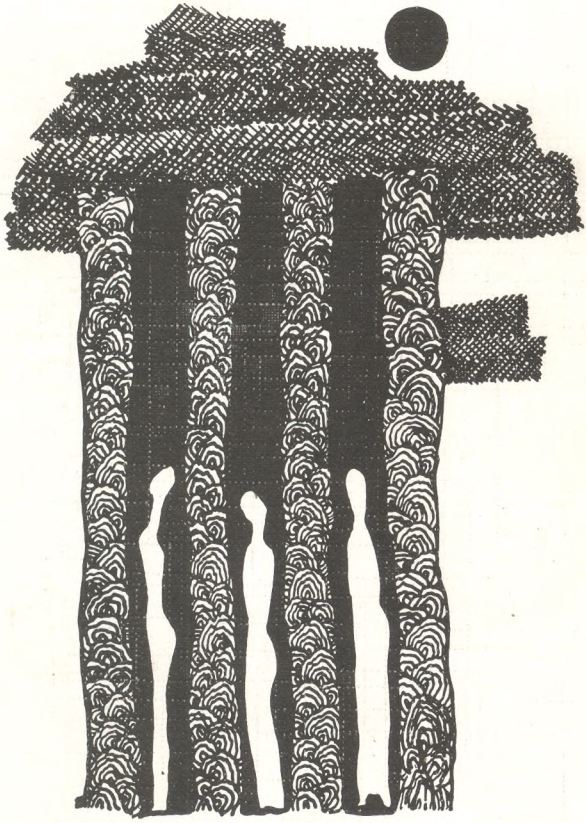
821.161.2.09
М311

Лариса МАСЕНКО

У ВАВИЛОНСЬКОМУ ПОЛОНІ



СОНЯШНИК

У ВАВИЛОНСЬКОМУ ПОЛОНІ

Дарунок Демської О.

У праці відомого мовознавця Лариси Масенко здійснено філологічний аналіз ключових тем, мотивів і образів драматургії Лесі Українки. Національну та соціальну проблематику творчості письменниці розглянуто в контексті тогочасної суспільно-політичної боротьби ідеологій націоналізму, соціалізму та лібералізму.
Розрахована на вчителів, філологів, студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів.

Рецензент доктор філологічних наук, професор Надія Сологуб

ISBN 966-7916-00-6

© Лариса Масенко, 2002
© Ірен Роздобудько, малюнки, 2002

М 31

Лариса МАСЕНКО

У ВАВИЛОНСЬКОМУ ПОЛОНІ

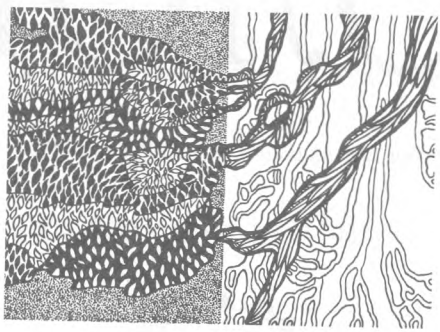
Теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки

Наукова бібліотека
Національного університету
«Києво-Могилянська
академія»

Київ

СОНЯШНИК

2002



Як світ новий з старого збудувати?
Як научить байдужих почувати?
Як розбудити розум, що заснув?

Леся Українка

ВСТУП

Останній задум драматичної поеми Лесі Українки, записаний з її слів матір'ю, сповнений глибокої символіки.

Грецький учений Теокріт живе разом із сім'єю в передмісті Александрії в добу, коли тут остаточно утвердилося християнство й релігійні фанатики почали нищити давньогрецькі бібліотеки, вважаючи їх поганськими. Теокріта ув'язнено за слова: *"Нема рабів божих — єсть і повинні бути люди, вільні тілом і духом"*[1]. Сусіда Теокріта приходить до його дітей і попереджає їх, що батька ув'язнено і войовничі фанатики скоро прийдуть до них у дім, щоб знищити всі папіруси як "єретичне", "поганське" писання.

Діти Теокріта, сімнадцятирічний хлопець і п'ятнадцятирічна дівчинка, відбирають найцінніші манускрипти, вночі їдуть за місто і ховають їх у піску в пустелі. Сходить сонце. Діти стають на коліна і молять бога сонця Геліоса вберегти їхні скарби. Може, настануть кращі часи. Може, колись хтось знайде ті скарби — і дізнається великої мудрості: *"Геліосе! Рятуй наші скарби! Тобі і золотій пустині доручаємо їх!"*[2]

Коментуючи цей стислий конспект твору, працю над яким перервала смерть письменниці, Микола Зеров писав: *"Ці образи і ця молитва розшифровуються як алегорія. Давні сувої з поганської бібліотеки осмислюються... як власні твори Лесі Українки, а піски Єгипту — як сторінки старих альманахів та журналів, що доховали їх до нового читача. Поволі знаходяться закопані в пісках скарби; "в холодному царстві суворих ліній", як писав Хоткевич, відкриваються гарячі джерела, і Леся Українка стає в наших очах чільною постаттю всього свого літературного покоління"*[3].

Книга Миколи Зерова, яка містить цей коментар, вийшла в 1929 р., через 16 років після смерті Лесі Українки. Невдовзі Миколу Зерова було заарештовано, і його твори, в тім числі й зазначену розвідку про Лесю

Україну, спіткала доля Теокрітових манускриптів.

Нині алегоричний задум Лесі Українки набуває ще ширшого пророчого смислу. Його можна витлумачити як передбачення суспільної катастрофи, наступу доби ідейного фанатизму, що розірве зв'язок часів і зруйнує культурні надбання попередніх поколінь.

Гарячі джерела спадщини Лесі Українки на довгі роки заморозив убогий літературознавчий і дидактично-шкільний коментар, який звів усю її творчість, унікальну за глибиною філософської думки і багатством її художнього втілення, до примітивної схеми *"поета-революціонера, борця за визволення робітничого класу"*.

Тлумачення творчості Лесі Українки за совєтської доби вражає особливо масштабним навіть на загальному догматичному тлі нагромадженням замовчувань, викривлень і фальшувань. Особливо прикрим є той факт, що в одновимірну догматичну інтерпретаційну схему було втиснено творчість письменниці, яка найбільшим ворогом свободи вважала догматизм у будь-яких формах його вияву, чиї духовні пошуки від самого початку йшли відкритими шляхами європейського вільнодумства і ліберального гуманізму.

"Крім брутальних заборон, репресій, вилучення творів, існує ще й такий тип заблокування генія — це коли тоталітарна держава привласнює його собі, бере на озброєння своєї ідеології, — пише Ліна Костенко. *— І те, і те сталося з Лесею Українкою. Якщо придивитись до її посмертної долі, то неважко помітити, що в голосній славі за радянських часів їй не відмовлено. Навпаки. Було зроблено найпідліше. Заборонивши "Бояриню", вилучивши ряд найсильніших віршів, вирізавши "з м'ясом" із видання Книгоспілки передмови репресованих авторів — натомість всіляко підносити її як "співачку досвітніх вогнів", як ретельну читачку Маркса, приписати їй переклад "Ткачів" Гауптмана — перекладала вона його чи не перекладала, головне – щоб про повстання сілезького пролетаріату. Відтак і "Осінню казку" увести до шкільної програми, дарма що це річ не закінчена і за життя авторка її не друкувала, — головне, що там є Будівничий і червоні прапорці.*

Назвати російський драматичний театр іменем Лесі Українки. Встановити премію — не за драматургію, а за твори для дітей. Експозиції в музеях розмістити так, щоб усе говорило про її дружбу з Мержинським як із соціал-демократом. У "Радянській енциклопедії історії

України", у виданні, до наукової ради якого входили академіки (і шановані!), у статті, під якою автор скромно не підписався, повідомити, що її світогляд формувався під впливом Чернишевського і Добролюбова. І що найкраще — цитую: "В творчості У. наявні елементи нового методу — соціалістичного реалізму"[4].

Генієві Лесі Українки найбільш відповідала драматургічна форма побудови літературного твору. Пейзажна лірика, елегія, розлогий епічний виклад чужі її обдаруванню. За влучним висловом Ю. Шевельова, Леся Українка *"починається там, де говорить пристрасть мислі"*.

"Хтось собі любить жидівські теми, — повідомляє поетеса Ольгу Кобилянську про свої творчі задуми, — *бо в них завжди багато неспокійного, пристрасного елементу, а хтось власне таке в поезії любить і, певне, ніколи епічним поетом не буде"*[5].

Її поезії сповнені внутрішнього драматизму. Гострота конфлікту, зіткнення антагоністичних характерів, думок, світоглядів властива більшості її поем. До контроверсійної структури твору поетка нерідко вдається навіть у малих жанрах, зокрема в таких поезіях, як "Перемога", "Ангел помсти", "Божа іскра", "Прокляття Рахілі", "Королівна", у драматичній сцені "Іфігенія в Тавриді" та ін. Усі ці поезії, а також ряд інших написані як діалоги.

Тяжіння до діалогічного типу побудови вірша приводить поетесу до жанру драматичної поеми, якого вона не зраджує вже до кінця творчого шляху. Саме в цьому жанрі і його різновидах — драматичному етюді і драматичному діалозі — геній Лесі Українки знайшов найповніше своє втілення. Останній період її творчості був, за словами М. Грушевського, *"немов якийсь титанічний хід по велетенських уступах, не рушених людською ногою, де кожний крок, кожний твір означав нову стадію, відкривав перед очима громадянства нашого все нові перспективи мислі, все нові обрії образів... Наше громадянство не встигало йти за цим захоплюючим, бурним потоком натхнення, цею блискучою панорамою образів, що розверталася перед ним; цей високий рівень ідей, на який вела творчість покійної, був незвичайний для його ширших кругів..."*[6]

Новим і незвичним для української літератури початку століття був жанр, у якому працювала Леся Українка, — жанр полемічного діалогу, побудованого на запозиченій з античної драми формі **аґону** — *"сло-*

весного турніру, завзятої боротьби межи двома супротивниками, де кожний всіма засобами і до останнього боронить свою тезу"[7]. Таким чином, через посередництво літературної форми письменниця впроваджувала в національну культуру відсутню в суспільно-політичному житті підросійської України, але засадничу в західноєвропейському цивілізаційному розвитку традицію свободи слова, принцип вільного обговорення питань, форму відкритого диспуту, кожен учасник якого має право висловити свою думку.

"І хто більмо тобі навів на очі?" — питає Річард Айрон свого друга Джонатана. *"Тобі здається, що тепер осліп я, — мені здається — ти ще не прозрів"*, — відповідає Джонатан.

Читач має сам визначити, хто з цих персонажів духовно сліпий, а хто зрячий.

"Над всіх старших найстарша Правда, брате", — каже Кассандра. *"Що правда? Що неправда? Лишім оці слова, нема в них глузду"*, — мовить Гелен.

Висловлено дві антагоністичні думки. Їх не можна погодити. Вони *"схрещуються у двобої і дзвенять, як удари шпаг"*[8]. Яку з них поділяла Леся Українка, проти якої повставала? Знайти відповідь не легко, адже авторка, дотримуючись принципу відкритого диспуту, надала слово і носієві власного світогляду, і його опонентові. А проте знати відповідь Лесі Українки вкрай потрібно, бо правда ніколи не була для неї тільки словом.

В останнє десятиліття починає формуватися наукове лесезнавство. Як уже зазначалось, для його успішного становлення необхідно поновити перерваний зв'язок з літературознавчою школою інтерпретації творчості Лесі Українки, що зароджувалася у 20-х роках у працях неокласиків – М. Зерова, М. Драй-Хмари, П. Филиповича.

Нині з'явилась низка праць, що демонструють нові підходи до тлумачення Лесиних текстів. Цікаве нове прочитання драм "Кассандра" і "Камінний господар" дав Ярослав Поліщук у монографії "Міфологічний горизонт українського модернізму" (Івано-Франківськ, 1998).

Чи не найактивніше розвивається феміністична критика творчості Лесі Українки, представлена працями С. Павличко, В. Агеєвої, Н. Зборовської.

На феміністичній концепції літературознавчого аналізу ґрунтується,

зокрема, дослідження Віри Агеєвої "Поетка зламу століть (Творчість Лесі Українки у постмодерній інтерпретації)" (К., 1999).

Спадщина поетеси цікавить В. Агеєву передусім у контексті процесів модернізації української літератури на рубежі XIX—XX ст., відповідності ідейно-стильових пошуків письменниці новим літературним напрямкам тогочасної європейської культури. Виходячи з неодноразово наголошеної в книжці тези про визначальну роль гендерних аспектів культури у формуванні модернізму, В. Агеєва ставить у центр дослідження феміністичну проблематику творчості досліджуваного автора.

Праця В. Агеєвої, безперечно, містить ряд глибших, порівняно з попередніми, інтерпретацій деяких сюжетів і образів розглядуваних творів. До загальних її здобутків слід віднести передусім повноцінне введення творчості української письменниці в контекст європейської культури кінця XIX — початку XX ст., порівняльний аналіз мотивів, ідей і образів її творів з художньою проблематикою Гауптмана, Ібсена, Бьорнсона, філософськими ідеями Ніцше, фемінізмом Жорж Санд тощо.

І все ж книжка не стала тим, на що претендувала, а саме – новим відкриттям Лесі Українки. До цього спричинилися передусім певні хиби у вихідних засадах дослідження. Головна з них, на нашу думку, полягає в механічному накладанні схеми західноєвропейського цивілізаційного розвитку на українські соціокультурні реалії, що не враховує нерівномірність процесів модернізації на Заході і Сході Європи.

Актуальний для Заходу феміністичний рух, що розвинувся у другій половині XIX ст., не міг бути таким для тогочасної підросійської України. До виникнення фемінізму західноєвропейські країни вже пройшли через ряд нонконформістських рухів, пережили Ренесанс, Реформацію, наукову революцію і Просвітництво. Імперська Росія нічого цього не знала, тут панувала авторитарна влада, соціальний і національний гніт, цензура. Становище українців у її складі найточніше окреслювала формула тієї ж Лесі Українки – *"раби рабів"*.

Постає питання — чи мав феміністичний рух, тобто рух проти дискримінації **частини** соціуму, якийсь сенс у країні, *все* населення котрої було позбавлено громадянських прав і свобод, і чи правомірно в цьому зв'язку ставити ґендерний аспект у центр дослідження про Лесю Українку, оминаючи при цьому провідні теми її творчості?

Перебільшення впливу феміністичних ідей на творчість Лесі Ук-

раїнки і недостатня увага до національно-визвольної проблематики у її творах призвели дослідницю до ряду поверхових, а то й хибних інтерпретацій. Так, В. Агеєва констатує, що поетка *"обирає в історії моменти трагічного перелому чи надлому: загибель Трої, занепад Греції під римським пануванням, жорстокі переслідування християн"* (с. 248), але оминає увагою факт, котрий лежить на поверхні: всі ті моменти трагічного перелому спричинено втратою колективної свободи.

Драми Лесі Українки дають хронологічно послідовну художню модель різних стадій національного поневолення. "Кассандру" присвячено зображенню початкового етапу втрати національної незалежності внаслідок поразки у збройній боротьбі з ворогом. У "Боярині" осмислено наступну після воєнної поразки стадію закріпачення народу, яке спричиняє перехід частини його еліти на службу до завойовника. Тему формування колаборантської еліти на загарбаній землі продовжує "Йоганна, жінка Хусова". І, нарешті, в "Оргії" письменниця дає художній аналіз колоніального суспільства пізнішої доби, коли розкладові процеси мовно-культурної імперської експансії вже досягають значного поширення і заторкують самі основи національного буття залежного народу.

Темі національної неволі та нерівноправності панівної і залежної націй Леся Українка присвячує і такі твори, як "Вавилонський полон", "На руїнах", "В дому роботи, в країні неволі", деякі сюжетні лінії "Руфіна і Прісцілли".

З художнім втіленням зазначеної тематики пов'язано розгалужену систему лейтмотивів, до якої входять бінарні опозиції національної вірності — національної зради, опору — колаборантства, боротьби — пристосуванства, безкорисливої самопожертви — добровільного рабства, мотив несамостійного визволення та ряд інших.

Оминувши в дослідженні, що претендує на нове прочитання Лесі Українки, всю цю проблематику і зосередившись на феміністичному аспекті як буцімто домінантному в творчості поетеси, В. Агеєва проробила з досліджуваними текстами ту операцію, яку окреслив Лукаш Скупейко у статті "Леся Українка і фемінізм". У такому літературознавчому дослідженні, зазначає він, увага *"зосереджується на периферійному тексті, котрий поступово зміщується в центр і наділяється визначальними функціями, — тобто такими, що структурують художню*

цілісність твору. Коли ж при цьому послуговуються "модною" термінологією, то таке тлумачення зовні виглядає цілком пристойно і навіть по-науковому загадково, інтригуюче. Насправді внаслідок такої операції відбувається зсув, підміна значень, й інтерпретатор рухається в напрямі, протилежному до тексту автора"[9].

Згідно із засадами феміністичної критики дослідження В. Агеєвої ґрунтується на різкому протиставленні патріархальності й модернізму. Патріархальність уособлює консерватизм, відсталість, естетичну нерозвиненість, утилітаризм, політичну заанґажованість митця, тоді як модернізм — освіченість, лібералізм, естетичний плюралізм, незаанґажованість митця. Обидва соціокультурних явища потрактовано як непримиренно антагоністичні, роз'єднані чітким бар'єром, ба навіть прірвою.

Така концептуальна позиція відкидає саму можливість спадкового зв'язку традиції і новацій у культурі, а в соціальній проекції трактує селянство й інтеліґенцію як антагоністичні, ворожі одна одній групи.

Для зазначеної "постмодерної" методики, зрозуміло, не існує проблеми соціально-політичної заанґажованості письменника, і визначальна в народницькому дискурсі парадигма "святого обов'язку" служіння народові видається не вартим уваги анахронізмом. Однак саме в цьому моменті в дослідниці, що вивчає спадщину Лесі Українки, неминуче виникають серйозні проблеми. Адже не тільки народники XIX ст., а й митці, чия діяльність припала на злам століть, ті ж І. Франко і Леся Українка, "святого обов'язку" не тільки не зрікались, а й неодноразово на ньому наголошували. Ця вперта відданість письменників відсталому "патріархальному" народові заважає В. Агеєвій зарахувати їх до модерністів, а Лесю Українку ще й до феміністок. Але дослідниці дуже хочеться вкласти їх у прокрустове ложе своєї постмодерної схеми — і вона знаходить досить банальний вихід. Виявляється, класики були нещирими у своїх патріотичних гаслах. Промовистим є, зокрема, такий пасаж В. Агеєвої про І. Франка:

"Дещо навіть гротескною виглядає самоідентифікація людини європейської освіти, знавця чужих мов, інтелектуала й поета — з "мужиком", самоідентифікація, здається, навіть в чомусь натужна й нещира ("що в моїй пісні жаль, і біль, і туга, се лиш тому, що склалось так життя"), але абсолютна у цьому жертовному самозреченні: все — ніщо у порівнянні з величчю народу" (с. 17).

Щодо Лесі Українки, то мотиви її "відставання" від модернізму В. Агеєва, враховуючи, очевидно, ґендерний аспект, пояснює браком сміливості:

"Лесі Українці далеко не завжди вистачало сміливості й безоглядності виповісти власний досвід, звільнитися від позамистецьких спонук і обов'язків" (с. 7); *"Як модерна авторка Леся Українка постала лише з початком нового століття. Деякі розколини так і зосталися неподоланими, половинчастість можна закинути якимсь її текстам і вчинкам"* (с. 9); *"І страхом перед можливістю й самій бути зарахованою до "диявольського" табору віровідступників та зловмисників, злих духів рідного письменства не в останню чергу пояснюється її половинчастість навіть не так у власній поетичній творчості, як у критичних оцінках, публічних виступах тощо"* (с. 253).

В. Агеєва слушно називає історію інтерпретацій Лесі Українки історією неадекватних прочитань і причини такого стану речей вбачає передусім у нехтуванні ґендерного аспекту рецепції художніх творів. Однак і її спроба нового відкриття спадщини поетки із застосуванням методики феміністичної критики виявилась, попри певні здобутки в тлумаченні окремих мотивів і образів, загалом невдалою.

Значно глибшою є розвідка Оксани Забужко "Імперія і провінція в історіософських драмах Лесі Українки"[10], в якій феміністичний підхід становить лише один з аспектів інтерпретації. Стаття дає нове філософське прочитання теми національного поневолення в Лесиній драматургії на матеріалі таких її драм, як "Бояриня", "Оргія", "Йоганна, жінка Хусова", розкриваючи насиченість творів глибинними художніми смислами – відображенням знелюднюючого впливу імперії на духовний і культурний стан підкорених народів, процесів маргіналізації і втрати національної свідомості, проекцією універсальних моделей стосунків імперського центру і провінції на російсько-українське протистояння, співвідношення античного і юдейсько-християнського первнів культури у творчості Лесі Українки.

Аналітична стаття Оксани Забужко вигідно вирізняється з-поміж інших лесезнавчих праць, в яких інтерпретація національно-визвольних ідей Лесі Українки не виходить за межі поверхової риторики.

Пропоноване читачеві дослідження не претендує на повноту висвітлення художньо-філософських ідей Лесі Українки. Його рамки об-

межено спробою тлумачення національної і соціальної проблематики її драматичних творів у контексті суспільно-політичної боротьби ідеологій націоналізму, соціалізму й лібералізму кінця XIX — початку XX ст. У зв'язку з цим за межами дослідження лишився ряд драматичних творів, у яких переважає інша тематика, зокрема "Лісова пісня", "Камінний господар", "Айша та Мохаммед", "Блакитна троянда", "Прощання". Слід враховувати також, що аналіз тих творів, котрі ввійшли до дослідження, обмежено визначеним колом проблем.

[1] Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. — Т. 6. — К., 1977. — С. 393.

[2] Там само.

[3] Зеров Микола. Твори: У 2 т. — Т. 2. Історико-літературні та літературознавчі праці. — К., 1990. — С. 401.

[4] Костенко Ліна. Геній в умовах заблокованої культури // Урок української. — 2000. — Ч. 2. — С. 6—7.

[5] Косач-Кривинюк Ольга. Леся Українка. Хронологія життя і творчости. — Нью-Йорк, 1970. — С. 674.

[6] Цит. за: Зеров Микола. — Там само. — С. 359—360.

[7] Зеров Микола. — Там само. — С. 385.

[8] Шерех Юрій. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? // Пороги і запоріжжя. — Т. 1. — Харків, 1998. — С. 381.

[9] Скупейко Л. Леся Українка і фемінізм (нефеміністичний погляд) // Урок української. — 2000. — Ч. 6. — С. 40.

[10] "Філософські студії 2000". (Спеціальний випуск журналу "Ґенеза"). — К., 2000. — С. 6—24.

СЮЖЕТНА І ОБРАЗНО-СМИСЛОВА ХАРАКТЕРИСТИКА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

"ОДЕРЖИМА"

Чистовий рукопис драматичної поеми позначено датою 18 січня 1901 р. Уперше твір опубліковано в "Літературно-науковому віснику" в Львові у 1902 р. (т. 17, кн. 3).

Леся Українка написала "Одержиму" в Мінську протягом однієї ночі біля ліжка вмираючого Сергія Мержинського. У листі до Івана Франка від 13 січня 1903 р. вона описала свій стан, у якому було створено поему:

"Ви кажете, що в моїй "Одержимій" епічний тон невитриманий, що навіть вона лірична. Діло сьогодні пішло на щирість, то признаюся Вам, що я її в таку ніч писала, після якої, певне, буду довго жити, коли вже тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогеї. Якби мене хтось спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти: j'en ai fait un drama ("я з цього створила драму")... Отже і надо мною фатум. То досить страшний фатум, бо він зміняє діла в слова! Коли моя одержима розбила голову слузі синедріона, так зате у всіх моїх знайомих голови і досі цілі, та, певне, й будуть цілі, наскільки то від мене залежить" (XII, 18)[1].

Поему написано на основі біблійного сюжету.

Образи й центральний конфлікт драми вирішено в ключі неоромантичних тенденцій європейської драми кінця XIX — початку XX ст. Центральний образ твору — Міріам, одержима, належить до типових неоромантичних героїв. Це незвичайна особистість ("надлюдина"), що протистоїть у своїй самотній боротьбі зі світовим злом сірій масі, юрбі.

Конфлікт Міріам з юрбою ґрунтується на різному їх ставленні до Месії і його вчення. Міріам обожнює Месію, бо бачить у ньому Сина Божого, що приносить себе в жертву заради щастя людей. Натовп же у своєму поклонінні Месії керується практичними мотивами користі. Люди віддані Месії лише тому, що він задовольняє їхні прохання. Вони йдуть за Месією, бо їх приваблюють обіцянки "небесного царства", вічного життя після смерті. Любов юрби корислива, отже, нещира. Тому юрба так легко зрікається Месії, зраджує його:

Віддячились ви, правда, хто сльозою,
хто щирою до ворога любов'ю (III, 144).

Водночас, крім романтичної колізії протистояння сильної особистості духовно знівельованій масі, в "Одержимій" уже виразно окреслюється певне коло ідей, що стануть провідними в драматургії письменниці.

Міріам відкриває той ряд героїв драматичних творів Лесі Українки, які стануть носіями й виразниками її світогляду, пройнятого духом вільнолюбства, неприйняття деспотизму в будь-яких його формах і проявах. *"Змолоду перечитуючи праці, присвячені Біблії та пророкам,* — зазначав Микола Зеров, — *пильно раннім християнством займаючись, Леся Українка ніяк і ніколи не могла примиритися з основами християнського світогляду... Леся Українка не приймає християнського упокорення, християнського царства "не з цього світу", пригнічення індивідуальності, відмовлення від боротьби"*[2].

В "Одержимій" вільнолюбство Міріам виявляється у двох планах. Перший — це зазначене вище протиборство Міріам з юрбою. Але не менш суттєвим для розкриття ідейно-художнього смислу поеми є конфлікт героїні з самим Месією.

Міріам віддана Месії, її любов безмежна й жертовна, але вона не може прийняти повністю його вчення. Її віра не сліпа, не всепоглинаюча. Бунтівна натура Міріам не може змиритися з постулатом всепрощення, непротивлення злу, із Христовою проповіддю любові до всіх, що включає й любов до ворогів. Справжня любов до Месії неможлива без ненависті до його ворогів, вважає Міріам. Всепрощаюча любов до всіх занадто абстрактна, щоб бути справжньою. Юрба удає, що приймає таку любов, але насправді не любить Месію. Зло, що панує у світі, не зникне від проповіді добра й всепрощенства. Зі злом треба активно боротися, ворогів ненавидіти. Міріам визнає лише діяльну любов, здатну охоронити Месію від ворогів:

Так я узброєна в свою ненависть,
як вартовий коло царської брами,
що радий вихопить на кожного свій меч,
хто тільки зле замислить на владаря (III, 134).

Проте така любов не потрібна Месії, бо вона ставить під сумнів основу його вчення. Міріам виявляє непокору, непослух, тому Месія не приймає її любові й відданості:

Наукова бібліотека Національного університету «Києво-Могилянська академія»

Уперта річ твоя, ти мов рабиня,
що знає волю пана і не слуха.
Таких рабів сувора кара жде (III, 130).

Незалежність Міріам виявляється також у її сумнівах щодо доцільності Христової жертви. На думку Ліни Костенко, в "Одержимій" Леся Українка чи не вперше в історії світової літератури піддала сумніву доцільність **такої** жертви в ім'я **такого** людства, і зняла цей сумнів образом самої Міріам: *"...вона подолає ту страшну реальність, що Месія помер за всіх, а за нього ніхто померти не здатен... Христос — це спокута за людські гріхи перед Богом. Міріам — це спокута за людські гріхи перед Христом"*[3].

Після розп'яття Христа конфлікт Міріам з оточенням досягає кульмінації і завершується каменуванням героїні. Останні її слова – про любов до Месії, любов справжню, самовіддану й жертовну. Вона не хотіла приймати Христової жертви, але, не вагаючись, принесла в жертву своєї любові власне життя.

"ВАВИЛОНСЬКИЙ ПОЛОН"

Драматичну поему "Вавилонський полон" Леся Українка створила протягом 1902 року. Про початок роботи над поемою вона писала в листі до Ольги Кобилянської від 1 січня 1902 р. Про закінчення її письменниця згадує в листі до Івана Франка від 1 січня 1903 р.: *"Свою "поему" я вже скінчила, вийшло то, властиве, не поема, а лірико-драматична сцена a la "Одержима", навіть в них обох є дещо спільне"* (III, 383).

У "Вавилонському полоні" Леся Українка звертається до теми національної неволі, яка стане провідною у її драматичних творах.

Історичним тлом для художнього втілення цієї теми вона обирає давньоєврейську історію, добу вавилонського полону, що її спричинила поразка Ізраїльського царства у боротьбі з Вавилонським.

Дія її розгортається на рівнині в місці злиття Тігру і Євфрату, перед Вавилоном.

У "Стародавній історії східних народів", яку дев'ятнадцятирічна Леся написала для своєї молодшої сестри Ольги, вона так описує цей

період давньоєврейської історії: *"Людей силу забрано в полон, зостались самі убогі люде, щоб орати землю та глядіти винограду, всі старші святці та урядовці були забрані в полон. Багато людей було забито, багато в полон забрано. Се був "другий полон вавилонський".*

Центральний образ "Вавилонського полону" — співець Елеазар. З його образом пов'язано ключовий у творчості Лесі Українки мотив особливої місії митця в житті народу, що втратив національну свободу. Більшу частину драми містить сцена колективного суду над Елеазаром, який влаштовують співцеві духовні наставники Ізраїлю та Іудеї — левіти й пророки. Елеазара звинувачують у національній зраді, бо він заробляє на хліб, співаючи пісень у Вавилоні.

На запитання Елеазара про те, чому лише його хочуть каменувати за служіння завойовникові, тоді як на Вавилон працюють тепер усі поневолені, один з пророків відповідає:

Бо шнур, лопата, рало та сокира
в руках людських — людські раби, а слово
в устах пророчих мусить тільки богу
служити — більш нікому (III, 156).

Слово поета — це духовна основа національного життя, тому поетова зрада не може мати морального виправдання.

У цій поемі Леся Українка ставить і осмислює в художньо-філософському плані одну з найболючіших проблем України свого часу (на жаль, не менш актуальну й сьогодні) — проблему втрати своєї мови.

Сон мені грізний приснився, — співає Елеазар, —
хто відгадає його?
Наче я в руки дістався
до ворогів найлютіших.
Що ж вороги починили,
що ж мені вдіяли люті?
Руки мої все ще дужі,
ноги мої все ще міцні,
очі мої всевидющі,
не покалічене тіло,

тільки язик мій, язик —
здавсь ворогам на поталу!
Хтів я промовити слово,
хтів я хоч голос подати —
кров'ю уста обізвались,
і заридали — мовчанням! (III, 164—165).

Призначення співця — складати й співати пісні про історію свого народу, про його славу, і серед свого люду його пісні знаходять відгук, розуміння, співчуття. Це підкреслює, зокрема, ремарка, котра вказує на реакцію земляків на пісні Елеазара: *"В народі чутно тихий плач"* (III, 164).

Чужинцям пісні Елеазара про славу його предків, про силу його народу нічого не промовляють. У них вони викликають лише скепсис (*"Не все то й правда"*) і байдужість (*"Чи тільки й світу, що в Єрусалимі?"*). Так рідна пісня, що раніше тішила людські серця, після поневолення краю стає зневаженою:

Сіонська пісня — всіх пісень окраса —
була як молода в Єрусалимі,
немов дружина у святому місті,
а тут вона б наложницею стала, —
хто ж візьме бранку за дружину шлюбну? (III, 158).

Не знаходячи відгуку на пісні про свій край, Елеазар переходить на чужу мову і починає співати у Вавилоні пісні про чужі країни:

І я їм став співати про Едом,
про Мізраїм і про чужі язики
чужою мовою (III, 162).

Для розкриття основної ідеї твору особливо важливим є діалог між Елеазаром і одним з його слухачів.

Дід
Елеазаре, може, в Вавилоні

твої пісні до речі й до ладу,
та Мізраїм, Едом і всі язики
не нагадають вже про Палестину,
не збудять думку про Єрусалим!

Елеазар

Хіба вже вам нагадувати треба?

Дід

Не нам, а тим, що мовою чужою
між ворогами звикли розмовляти.

Елеазар

То як же зрозуміють рідну пісню?
А по-чужому як її співати?

Дід

Так ти за чужомовними словами
забудеш промовлять "Єрусалим"! (III, 163).

У цьому діалозі письменниця розкриває механізм денаціоналізації народу, втрати історичної пам'яті, спричиненої переходом на іншу мову. Почуття прив'язаності до свого краю може сформуватися тільки в своєму мовно-культурному середовищі. Історія, переказана чужою мовою, любові до свого краю не пробудить. Виховане нею покоління втратить природний зв'язок зі своєю землею, чужа мова виростить чужинців у своїй країні.

У фінальному монолозі Елеазара сходяться всі смислові лінії твору, тут сконденсовано основний ідейний зміст драми. Лейтмотивом монологу є слова:

Терпіть кайдани — то несвітський сором,
забуть їх, не розбивши, — гіркий стид (III, 166).

Одержавши виправдання й прощення від своїх земляків, співець суворо судить себе сам. Він бере на себе і колективну провину поневолених, на кожному з яких тепер тяжіє *"кров батьків, пролита марне за пропащу волю"*, і особисту провину за зраду свого морального обов'язку бути охоронцем духовних скарбів свого народу, хранителем рідної мови як джерела духовної самобутності нації і запоруки її майбутнього визволення.

Поки не вмерло почуття гніву й сорому за своє рабство, за вимушену працю на завойовників, доти не вмерло прагнення до волі. Поки люд поневоленої країни здатен до опору, доти лишається надія на майбутнє визволення. Цими словами й завершує Елеазар свій кінцевий монолог:

О, рано ще радіти, Вавилоне!
Між вербами бринять ще наші арфи,
ще ллються сльози в ріки вавилонські,
ще соромом горить дочка Сіону,
Іудин лев іще рикає гнівом.
Живий Господь! Жива душа моя!
Живий Ізраїль, хоч і в Вавилоні! (III, 166).

"НА РУЇНАХ"

Драматична поема "На руїнах" в образно-тематичному плані тісно пов'язана з "Вавилонським полоном". Письменниця продовжила в ній філософсько-художнє осмислення теми національної неволі. По закінченні "Вавилонського полону" Леся Українка писала Ользі Кобилянській у листі від 27 березня 1903 р., що хоче ще на цю тему *"написати маленьку драматичну поему, але то вже згодом"* (III, 384).

Дата написання твору за автографом у рукописі — 11 вересня 1904 р.

Як і в попередньому творі, центральним образом у поемі виступає пророк, духовний провідник нації. В образі пророчиці Тірци продовжено і розвинуто образ Елеазара. Тірца — це Елеазар після фінального прозріння. Це пророк, що відкинув усі сумніви й вагання, зрозумів марноту своїх зусиль порозумітися із завойовниками, спроб говорити з ними їхньою мовою, сподіваючись викликати в них співчуття до нещасть і принижень свого народу. Він остаточно усвідомив, що в цей трагічний час його слово має належати тільки його народові. Тепер, коли вояків убито або забрано в полон, єдиною силою, єдиною духовною зброєю поневолених лишається пророче слово. Тільки воно може підтримати нещасних і зневірених, дати їм силу й надію.

Саме цю місію виконує пророчиця Тірца. Блукаючи по Іорданській рівнині неподалік руїн Єрусалима серед свого нещасного бездомного

люду, вона прагне своїм словом підтримати зневірених людей. Розбитих розпачем жінок, чиїх чоловіків убито або забрано на невільничі роботи, вона навчає не складати рук, а працювати: *"Той не покинутий, хто сам не кинув"*, — говорить вона одній з них (III, 168). Другій каже:

Дбай сама на себе,
то будеш вільна, — перед ворогами
не скажеш: "Хто мені одежу дасть?"
Не скаже ворог: "Я тебе вдягаю" (III, 168).

Третя чує від неї:

А ти будуй нову для себе хату,
не на могилу, на оселю дбай,
щоб не була чужою в рідному краю (III, 169).

Пораненому воякові Тірца радить:

Розкуй меча на рало. Час настав.
Потрібна оборона і руїні.
Бо прийде ворог і розоре землю,
насіє збіжжя, і збере жнива,
і буде хлібом люд сей годувати,
і вдруге завоює Палестину,
вже без меча.

Не в кожній душі пророче слово пробуджує надію й волю до боротьби за гідне життя. Трапляються серед подоланих і байдужі до її слів. Старий, що спить *"камінним сном байдужого раба"*, проклинає Тірцу за те, що вона *"будить подоланих"*, *"краде сон в рабів"*. Цей епізодичний образ добровільного раба дістане розвиток у наступних драмах.

У другій частині поеми розгортається конфлікт Тірци з двома гуртами пророків — самарійських та юдейських. Початком його є сцена суперечки пророчиці з юдейським співцем, який, склеївши стару розбиту арфу, намагається грати на ній і співати "Плач Єремії", але не може згадати слів. Тірца забирає арфу з рук співця і кидає її в Іордан зі словами:

Я визволю тебе, свята руїно, —
ще, може, станеться Господнє чудо,
що віднайде тебе рука гідніша
і збудить у тобі не тільки голос,
а й душу вічну. Поки ж — спочивай!
Нехай тебе свята ріка ховає! (III, 175).

На розпачливий лемент співця збігаються два гурти пророків і починають з'ясовувати причини конфлікту. Але, поглинуті власними чварами й ворожнечею, вони не можуть дійти згоди. Юдейський гурт вважає, що Тірцу треба втопити за замах на "святощі сіонські", самаряни ж рятують її, бо вони не визнають *"святощі сіонські"*, а тому не вважають учинок Тірци святотатством. Самарійський пророк сподівається перенести святиню з Єрусалима в Самарію і пропонує Тірці стати їхньою пророчицею. Однак Тірца не пристає на пропозицію. Пророчиця закликає юдеїв і самарян як дві гілки одного народу "забути зваду" і об'єднатися. Але обидва гурти не зважають на заклик Тірци і продовжують сперечатися. Тірца справедливо звинувачує претендентів на духовних пастирів у самознищенні і всі надії на майбутнє визволення з рабства покладає на простий люд, до якого вона зверталася зі словом розради в перших сценах поеми. Ворогуючу ж еліту пророчиця засуджує й звинувачує:

Але не вам
судилось розкувать ярмо залізне
на коси та серпи. Он ті, малії,
он ті, що в куренях та при багаттях
удосвіта працюють неоспало,
вони жнива для Господа готують,
а ви, мов скорпіон в своєму гніві,
самі собі отрути завдасте,
самі себе пожрете, мов ті змії,
що Бог колись наслав на кару нам (III, 180).

У фіналі іншої редакції твору, що не ввійшла до дванадцятитомного видання, у словах Тірци було ще енергійніше підкреслено протистав-

лення духовно немічного претендента на національного провідника "видючому" людові:

Тепер старий сліпець провадить хоче
дітей видющих — Господи рятуй! (III, 385).

У своїх переконаннях Тірца протистоїть обом таборам — і самарійським, і юдейським пророкам. Тірца й гурт провідників стоять на різних позиціях у поглядах на шляхи національного порятунку. Якщо пророки обох таборів сповідують неухильне дотримання старих законів і традицій, сперечаючись лише з приводу місцезнаходження старого храму (самаряни хочуть перенести його на свою територію), то Тірца вважає запорукою майбутнього визволення не збереження руїни, а побудову нового храму. Каміння з руїни старої святині, вважає вона, треба покласти в підмурівок нового храму. Старе не має лишатися незмінним, воно повинно стати фундаментом нового:

Склади каміння все у підмурівки,
щоб не казали люди: тут руїна;
щоб мовили: колись тут стане дім.

Душа моя вже бачить ту будову,
і знає серце, як її назвати:
в новім Єрусалимі храм новий! (III, 181).

На обурене питання Левіта:
Новітній храм?! Без святощів прадавніх?
Без скрині заповіту й херувимів?
Без спадщини Давида й Соломона?

Тірца відповідає:
Чи тільки те й святеє, що старе? (III, 183).

Переконання Тірци в необхідності побудови нового храму, а не в поклонінні старим святощам, не поділяє ніхто ні з самарійського, ні з юдейського гуртів пророків. Обурені словами Тірци, вони проганяють її

в пустелю. У цьому фіналі поеми зароджується мотив непочутого пророка, чиїм правдивим передбаченням ніхто не йме віри, — мотив, що стане ключовим у драматичній поемі "Кассандра".

"ОСІННЯ КАЗКА"

Фантастичну драму "Осіння казка" Леся Українка написала в січні 1905 року. Письменниця була незадоволена цим твором, вважала його незакінченим, тому за її життя драму не було опубліковано.

Задум "Осінньої казки" виник під враженням подій революції 1905 року, які Леся Українка спостерігала в Тифлісі. В листі до матері від 6 лютого 1905 року вона писала: *"...мислі зайняті не такими спокійними темами під впливом щоденних перемін "весни" й "зими". В Тифлісі був один такий "весняний день", коли калюжі людської крові стояли на тротуарах до вечора. Не до спокійних тем при таких обставинах..."* (III, 387).

Порівняно з іншими драматичними поемами Лесі Українки "Осіння казка", безперечно, менш довершена. Можливо, творові зашкодила надто "свіжа" політична злободенність тематики, відсутність часової дистанції між реальними подіями та їх художньою інтерпретацією. Однак для дослідження творчої лабораторії великих письменників їхні незавершені твори становлять не менший інтерес, ніж завершені.

Уже перший монолог драми, монолог в'язня-лицаря в темниці, — це роздуми Лесі Українки про витоки деспотизму, що придушує будь-який вияв одвічного прагнення людини до вільних дій і вільної думки, це осмислення великої теми свобод і прав людини. У цьому монолозі виразно виявляється європоцентричний характер світогляду письменниці. Вона поділяє й сповідує тогочасні європейські ідеї відкритого суспільства. Тут з'являється один із ключових образів її поезії — улюблений міфологічний герой Лесі Українки богоборець Прометей. Проведене в монолозі в'язня образне порівняння кари, якої зазнав Прометей, зі своєю власною зіставляє методи покарання бунтівників у європейських суспільствах і в суспільстві азійської деспотії, яке письменниця, безперечно, проектує на Російську імперію.

У монолозі ув'язненого лицаря абсолютистській самодержавній

владі протиставлено суспільство, що успадкувало античні традиції відкритого обговорення проблем, коли навіть за умов несправедливого покарання особа має право публічно, привселюдно висловити свою незгоду з правлячою верхівкою.

Ох, як би я охоче йшов на страту! — говорить в'язень.
Юрба шуміла б, наче океан,
і розступилася б передо мною,
даючи путь величності страждання,
і в тую мить, як голова моя,
здійнята високо рукою ката,
промовила б до всіх багряним словом,
тиран мій зблід би, він почув би вирок,
народний вирок: ганьба кровопивцям! (III, 184).

Письменниця підкреслює також лицемірство абсолютистської влади, яка проголошує демократичні укази й декрети з суто декоративною метою, перетворюючи таким чином слова на знаряддя маніпуляцій масовою свідомістю:

О, наш король, пігмей сліпорожденний,
безсилець боязкий, уміє зручно
неславою і ганьбою боротись.
Знав, проклятий, як покарать мене!
В той день, як він мене сюди закинув,
в той самий день він підписав декрет,
що він касує і тортури, й страту
в своїй державі — ниций лицемір! (III, 184).

В образі ув'язненого лицаря Леся Українка розвиває мотив знесилення в неволі, виразником якого є епізодичний персонаж попередньої драми "На руїнах" — старий, що запав у *"камінний сон байдужого раба"*. Двічі поневолений, лицар втрачає силу, дух опору, і в час народного повстання, що вимагає від нього активної позиції, напруження волі, він відмовляється від участі в колективній боротьбі.

Мотив знесилення в неволі доповнює в драмі мотив ущербності не-

самостійного визволення. Служебка допомагає лицареві втекти з темниці лише для того, щоб ув'язнити його у власному хліві. Ідею, втілену в цій сюжетній лінії твору, афористично висловлено в рядках *"Хто визволиться сам, той буде вільний, хто визволить кого, в неволю візьме"* (III, 197).

Ще одна тема "Осінньої казки", що продовжує мотив поеми "На руїнах", — тема побудови нового храму. Її Леся Українка втілила в образі Будівничого, який керує повстанням. За Будівничим ідуть робітники, яким *"обридло хліви, шпиталі й тюрми будувати"* (III, 203).

Дуже цікавою в цьому зв'язку є згадка в розмові робітників про наказ самодержця будувати божевільні, у якому геніальна інтуїція письменниці провиділа майбутні засоби боротьби з інакодумцями в Російській імперії, перетвореній з царської на більшовицьку:

Свинець той однаково не встоїть:
король тут хоче збудувати шпиталь,
щоб всіх людей загодити, а разом
шпиталь той буде й за тюрму служити.
Тюрма для божевільних! Добра штучка!
Се вигадав один учений лікар
і написав про те грубезну книгу,
і вже тепер новий наказ готує,
кого вважати треба божевільним,
хто має право на "шпиталь довічний" (III, 199).

Менш вдалою слід вважати сюжетну лінію, пов'язану з образом Принцеси, що чекає у високій вежі на лицаря, котрий її визволить. Ця романтична колізія виявилась несумісною з виразним політичним підтекстом інших лейтмотивів драми, що й зумовило її певну недовершеність.

"ТРИ ХВИЛИНИ"

У діалозі "Три хвилини", автограф якого датовано 29 серпня 1905 року, Леся Українка продовжує й розвиває ідейно-смислові домінанти попереднього твору.

Незадоволена художнім вирішенням "Осінньої казки", Леся Українка шукає іншої форми для втілення тих же ідей і звертається до жанру класичного платонівського діалогу, який розвиватиме і в наступних своїх драматичних творах.

Від умовно-фантастичної форми "Осінньої казки" письменниця переходить до художнього відтворення реального часу й місця подій, обираючи історичним тлом діалогу добу Великої французької революції. Такий вибір ідеально відповідав задумові твору, більшу частину якого становить гостра ідейна суперечка між двома антагоністами з приводу шляхів і методів антимонархічної боротьби. Інтелектуальний двобій відбувається в тюрмі між представниками двох різних політичних угруповань — ув'язненим і засудженим до страти Жірондистом і Монтаньяром, колишнім соратником Жірондиста по революційній боротьбі, а тепер політичним супротивником, партія якого захопила владу.

Представники обох революційних угруповань борються за повалення монархії, але кінцеву мету повстання бачать по-різному. Якщо Жірондист повстає проти абсолютистського деспотизму заради ідеї загального добра, заради перемоги республіканських і ліберальних ідей, то Монтаньяр бореться з монархічною владою заради самої влади, він не вибирає вільніші форми життя для загалу, а прагне посісти місце тирана, щоб встановити сваволю власного деспотичного режиму.

Якобінці ще тільки захопили владу, а зловісні знаки нової деспотії вже виразно окреслюються (*"шпиг і тюремник — пан тепер над нами"*, за висловом Жірондиста). Якщо Жірондист вважає спільну з товаришами боротьбу служінням високій ідеї свободи й рівності людей і готовий принести їй у жертву навіть життя (*"за ідею ми всі готові вмерти як один"*), то Монтаньяр далекий не тільки від розуміння "високого щастя жертви для ідеї", він не вірить у жодну ідею:

Вкажи мені ідею, що жила
хоч трохи довш, ніж покоління людське? (III, 221).

Монтаньяр служить тільки одній ідеї — культові власної особи:

Я б сам собі метою став, з'єднавши
в єдиний культ пошану до ідеї
і до своєї власної особи (III, 225).

Заради досягнення абсолютної влади Монтаньяр ладен пролити ріки людської крові. Зловісний образ кривавого диктатора постає з його слів:

Кров — се так, як пара,
що в літню спеку повстає з землі,
здіймається високо, аж до неба,
і звідти падає дощем на землю,
щоб знову парою здійнятись в небо (III, 228).

Як і в "Осінній казці", ключовим мотивом "Трьох хвилин" є мотив необхідності самостійного визволення для досягнення як особистої, так і національної свободи. Визволення, одержане від інших, обертається новою неволею.

Проте, як це властиво творчому методові Лесі Українки, провідна ідея одного твору в наступних повертається іншими гранями, ситуативно ускладнюється, акцентуються інші її аспекти.

В "Осінній казці" служебка визволяє лицаря з темниці для того, щоб замкнути його у своєму хліві. Значно складнішими є мотиви, якими керується Монтаньяр, допомагаючи Жірондистові втекти з в'язниці.

Діалог між Монтаньяром і Жірондистом відбувається в тюрмі, куди Жірондист потрапив за доносом Монтаньяра і де він має провести останню ніч перед стратою. Мета, з якою Монтаньяр прийшов до свого ідейного супротивника, на перший погляд несподівана — він хоче умовити Жірондиста втекти з в'язниці. Проте Монтаньяр керується при цьому аж ніяк не запізнілим співчуттям і докорами сумління. Йому потрібно, щоб Жірондист зрадив своїх товаришів по боротьбі, зрадив ідею, заради якої вони свідомо ідуть на страту. Монтаньяр розуміє, що мученицька смерть за ідею, освячена кров'ю героїв, посилює її вплив і дає її оборонцям надію на майбутню перемогу. Про це каже йому й Жірондист:

Я зрозумів, що все-таки страшна вам
ідея наша, бо вона воскресне
з крові, як фенікс з полум'я, і сили,
нової сили набере з крові
посвячених їй мучеників. Бачу,
хотів би ти, щоб я ідею зрадив,
покинувши товаришів, прийнявши
рятунок з рук нечистих, а тоді
ти міг би, вихваляючись, казати:
такі ж вони усі, ті жірондисти! (III, 227).

Проте під впливом вправної демагогії опонента Жірондист поступово втрачає впевненість у своїй правоті. Монтаньярові вдається зламати його опір і досягти своєї мети.

У фіналі драми Жірондист, що вже три роки перебуває в еміґрації в Швейцарії, тяжко карається тим, що заради порятунку власного життя знехтував обов'язком солідарності із спільниками по боротьбі. Тепер, коли

колишні братні хвилі прокотились
і зникли всі в червонім морі крові,
та — зникли й ті, що їх туди загнали (III, 326).

Жірондист упевнений, що його втеча була помилкою. Він тужить за життям, сповненим боротьби, відчуває *"жаль безумний за нелюдським щастям свідомого конання для ідеї"*, хоче викласти цю тугу на папері, але відчуває марність своїх зусиль:

Тепер же я виразно, ясно тямлю,
що я вмираю, що гірська хвороба
мене взяла на чистих високостях
ідей абстрактних, розуму та думки.
...Там було життя,
між тими мурами, де кожний вечір
здавався нам останнім (III, 325).

Теорія, викладена на папері, — мертва, це абстрактне, відірване від життя розумування. Лише боротьба за свободу, лише принесені їй у жертву людські життя роблять ідею живою, торують їй шлях до майбутньої перемоги.

У заключному монолозі головного героя, що становить своєрідний підсумок попереднього диспуту, з'являється ще один мотив — мотив солідарності народу, об'єднаного боротьбою за ідеал свободи. Єднання зусиль окремих людей у спільних визвольних змаганнях порівнюється з дією променів, зібраних у фокусі, що стократ інтенсифікує силу випромінювання:

Там життя
було зібране, наче в тому шкельці,
що промені порізнені єднає
в одну сліпучу та палючу цятку.
Звичайний крамар там ставав героєм,
там невіглас робився геніальним,
одна хвилина там давала більше,
ніж всі три роки, що прожив я тут (III, 235).

"В КАТАКОМБАХ"

Твір написано майже одночасно з попереднім, його датовано 4 жовтня 1906 року.

Сюжет поеми створено на матеріалі історії поширення християнства в античному світі. До цієї доби, переломної в історії європейської цивілізації, Леся Українка звертатиметься ще не раз і зробить її історичним тлом найбільших і найдовершеніших своїх драм "Руфін і Прісцілла", "Адвокат Мартіан", "Оргія".

Задум твору і головні його смислові акценти Леся Українка розкрила в листі до Агатангела Кримського від 27 січня 1906 року (йому ж поетка присвятила цей твір):

"Я не приймаю теорії Толстого і багатьох інших, ніби теперішнє християнство є оберацією, хоробою сеї релігії. Ні! В найдавніших пам'ятках, в "подіях апостольських", в листах апостола Павла, в ав-

тентичних фрагментах первісної галілейської пропаганди я бачу зерно сього рабського духу, свого вузькосердого квієтизму політичного, що так розбуявся дедалі в християнстві. Як хочете, але недарма в притчах і скрізь у Євангелії так часто вживається слово "раб" і антитеза "пана і раба", яко єдиної можливої форми відносин межи людиною і її божеством. Прочитайте листи апостола Павла (в данім разі не важно, котрі з їх автентичні, а котрі ні), і Ви побачите, що збудувалось на сій антитезі й як хутко воно збудувалось. Комунізм першого християнства — се фікція, його ніколи не було, або се було комунізмом жебрака, що все одно не мав ніякого маєтку, або ще "комунізмом" добродійного багача, що кидав "крихти від свого стола" комуні "псів, що сидять під столом пана свого". От і все" (III, 393).

Прагнення сильної духом особистості до свободи, протест проти інтелектуальної й духовної залежності, рабства у різних його проявах як у реальному житті, так і у сфері духовних ідеалів — основна ідея драматичної поеми "В катакомбах".

Головний герой її — Неофіт-раб, що тяжко страждає від мук і безвиході невільницького життя, прийшов до християнської громади в пошуках духовної розради, надій на визволення у прийдешньому Царстві Божому, що його обіцяє Христове вчення. Але проповідь єпископа, яку він почув, заклики до смирення й покори, слова *"раби Господні"* у звертаннях до пастви бентежать Неофіта. Він хоче глибше вникнути в суть проповіді.

У дусі платонівського діалогу диспут Неофіта-раба з єпископом починається зі з'ясування понять, позначених словами. Неофіт вказує єпископові, що словосполучення *"Раб господній"* суперечить проголошеній Христом ідеї всезагальної рівності:

Господній раб? Хіба ж і там раби?
А ти ж казав: нема раба ні пана
у царстві Божому! (III, 240).

У відповідь він чує слова єпископа про *"ярмо солодке", "тягар легкий"*, які лише посилюють сумніви Неофіта.

Єпископ знову намагається пояснити Неофітові, що означають слова *"ярмо солодке", "тягар легкий"*.

Брате мій,
коли ти сам по волі шию схилиш
в ярмо Христове, солодко се буде
твоїй душі, коли ти самохіть
на себе хрест візьмеш, невже він буде
важким для тебе? (III, 242).

На це Неофіт-раб відповідає:

Але нащо маєм
ще самохіть у ярма запрягатись
та двигати хрести по власній волі,
коли вже й так намучила неволя?
Намулили нам ярма та хрести
і шию, й душу, аж терпіть несила!
Я не за тим прийшов до вас у церкву,
щоб ярем та хрестів нових шукати.
Ні, я прийшов сюди шукати волі,
бо сказано ж: ні пана, ні раба (III, 242).

Неофіт-раб і далі виявляє суперечності в проповіді єпископа. Яким чином, запитує він, християнство змінить світ і зробить людей вільними й рівними, якщо воно закликає приймати світ таким, як він є, бо на те — Божа воля, а у світі панує соціальна нерівність і рабська неволя — залежність і незахищеність одних людей від сваволі інших. Навіть християнська громада об'єднує людей різного соціального стану — і патриціїв, і плебеїв, і рабів.

Спроби присутніх при суперечці членів громади — патриція і його раба — спростувати сумніви Неофіта лише виявляють лицемірство їхніх стосунків, оскільки як рівні вони спілкуються тільки на релігійних відправах, поза християнською громадою взаємини між ними будуються за звичною схемою пана й раба.

Не приймає Неофіт і запропонованої йому благодійної допомоги від членів громади. Ця сцена починається з розповіді Неофіта про своє страждання життя. Він потерпає не тільки від матеріальних злиднів. Тяжких моральних мук завдає йому родинний безлад і сварки з дружиною,

що прислужує панам на оргіях. Молода, *"з біди гуляща жінка"*, якій не дозволено відлучатися з оргій, часто змушена залишати своє немовля голодним. Ще більших моральних страждань зазнає її чоловік, спостерігаючи, як участь у оргіях поступово розбещує його дружину, вона вертається додому *"вином розпалена, з огнем в очах від сороміцьких співів"*, її починає гнітити їхня злиденна хата. *"Звичка до розкошів уїлась їй у серце, мов іржа, — без них їй тяжко"*, — оповідає герой.

Розчулені розпачливою сповіддю раба, християни пропонують йому благодійну допомогу. Одна з жінок, Анціллодея, молода мати, готова доглядати й годувати його немовля разом зі своїм, патриційй обіцяє йому безкоштовний одяг, а купець — мило. Але Неофіт трактує благодійництво останніх як подачку, кинуту жебракові зі стола багатіїв.

Ви мені хотіли
поверх ярма гіркого — ще й солодке,
поверх важкого — легке наложити,
і хочете, щоб я ще вам повірив.
Немов мені від того стане легше (III, 252).

Людині мало
самого хліба й слів, — продовжує Неофіт, —
їй треба волі,
інакше буде нидіти, не жити.
За те ж я маю жаль до вас великий,
що ви мені замість того життя,
обітованого у вічнім царстві Божім,
даєте страву, одіж та слова (III, 253).

Принизливі для людської гідності пропозиції благодійництва з боку багатих членів громади остаточно переконують головного героя драматичної поеми в оманливості християнських проповідей. Він не знаходить тут того, що шукає, — свободи й рівності людей. Провідники нової релігії, що виголошують облудні слова про *"рабів господніх"* і про *"боротьбу в терпливості й покорі"*, не визволять люд з рабства. Вони тільки замінять *"гірке ярмо на солодке"*, *"тяжкий тягар на легший"*, тобто замінять насильницьку форму рабства рабством добровільним,

неволею, якій людина підпорядкує себе сама, добровільно.

Диспут з єпископом переконує Неофіта, що християнська верхівка не визволить людей від рабства, а лише запровадить нову його форму. Вона замінить багатобожжя античної духовної культури на віру в єдиного Бога, але взаємини людини з божеством залишаться тими ж.

Нова релігія, як і та, котру вона вважає неправедною, не визволить людей з рабства, не дасть їм прав, рівності, свободи. Переконуючи людей у їхній гріховності, залякуючи їх картинами страшного суду, нова релігія принесе у світ фанатичну нетерпимість, інтелектуальне й духовне рабство, повну залежність віруючих від християнських пастирів.

Головний герой не хоче приносити в жертву своє земне життя заради обіцянок примарного раю на тому світі. Він не хоче проливати кров заради утвердження нової тиранії на місці старої:

Доки буде слатись
під ноги їм, тиранам безтілесним,
богам безкровним, неживим примарам
живої крові дорога порфіра? (III, 261).

Єдине, за що варто віддати життя, — це свобода і рівність людей.

Не знайшовши волі в християнській громаді, Неофіт-раб залишає її, щоб піти до потайного табору рабів-повстанців:

Нехай нікого хрест мій не лякає,
бо як почую я в своєму серці
святий вогонь і хоч на час, на мить
здолаю жити не рабом злиденним,
а вільним, непідвладним, богорівним,
то я щасливим і на смерть піду,
і без докору на хресті сконаю (III, 262).

"В ДОМУ РОБОТИ, В КРАЇНІ НЕВОЛІ"

Цей невеликий діалог Лесі Українки є безпосереднім відгуком на політичну полеміку з національних питань, що точилася на початку XX ст. між соціалістичними партіями різного спрямування.

Сама авторка діалогу відзначала переважання в ньому публіцистичного начала над художнім. *"Воно якесь "публіцистичне" більше, ніж белетристичне"*, — писала вона (Червоний шлях. — 1923. — Ч. 8. — С. 246).

Дещо прямолінійно висловлена провідна ідея діалогу знайшла продовження й розвиток в одній з образно-смислових ліній багатопланової драми "Руфін і Прісцілла".

Зв'язок діалогу "В дому роботи, в країні неволі" з зазначеною драматичною поемою підтверджує й дата його написання — 18 жовтня 1906 року. Саме на осінь 1906 року припадає початок роботи Лесі Українки над драмою "Руфін і Прісцілла".

Історичним тлом діалогу є Єгипет часів єврейської неволі, а дійовими особами — два раби різної національності, єгиптянин і гебрей, які спільно працюють на будівництві піраміди в Мемфісі.

Під час перепочинку в полудневу змору між ними починається розмова. У ході її з'ясовується, що раб-єгиптянин і раб-гебрей по-різному ставляться до своєї роботи і до будови, яку зводять.

Раб-гебрей ненавидить свою працю не тільки через її підневільність. Його ненависть подвоює відчуття непотрібності своєї роботи. Він не бачить у ній жодного сенсу. Піраміда, яку вони зводять, здається йому нікому не потрібною купою каміння:

Нащо та робота?!
Скажи, навіщо? Хто в сім клятім краю
те відає, навіщо нас мордують?
Нехай би се був дім, чи там дворець,
чи хоч темниця, клуня, стайня, хлів,
а то — каміння купа величезна,
поставлена стовпами, бовванами
довготелесими — який в тім глузд? (III, 265).

Натомість для раба-єгиптянина його праця сповнена смислом — він бере участь у будівництві храму для єгипетських богів:

Та то зовсім не хата й не оселя.
То так неначе царство, в ньому се,
що ми будуємо, є мов дворець,
се хата Ра, оселя Озіріса,
притулок для мандрівниці Ізіди,
колиска Горусу, спочивок Фта,
майстерня Тота, Анісовий хлів,
Анубіс, Нейт, Амон домують тута (III, 265).

Єгиптянин працює на будівництві **свого** храму і пишається цим. Тому на запитання свого товариша, чи будував би він піраміду за власною волею, якби його не гнали на цю роботу силоміць, відповідає: *"Всі ми, єгиптяни, працюємо не тільки по неволі, а й з охоти"*.

Звичайно, неволя, примус гнітять його. Якби він був вільний, провадить далі єгиптянин, він працював би інакше, свобода розкріпачила б його творчі сили, він дав би волю своїй фантазії:

Я будував би храми
по-своєму, я б видумав нові
емблеми для богів, а колонади
зовсім би не таким порядком ставив, —
я б їх єднав по три, по п'ять, по сім,
отак, як пальми часом виростають...
І! Що б то був за храм! Боги мої... (III, 267).

Лише вільна праця на своїй землі, говорить цим монологом Леся Українка, робить її бажаною, цікавою, творчою, розкриває здібності людини. Варто звернути увагу й на підкреслений у монолозі зв'язок національних мистецьких форм із природним ландшафтом краю.

Інакше ставиться до країни, у якій його народ перебуває в полоні, раб-гебрей. На запитання єгиптянина, що робив би він, якби був вільний, раб-гебрей відповідає:

Я! Що зробив би я? Розруйнував би
усі ці храми ваші й піраміди!
Порозбивав би всі камінні довбні!
Всіх мертвяків повикидав би геть!
Загородив би Ніл і затопив би
увесь сей край неволі! (III, 268).

У цьому творі письменниця полемізує з марксистським трактуванням національного питання, зокрема з тезою про класову солідарність трудящих різних націй. Стосунки між двома народами, деформовані нерівноправним становищем одного з них, виключають можливість їхнього взаєморозуміння й солідарності — такою є головна ідея діалогу.

Не лише цей твір, а й епістолярна спадщина письменниці свідчить про те, що Леся Українка відійшла від федералістських концепцій М. Драгоманова і обстоювала позиції повної національної незалежності. Зокрема, в листі до М. Кривинюка від 18 лютого 1903 року вона писала: *"Пора стати на точку, що "братні народи" просто сусіди, зв'язані, правда, одним ярмом, але, в ґрунті речі, зовсім не мають* ***ідентичних*** *інтересів, і через це їм краще виступати хоч поруч, але кожному на свою руку, не мішаючись до сусідської "внутрішньої політики"* (Косач-Кривинюк, 667).

"КАССАНДРА"

"Кассандра" — перший із завершених великих драматичних творів письменниці, над яким вона працювала кілька років. Про початок роботи над драмою Леся Українка повідомляла Ольгу Кобилянську в листі від 14 березня 1903 року.

Опубліковано "Кассандру" в "Літературно-науковому віснику" в 1908 році.

Твір є українською версією класичного давньогрецького сюжету про загибель Трої. У "Спогадах про Лесю Українку" Климентій Квітка писав: *"Якось значно пізніше написання "Кассандри" — героїня, як відомо, дуже звична в літературі — Леся прочитала в одній книзі по римській древності, що кожний поет в епоху Августа і пізніше вважав за свій*

обов'язок по-своєму виспівати кінець Трої. "От і добре, — сказала вона тоді, — значить, і я свій обов'язок виконала".

Головною героїнею драми Леся Українка обирає одну з дочок троянського царя Пріама — Кассандру — і загибель Трої змальовує через її історію та її сприйняття трагічних подій.

Важливу для розуміння драми авторську інтерпретацію цього образу античної трагедії містить згадуваний вище лист Лесі Українки до Ольги Кобилянської. *"Ся трагічна пророчиця,* — писала поетка, — *з своєю нічим не признаною правдою, з своїм даремним пророчим талантом, власне такий неспокійний і пристрасний тип: вона тямить лихо і пророкує його, і ніхто їй не вірить, бо хоч вона каже правду, але* ***не так, як треба людям****; вона знає, що* ***так*** *їй ніхто не повірить, але* ***інакше*** *казати не вміє; вона знає, що слів її ніхто не прийме, але не може мовчати, бо душа її і слово не дається під ярмо; вона сама боїться свого пророцтва і, що найстрашніше, сама в ньому часто сумнівається, бо не знає, чи завжди слова її залежать від подій, чи навпаки, події залежать від її слів, і тому часто мовчить там, де* ***треба*** *говорити; вона знає, що її рідна Троя загине, і родина, і все, що їй миле, і мусить сказати те вголос, бо то* ***правда****, і, знаючи ту правду, не робить нічого для боротьби, а коли й намагається робити, то діла її гинуть марно, бо —* ***діла без віри мертві суть****, а віри в порятунок у неї нема і не може бути; вона все провидить, вона все знає, але не холодним знаттям філософа, тільки інтуїцією людини, що все постерігає —* ***несвідомо*** *і безпосередньо ("нервами", як кажуть в наші часи), не розумом, а почуттям — тому вона ніколи не каже: "Я знаю", а тільки: "Я бачу", бо вона справді* ***бачить*** *те, що буде, але пояснити аргументами, чому воно мусить так бути, а не інакше, вона не може. І пророчий дух не дар для неї, а* ***кара****. Її ніхто не коментує, але вона гірше мучиться, ніж мученики віри і науки. Така моя Кассандра"* (Всі підкреслення в тексті належать Лесі Українці. IV, 329 — 330).

Кассандра — це образ непочутої пророчиці, і в цьому розумінні вона продовжує образ Тірци з драматичної поеми "На руїнах". Але Кассандра — повніший і трагічніший образ. Тірца не знайшла спільної мови з провідниками свого народу, але в серцях простих людей її слова знаходили відгук. Кассандрі ж не вірить ніхто.

Однак у цьому античному сюжеті Лесю Українку привабив не тільки

образ непочутого пророка. Він давав їй вдячний матеріал для дальшого поглиблення художньо-філософської теми, яка хвилювала її найбільше, — теми національної неволі. В історії ахейсько-троянської війни Леся Українка зосереджує увагу на дослідженні причин поразки троянців. Немає сумніву в тому, що античний сюжет вона проектує на історію свого народу, на поразку українців у визвольній війні.

До провідних лейтмотивів драми належить мотив сім'ї, роду, зв'язку роду й рідної землі, у творі неодноразово акцентується опозиція "свого" і "чужого", "рідних" і "чужинців".

Тема кревних зв'язків, покладених на людину самою природою, обов'язків перед родиною звучить уже в першій сцені драми. Кассандра нагадує своїй молодшій сестрі Поліксені, яка заручилася з Ахіллесом, що вона не має права виходити заміж за вбивцю свого брата:

Поліксено,
ти вже забула, чий то був той меч
у грудях брата нашого Троїла? (IV, 20).

У фіналі драми Кассандра картає аргоського царя Агамемнона за його зраду батьківського обов'язку:

А нащо ти про се забув тоді,
як віддавав свою дочку на жертву
розгніваній богині? Ти забув,
хто мати Іфігенії, хто батько (IV, 95).

Протиставлення "свого" й "чужого" особливо увиразнюється в сюжетній лінії, пов'язаній з образом Паріса. Це його сліпа пристрасть до чужинки згубила царський рід і Трою (*"А Паріс готовий для Гелени загубити весь рідний край"*, — каже про брата Деїфоб). В образі Паріса підкреслюється його легкодухість, відсутність волі, нездатність до самоконтролю, що робить його рабом своїх почуттів. Порівнюючи Паріса з іншими своїми братами, Кассандра каже:

І Деїфоб, і Гектор, і Гелен
живуть, не скніють: Деїфоб на раді,

а Гектор на війні, Гелен у храмі —
живуть душею й тілом. А Паріс?
Він тільки й жив, як грав там на сопілці
серед отар. Мовчить Паріс на раді
і зброю надягає, мов кайдани,
боги з ним на розмові не бувають (IV, 13).

На зауваження Гелени про те, що з Парісом розмовляє Афродіта, Кассандра відповідає: *"Ні! Він раб її, з рабом нема розмови. Вона велить, він слухає, та й годі"* (IV, 13). Рабська залежність Паріса від чужинки виявилася фатальною для Трої тому, що Паріс належить до царського дому, до правлячої еліти, на яку покладено особливу відповідальність за долю свого народу.

В одній з побічних ліній драми Леся Українка розвиває з певною модифікацією лейтмотив "Осінньої казки" і "Трьох хвилин" — мотив ущербності несамостійного визволення. Але якщо в зазначених драмах цей мотив вирішується на рівні міжособистісних взаємин, то в "Кассандрі" він переноситься на взаємини міжетнічні. Мотив пов'язано з епізодичним персонажем — лідійським царем Ономаєм, котрий привів своє військо, щоб вступити в бій на боці троянців, але в нагороду за військову допомогу вимагає шлюбу з Кассандрою.

Ономай байдужий до небезпеки, яка нависла над троянцями, до їхніх тривог, страждань і втрат. Їхнє прохання про допомогу він сприймає як вияв слабкості, і це викликає в нього почуття зневаги. На запитання Кассандри *"Чи ти бачив, як оборонця визволені славлять?"* Ономай відповідає:

Не раз, не два! Скажу тобі, царівно,
що переможця і не так ще славлять
подо́лані. Я й те і друге знаю —
ціна обом однакова, бо все то
безсилля силу славить. Але силу
віддати за таке — збожеволіти!
Я не безумний. Голову нести,
губити військо, щоб "хвалу і дяку"
сказав хтось по-троянськи? Я се дома

почую по-лідійськи від жіноцтва,
як військо приведу назад без бою (IV, 51).

У цих словах Ономая знову акцентується опозиція "свого, нашого" й "чужого, їхнього". Лідійському цареві близькі свої люди, як провідник він покликаний опікуватися лідійцями, до інтересів інших народів він байдужий і згоджується допомогти троянцям тільки заради власної вигоди. Допомога ж з корисливих мотивів ущербна, неповноцінна. Як зауважує Ономаєві Кассандра, *"герой користі не шукає зроду"* (IV, 49).

Письменниця показує, що не завжди перемагає сильніший: троянці такі ж відважні вояки, як і ахейці. Перемагає той, хто має сильніше почуття солідарності зі "своїми" і не має довір'я й милосердя до "чужих", хто не гребує жодними засобами боротьби, у тім числі обманом і підступом. Поразку ж терплять довірливі, нездатні виявити достатній психологічний опір завойовникові, розгледіти обман і протистояти підступові.

Таку художньо-смислову домінанту твору втілює, зокрема, знаменитий епізод із троянським конем. Троянці були переможені через те, що повірили ворогові й узяли від нього подарунок.

У складному переплетінні ідейно-смислових ліній твору важливого значення в цьому епізоді набуває суперечка, що відбувається між Кассандрою і її братом — віщуном Геленом.

Гелен закликає троянців повірити вчорашнім ворогам і прийняти подарунок ахейців:

Дарунок згоди ліпший над здобуток,
що на війні ціною крові взято.
Ахейці відплили від нас по волі
своїх і всіх богів, а дар лишили
на знак пошани й згоди. Честь ахейцям! (IV, 66).

Кассандра ж не дозволяє троянцям завозити дерев'яного коня в храм, нагадуючи їм, що *"дурно не дає дарунків ворог"* (IV, 69).

Ця сцена завершує проведене через весь текст протиставлення Кассандри й Гелена як правдивого й фальшивого пророків.

Кассандра передбачає події, знає правду й вважає, що людям треба казати тільки правду, навіть якщо вона страшна. Гелен, позбавлений про-

видчого дару, удає з себе віщуна, але насправді обманює довірливих людей, говорячи їм не те, що думає, а те, що від нього хочуть почути. Гелен — це образ цинічного й безвідповідального пристосуванця. Наділений гнучким розумом і ораторським хистом, він уміє за допомогою вправної демагогії вводити людей в оману й справляти на них гарне враження. Слова для нього — лише знаряддя для маніпуляцій з людською свідомістю, про що він відверто каже Кассандрі: *"Я з правдою борюсь і сподіваюсь її подужати і керувати, от як стерничий кораблем керує"* (IV, 60).

Останній свій словесний поєдинок з Кассандрою з приводу подарованого ахейцями коня Гелен легко виграє. Виснаженим війною людям хочеться миру й спокою, тому вони охоче вірять Геленові, який запевняє їх, що небезпека минула, а не Кассандрі з її сповненими тривоги закликами не вірити ворогові й не втрачати пильності.

Гелена натовп називає *"прозорливцем", "розумом нашим", "нашим оком ясним"*, Кассандру ж з ненавистю проклинає: *"Та геть її женіть, зловісницю", "Вже ж її пророкування уїлись нам в печінки", "Убить її"* (IV, 67).

Фінал трагедії відомий. Троянці завозять коня до храму Афіни Паллади, підісланий ахейцями шпигун увечері споює вартових, вночі ахейські воїни, що сховались усередині коня, виходять з нього, відчиняють міську браму, і ахейське військо захоплює Трою.

Таким чином, в інтерпретації Лесі Українки військову поразку троянців спричинила їхня легковірність, неспроможність дивитися у вічі реальності, нездатність відрізнити справжнього "видючого" свого провідника від демагога, який, жонглюючи словами, маніпулює людською свідомістю заради досягнення власних вигод.

Народ, що не вірить своїй правдивій еліті, справжнім своїм духовним провідникам, а доручає вирішувати спільну долю користолюбним авантюристам, приречений бути невільником сильнішого сусіди.

Історія протистояння справжнього й фальшивого пророків завершується у фіналі драми. Як і передбачала Кассандра, Гелен *"і переможців переміг"* завдяки своїй хитрості, вмінню пристосовуватися до будь-якої влади — і своєї, і чужої. Позбавлений моральних засад і глибинної прив'язаності до батьківщини, Гелен іде на службу до переможців і *"у Дельфах волю Божу провіщає"*.

Для правдивої ж пророчиці Кассандри загибель батьківщини озна-

чає власну смерть. Її пророчий дар належить тільки рідній землі.

В епілозі драми її героїня свідомо йде на смерть разом з аргоським царем Агамемноном, чиєю полонянкою вона стала. Кассандра знає, що через подружню зраду на царя чигає смерть у його власному домі, але чужинцеві, котрий був серед тих, хто згубив її сім'ю і рідний край, вона не відкриває правди, хоча правда врятувала б життя і їй.

Як і вся драма, епілог сповнений напруженої трагедійності межової ситуації. Драматизм сцени посилює те, що в домі ворога Кассандра нарешті знаходить розуміння й повагу, якої так бракувало їй на батьківщині. Агамемнон просить Кассандру виповісти йому свої передбачення:

Я не троянець неймовірний. Щиро
слова твої прийму до свого слуху
і в серці заховаю. Говори!
І вироком святим слова ті стануть
для мого дому. Все, що ти порадиш,
все я вчиню слухняно! (IV, 96).

Та в чужинецькій неволі Кассандра мовчить. Її віще слово було призначено для рідного краю, свободу якого вона цінувала вище за власне життя. Із загибеллю батьківщини її життя втрачає сенс — і вона ступає разом з Агамемноном на його *"кривавий шлях"* зі словами:

Колись була пророчиця Кассандра, —
вона згоріла на пожежі в Трої,
слова її пророчі спопеліли,
і вітер їх розніс ген-ген по морю... (IV, 99).

"РУФІН І ПРІСЦІЛЛА"

Про початок роботи над драмою Леся Українка згадує в листі до сестри Ольги від 23 лютого 1907 р., про завершення її пише тому ж адресатові в листі від 7 вересня 1908 р.: *"Дописала я свою величезну драму "Руфін і Прісцілла" і дуже з того рада, бо чогось мене все страх брав,*

що я її не кончу через що-небудь (се ж я перед Берліном про неї сокрушалась). Тепер виправляю її, вигладжую і буду лагодити до друку. Тільки хто її прийме таку довжезну?"[1]

У спогадах, написаних одразу після смерті Лесі Українки, Людмила Старицька-Черняхівська згадує: "Останній раз, в маю сього року [1908], коли я бачила Лесю Українку в Києві, вона оповідала мені, як турбувалася перед страшною операцією в Берліні за свою п'єсу "Руфін і Прісціла", що не скінчить її, що вмре і не скаже людям того слова, яке так хотіла сказати. А потім, my dearest friend, — додала вона з ухмилкою, — побачила я, що, як кажуть у нас: прийшов Прокіп — кипить окріп, пішов Прокіп — кипить окріп — і без Прокопа кипить окріп"[2].

Поетка надіслала драму до "Літературно-наукового вісника" 29 квітня 1909 р. Редакція часопису повернула її авторці для ґрунтовного доопрацювання, пропонуючи значно її скоротити (IV, 340). Письменниця була змушена погодитися з публікацією драми у скороченому вигляді. У листі до М. Грушевського від 28 жовтня 1909 р. вона писала з цього приводу: *"Драму свою вже не прошу посилати мені назад, бо не знаю, коли могла б зайнятися нею — не маю здоров'я. Як можна друкувати так, як єсть, то прошу. Щодо змін: 1 і 2 акти ніяк не можна злучати в один без нарушення сцен пляну, тому не сполучуйте, але 1 акт можна скоротити, обірвавши діялог з префектом, ледве він скаже, що був у Секста і бачив Крусту, а тоді одразу дати сцену з жінкою, що розшукує свою дитину; зробіть се, будьте ласкаві, самі (не доручаючи іншому), там побачите, на якій строфі можна зробити сю купюру. 5 акт не друкуйте і віддайте його Кривинюкові на схов, може, колись той акт на щось мені придасться. Тепер кінчіть на 4-му, отже драма буде в 4-х діях. Коли нема грубих промахів історичних, то вже, може, друкуйте без змін (крім згаданих двох великих), бо тепер я не можу ще довго взятись до обмірковування їх"*[3].

У скороченому вигляді драму було опубліковано в "Літературно-науковому віснику" в 1911 р. З гіркотою писала Леся Українка матері в листі від 10 січня 1913 року: *"Невідомо, що тяжче, чи підписувати ініціалами, чи підписувати своїм повним іменням річ свідомо скалічену, як трапилося з "Руфіном і Прісціллою". Там автор сам калічив (і з яким болем!), сам і підписатися мусив..."* (XII, 428).

З п'ятим актом і з урахуванням виправлень, які авторка зробила у

власному примірнику "Літературно-наукового вісника", драму було надруковано у 4-му томі видання творів Лесі Українки в 1923 р.[4]. Повний текст "Руфіна і Прісцілли" вийшов лише в 1951 р. у п'ятитомному виданні творів Лесі Українки завдяки зусиллям академіка М. Возняка, який відновив його за чистовим автографом[5].

Історичним тлом драми "Руфін і Прісцілла" авторка обрала Рим II ст. н. е., коли християнське вчення почало ширитися на теренах Римської імперії, поступово розкладаючи світоглядні основи античного світу. Протиставлення двох світів проектується на стосунки закоханої подружньої пари Руфіна і Прісцілли, гармонійний шлюб якої руйнує таємне прийняття Прісціллою християнства.

В основі конфлікту між Руфіном і Прісціллою лежить протистояння ідейних антагоністів — філософа, який керується знаннями і заснованими на критиці твердими переконаннями, і людини, фанатично відданої релігійній вірі.

Прісцілла не вірить у спроможність людського розуму осягнути істину.

Де ж край блуканню мандрівної думки? — каже вона Руфінові. —
Де дно в розумуванні? Де котвиця,
куди ти кинеш і за що зачепиш
ту котву, щоб спинити корабель,
утомлений одчаєм безбережжя? (IV, 119).

У її чистій душі знаходить палкий відгук апостольська проповідь любові й смирення, що дає готову відповідь на всі запитання, заміняючи "розумування" вірою в позаземні духовні джерела, у вищого судію, який все бачить і винагородить вічним раєм усіх страждених і праведних.

Натомість її чоловік Руфін, молодий римський патрицій, вихований на традиціях грецьких мислителів, не вірить ні в римських богів, ні в християнського Бога. Його Бог — знання і мудрість, яку вони дають, напружений пошук істини, що його незмінними супутниками є сумнів, суперечка, дискусія. Прийняти віру з її незмінними постулатами і позбутися таким чином права самостійно дошукуватися правди — міркувати, сумніватися, добирати різні аргументи доказів — означає для Руфіна поневолити розум, добровільно накласти на нього пута. Змушений драматичними обставинами до фатального вибору між необхідністю прийня-

ти нову віру або втратити кохану дружину, Руфін протягом усієї дії драми б'ється в напруженій душевній боротьбі. Окремі християнські постулати, зокрема антицезаризм, відповідають його ідейним переконанням республіканця, проте він не може змиритися з необхідністю рабської покори, якої вимагає християнство від своїх віруючих. Його разить сама мова релігійних текстів, у якій домінують слова "Божий раб", "пастир", "отара". *"Я досі ще не жив ладом овечим"*, — каже він.

Характерною є лексика, яку добирає Руфін у розмові з Прісціллою в четвертій дії п'єси, пояснюючи їй, чому після тривалої душевної боротьби він так і не зміг прийти до християнства: *"В темниці тут я довго* ***мучив душу****, щоб* ***нахилить*** *її під ваші ярма! Та не* ***гнучка вона****"; "Люцій умів себе* ***примусити*** *до того, до чого я себе не міг* ***нагнути****"; "То ж скільки треба тонких софізмів* ***сплести****, щоб* ***вловити у християнський невід*** *римську душу"; "Ох, ся тверда душа! Упертий розум! Чом я не міг* ***зломити їх****?"*

Є ще один аспект нового вчення, з яким не може змиритися Руфін, — це його претензії на "всесвітянство". Проблема, яку, вживаючи сучасну термінологію, слід окреслити як співвідношення національного і загальнолюдського, перебуває в центрі ідеологічної суперечки, що точиться між персонажами драми. Це показує, наскільки важливим було її осмислення для авторки. У словесному двобої, де стикаються різні точки зору на проблему "всесвітянства", антагоністами виступають римський патрицій Руфін і християнин Парвус.

Парвус є головним носієм космополітичної ідеології. Згідно з його поглядами, у царстві справедливості, до якого приведуть людство провідники нового вчення, зникне поділ його за націями, всі вони зіллються в єдине "всесвітянство", об'єднане єдиною вірою в єдиного Бога.

Цю основну засаду побудови нового суспільства Руфін вважає облудною. Суперечка між опонентами виникає уже при першій їхній зустрічі на сторінках драми. На запитання Руфіна *"Хто ж такий ти? Юдей, римлянин?"* Парвус відповідає *"Я християнин і більш ніким не хочу бути"* і продовжує:

Авжеж, ми всі там будем громадяни
небесної держави, а не Риму,

і не Афін, і не Александрії,
чи як там звуться ще столиці людські (IV, 116).

Проте фіктивність безнаціональної, "всесвітянської" позиції Парвуса зраджує попередній діалог:

Парвус
На пожарищі світ новий настане.
Руфін
Чи в тому світі буде й Рим новий?
Парвус
О ні, не Рим, новий Єрусалим (IV, 116).

Зневажливо відгукуючись про "столиці людські", Парвус не залишає майбутній оновлений світ без столиці. Місце її замість зруйнованого Рима має посісти Єрусалим. Таким чином, цей адепт нового вчення виявляє той же імперський тип свідомості, що й ненависні йому римляни.

Якщо Парвус прагне використати християнство як ідеологічну зброю руйнації імперії, то римський патрицій Люцій, друг Руфіна, який поділяє республіканські ідеали останнього і є таким же патріотом Риму, приймає християнство з протилежної позиції. Він сподівається, що християнство збереже всесвітнє панування Риму:

Я всесвітянин римський і бажав би
побачить Рим столицею всесвіта,
і щоб зруйнований Єрусалим
в Італії мов фенікс відродився
і крила розпростер на римські гори (IV, 189).

Люцій вірить у те, що нове вчення здатне замінити спрофановані деспотичним правлінням закони республіканського Риму і таким чином зупинити розклад Римської імперії:

Коли закон умер, нехай зростає
хоч те бажання вічної заплати
та Божий страх, аби вони спинили

злочини й зло. Традиції замінить
нова легенда, ще не збайдужіла,
не спрофанована. А римські цноти
нехай відродяться у християнських —
вони доволі схожі між собою.
З тим ми діждемось другого пришестя
Христа і слави римської (IV, 192).

Зі свого боку, цілком інше ставлення до можливого відродження Римської імперії виявляє колишній раб Люція варвар Нартал.

У сюжетній лінії взаємин Люція і Нартала мотив несумісності інтересів народу-завойовника і поневоленого народу, що виключає можливість гармонійних стосунків між окремими їхніми представниками, набуває надзвичайно цікавої і філософськи поглибленої модифікації.

Як істинний християнин, Люцій відпустив свого раба Нартала на волю. Вдячний варвар щиро й віддано полюбив Люція. Прив'язаність Нартала до колишнього пана зміцнила належність до однієї християнської громади — під впливом Люція він прийняв християнство.

Але у в'язниці, перед лицем смерті, у його душі прокидається туга за поневоленою римлянами батьківщиною і, разом з нею, приспана християнською проповіддю ненависть до поневолювачів. Свою особисту участь у поширенні нової віри, а отже і в можливому зміцненні Риму, Нартал переосмислює як національну зраду і під впливом цих роздумів змінює ставлення до християнства. У поширенні нової релігії він починає вбачати лише новий спосіб ошуканства поневолених народів, підступну зміну тактики в завойовницькій політиці Риму:

Я зрозумів тепер, що вас призводить,
вас, вояків жорстоких, перейматі
релігію любові та покори, —
ви сковуєте тим ще не закутих,
без війська хочете весь світ зажерти,
всіх варварів в кормигу запрягти,
всі Карфагени зруйнувать без зброї (IV, 205).

На розглядуваному прикладі протилежної емоційної оцінки ролі нової релігії в житті Риму, що її виявляють Люцій і Нартал, як і загалом на історії взаємин цих героїв, письменниця аналізує явище деформації людських стосунків, породжене умовами національної залежності. Все, що сприяє зміцненню батьківщини панівної нації, поглиблює рабське становище завойованої нації. Ця розбіжність національних інтересів у структурі імперської будови неминуче провокує непорозуміння і ворожнечу у взаєминах представників двох націй на індивідуальному рівні.

У цьому сюжеті наскрізний у драматургії Лесі Українки мотив завоювання "лагідним" способом, мотив любові до ворога і ганебності такої любові, що неминуче веде до колаборантства, набуває особливої драматичної напруги. Трагізм любові-ненависті Нартала до Люція зумовлено тим, що Люцій, на відміну від інших образів колонізаторів у драмах Лесі Українки, наділений високими моральними якостями і як особистість цілком гідний любові й прихильності свого оточення. Це лише посилює муки Нартала, який переживає душевне роздвоєння між любов'ю до Люція як шляхетної людини, котра подарувала йому волю, і усвідомленням, що він любить того, хто панує над його народом.

Ти купив
мене з душею, — каже Нартал Люцію. —
Поки був у пана,
я знав, що слід римлян всіх ненавидіть,
а тут я мусив полюбить тебе (IV, 202).

Таким чином, висвітливши принцип ідеологічного "всесвітянства" з різних точок зору, Леся Українка показує його облудність. Кожен, хто сповідує "всесвітянську" ідею, трактує її з позиції своєї національної приналежності, тому римлянин убачає в ній панування Риму над світом, а юдей — панування Єрусалиму. Побудова ідеології на засадах "вселюдськості", без урахування поділу людства на окремі нації, каже авторка, є утопією, а практичне втілення її в життя не принесе всесвітню гармонію, а спровокує всесвітні війни і руйнації. Загрозу руйнівної нівеляції національної й індивідуальної особистості, яку таїть у собі поширення нового вчення, бачить Руфін:

Доволі з мене, що тепер я бачу.
Як далі піде так, ми хутко станем
чужинцями у нашім рідним краю,
вигнанцями з небесної держави,
бо їй нема на нашім світі місця,
та й ми дістатися туди не можем,
де перше треба вмерти, щоб ожити,
і втратити зовсім подобу людську,
щоб статися не людьми й не богами,
а чимсь таким, як тінь, як дим, як пара (IV, 117).

Антагонізм між Руфіном як носієм античної традиції і Парвусом як провідником нової релігії доповнює ще одне протистояння, послідовно проведене в драмі. Опозиція "античність" — "християнство" — це протистояння багатої культури, виплеканої в середовищі інтелектуальної еліти, і культури низької, плебейської, що апелює передусім до агресивних інстинктів темної неосвіченої маси.

У кількох сценах твору підкреслюється темнота й інтелектуальна безпорадність більшості членів християнської громади. *"Порадь, як боронитись! Ми простацтво! Ми люди темні, неписьменні! Отче, загинемо без тебе!" "Вбогими духом"* називають свою паству релігійні проповідники — єпископ і диякон. Властиво, саме такої пастви вони і потребують, бо віра в церковні догмати несумісна зі знаннями і мудрістю.

Характерно, що в доступності церковної проповіді широким масам вбачає перевагу християнства римський аристократ Люцій. Знання і мудрість належать до привілеїв небагатьох, каже він Руфінові (*"Така природа людська, що досконале може в ній прийматись помалу і в тісному кругі тільки"*), а отже тільки віра в Бога може стати ефективним засобом приборкання анархічних інстинктів черні (*"Хто може чернь утишити, крім Бога?"*).

Антиінтелектуалізм релігійних провідників найвиразніше виявляється у ненависті "ловця душ" Парвуса до римської еліти, схильної до "розумування":

Мені оті патриції непевні,
не бачу я в них щирості такої,

як у плебеїв. Щось вони мудрують,
філософів спогадують поганських
та всякі панські світові звичаї,
так мов не досить їм Письма Святого,
слів Господа Христа і заповітів
Отця небесного — ще їм потрібна
усяка мудрість марна сього світу (IV, 178).

Твір включає, отже, кілька ключових проблем, а також низку бічних ліній. Попередній аналіз головних конфліктних ліній "Руфіна і Прісцілли" дає можливість зробити певні висновки. Такі акцентовані в драмі риси античної культури, як раціоналізм та інтелектуалізм, свобода думки й совісті, традиція вільного обговорення питань і толерантність до думки опонента, не лишають сумніву, що античність у драмі Лесі Українки уособлює модель західноєвропейської цивілізації. Напруження світоглядно-філософських суперечок драми визначило передусім осмислення проблеми сумісності соціалістичного вчення зі здобутками європейської ліберальної демократії.

"У ПУЩІ"

Початок роботи над драмою датують 1897 роком. До інтенсивної праці над нею Леся Українка повернулась у 1907 р. Про це свідчить її лист до матері від 10 вересня 1907 р., де вона писала: *"Під впливом "осаждающих" мене просьб від усяких редакторів збірників (очевидно, мода на альманахи вернулася) я заходилася кінчати не тільки ту драму, що сей рік почата ("Руфін і Прісцілла"), але й давно почату та відложену в довгий ящик про скульптора серед пуритан і взялась до неї дуже ретельно, бо щось мені чується, що як не скінчу тепер, то так вона вже й залишиться, а мені її шкода — es liegt mir doch etwas daran"* (це для мене важливо. — XII, 214—215).

Закінчено драму в 1909 р. Вперше опубліковано в "Літературно-науковому віснику" в 1910 р. (кн. III—IV).

Дія цієї драми відбувається в XVII ст. у Північній Америці.

У коментарях до дванадцятитомного видання творів Лесі Українки за-

значено: *"Задум твору виник, очевидно, десь наприкінці 1894 р., коли Леся Українка працювала над статтею про англійського поета, публіциста і державного діяча Джона Мільтона (1608—1674), вивчала матеріали, що стосуються його життя і творчості... Студіюючи історію Англії епохи буржуазної революції XVII ст., поетеса звертає увагу на постаті англійського поета Георга Віттера (1588—1667) та видатного борця за свободу вірувань в Англії Роджера Вільямса (бл. 1600—1684). Джон Мільтон, Георг Віттер, Роджер Вільямс, певною мірою, стали історичними прообразами головного героя драми Річарда Айрона"* (V, 301).

Свого часу на це вказував і один з перших коментаторів драми Павло Филипович: "...біографічні відомості про Вільямса і Мільтона, знання пуританського руху та біблійних джерел його ідеології — в значній мірі визначили основні характери та ситуації драми"[6].

У цій драмі центральною є ліберальна ідея прав і свобод людини. Образ Річарда Айрона належить до ряду тих драматургічних героїв Лесі Українки, яких можна вважати носіями й виразниками її світогляду. Більше того, у художній структурі цього образу є певні деталі, котрі дають підстави припускати, що в ньому відтворено риси реальної людини з близького оточення поетки. Такі факти Річардової історії, як його конфлікт з громадою і вимушене життя на еміграції, збігаються з життєвим шляхом Михайла Драгоманова, дядька письменниці по материнській лінії, що передав обдарованій небозі свої ґрунтовні знання європейської гуманістичної науки і політичного лібералізму. Біографічна паралель увиразниться, якщо врахувати, що духовним спадкоємцем Річарда виступає в драмі його племінник Деві, син Річардової сестри.

Носій вільнолюбних ідей, Річард — гідний нащадок роду, що вславився боротьбою за свободу і права людини:

Такий весь рід: вікліфовці, лолларди,
"незгідні", "незалежні", "рівноправці",
такі були мої питимі предки.
Мої всі кревні волі домагались
від короля, від церкви, парламенту,
а я — від них самих. Така вже кров (V, 56).

Вдачу Річарда визначає сила духу і незалежність поведінки. Його іде-

ал — це вільна й відповідальна особистість, що будує своє життя на власний розсуд, згідно зі своїми здібностями і покликанням: *"в світі кожен своє завдання має і — свій хрест"* (V, 63).

Річард переїздить до Америки з громадою пуритан, об'єднаних спільною вірою і спільною боротьбою на батьківщині, в Англії, за право сповідувати свою віру. Його привабив дух незалежності й братерської солідарності, що панував у пуританській громаді:

Я згадую, як часто вечорами
збиралась на помості корабельнім
громада наша, мов одна родина,
і там при світлі вічного багаття,
що сам Господь на небі розпалив,
співала гімни. Постаті співців
були мов з бронзи чорної одлиті,
суворі, тверді, повні сили й моці,
при світлі зір здавались велетенські,
і стільки в них було краси нової,
не знаної в тім світі італьянськім,
де я учився альфабету хисту!..
І марив я тоді, що в сій громаді,
серед нового краю розпалю я
одвічної краси нове багаття... (V, 47).

У протистоянні верховній владі пуритани згуртувались у міцну громаду, що її усвідомлюють як незалежне об'єднання вільних особистостей. За словами одного з її членів,

Ні король, ні парламент
Ламать не сміє присуду громади.
Громада — вільне й незалежне тіло (V, 28).

Проте в новій країні, куди емігрують бунтівні пуритани, їхнє вільнолюбство зазнає серйозного випробування. Проповідник Годвінсон, зловживаючи своїм авторитетом релігійного провідника громади, поступово зосереджує у своїх руках усю повноту влади.

Конфлікт Годвінсона з Річардом блискуче розкриває технологію ошуканства, котру застосовує диктатор для знищення особистої свободи громадян і перетворення їх на слухняних виконавців своєї волі.

Головну перешкоду у планах Годвінсона узурпувати владу становлять демократичні засади об'єднання пуритан, їхнє право вільно висловлювати думки і приймати рішення шляхом відкритого обговорення громадських справ.

Для знищення свободи слова Годвінсон вдається до кількох засобів. Передусім, користуючись своїм становищем духовного учителя, він привласнює собі право говорити від імені всієї громади. Своїх опонентів він трактує як противників усієї громади. *"Едіто, син ваш, видно, хоче стати з громадою на поєдинок!"* — каже він Річардовій матері.

Щоб утвердити культ своєї особи, проповідникові необхідно позбутися опозиції, знищити в самому зародку можливість критичної оцінки його слів і вчинків з боку членів громади. Природно, що найбільше перешкоджають реалізації диктаторських амбіцій проповідника особи з волелюбною, незалежною вдачею, що не піддаються впливові його демагогії і розпізнають правдиві мотиви його позірного обстоювання чистоти релігійних догматів.

Годвінсон постійно говорить про свою доброту й милосердя, але його вчинки суперечать словам і характеризують його як байдужого до людей, жорстокого циніка. З помсти чоловікові, який виступив проти нього на виборах і був змушений втекти до Род-Айленда, проповідник відмовив у громадській допомозі його дружині, що лишилася з малими дітьми в недобудованій хаті. Натомість, лицемірно прикриваючись фразами про загальне добро, він схиляє громадян до рішення спільно збудувати йому новий великий будинок.

Так, я маю хату, — каже Годвінсон, —
але громада з добрості своєї
замість хатини кам'яницю хоче
для мене збудувать. Не так для мене —
я б сам на те не згодився ніколи, —
як, власне, для громадського добра,
бо в мене будуть люди по суботах
збиратися на бесіди побожні (V, 26).

Річард протестує проти цих рішень громади, вважаючи несправедливим і жорстоким карати родину за вчинок чоловіка, як і будувати новий дім Годвінсонові в той час, коли чимало громадян ще мешкає в землянках. Протистояння Річарда і громади починається, власне, з його відмови брати участь у будівництві кам'яниці для проповідника. Ігноруючи це колективне рішення, він іде добудовувати хату дружині втікача.

Таким чином, уже перша суперечка Річарда з Годвінсоном свідчить, що це конфлікт людини, яка дбає про загальне добро і справедливе розв'язання громадських справ, із владолюбцем, що переслідує тільки власну вигоду.

Для утвердження свого контролю над поведінкою членів громади Годвінсонові треба за будь-яку ціну позбутися впливу непокірного Річарда. Проповідник оголошує йому війну, звинувачуючи скульптора в порушенні приписів пуританської моралі. У боротьбі з інакодумцями Годвінсонові знову-таки важливо домогтися від громади колективного осуду тих, хто боронить своє право на незалежну думку і не хоче коритися диктаторові. Авторитарні методи підкорення колективної волі, які застосовує Годвінсон, виразно ілюструє сцена, де він вимагає від членів громади заборони і знищення карикатурної фігурки, що її виліпив з нього Річардів племінник:

Коли його безчельний, ниций вчинок
не знайде осуду з руки громади,
то я прийму собі се за ознаку,
що час мені шукать деінде місця,
де б голову трудженну прихилити,
бо тут її неславою вкривати
усякий блазень може безборонно (V, 75).

Домагаючись колективного осуду посягань на незаперечність власного авторитету, проповідник водночас робить усе, аби позбавити своїх опонентів можливості прилюдно висловлювати свої думки. У сцені громадського суду над Річардом Годвінсон дорікає старійшині Кемблю за те, що він дозволив Джонатану, другові Річарда, виступити на захист останнього. Більше того, Джонатан, на його вимогу, мусить взагалі покинути приміщення, де відбувається суд.

Отже, у громадському судовому процесі проповідник самочинно скасовує демократичне право звинуваченого на захист, керуючись авторитарним принципом, який він виголошує знову-таки від імені всієї громади:

Громада власні парості негідні
рубати може і в вогонь кидати,
і їх ніхто не сміє боронити (V, 29).

У розглядуваній сцені суду письменниця геніально окреслює підступні методи ошуканства, до котрих вдається хитрий інтриган, спритно сплітаючи з фальшивих слів сильце, у яке ловить прості душі довірливих пуритан. Крайню аморальність Годвінсона, його цинічну зневагу до християнської проповіді засвідчує нечесний прийом тенденційного, неправильного тлумачення цитат з Біблії, котрий він застосовує, щоб домогтися моральної дискредитації опонента. Коментуючи кожну репліку Річарда, Годвінсон спотворює і перекручує його слова, вибудовуючи ланцюг суцільних звинувачень. Так, коли Річард захищає своє право творити скульптурний образ індіанки, посилаючись на Біблію:

Сам Христос ходив
До самарян і хананеанців — чим же
Сі дикуни від тих народів гірші? (V, 74) —

Годвінсон негайно переводить ці слова в прокурорський дискурс:

Вважайте, браття, як се він зухвало
Себе рівняє до Христа! (V, 74).

Щоб нейтралізувати вплив Джонатана на перебіг судового процесу, проповідник читає підібраний заздалегідь уривок з Біблії, пропускаючи одні слова й наголошуючи інші, чим провокує хибне тлумачення з боку ведучого на суді Кембля біблійної фрази *"жоден майстер на судьбищах не має промовляти"*. У такий нечесний спосіб Годвінсону вдається позбавити слова Річардового захисника.

Однак коли, попри всі зусилля Годвінсона, старійшини все ж вирішу-

ють дати Річардові рік на виправлення, фарисей вдається до неординарних засобів впливу. Він майстерно розігрує екстатичний стан, вигукуючи слова, що буцімто коментують його апокаліптичні видіння. Нагнавши на побожних слухачів неабиякого страху, він у потрібний момент розкриває мовби навмання, а насправді на закладеному заздалегідь місці Біблію і читає: *"Будь проклятий той, хто виліпить чи виллє бридке перед Богом діло рук мистецьких і покладе його у схові!"*, натякаючи на виліплену скульптором статую індіанської дівчини, після чого звертається до громади зі словами *"Ви знаєте, що відповів на се народ ізраїльський"* (V, 90).

Після майстерно проведеної психічної атаки фарисей нарешті досягає своєї мети. Пуритани остаточно втрачають здатність самостійно мислити і цілковито підкоряються волі проповідника. Засліплені страхом і розпалені пропагованою Годвінсоном ненавистю й ворожістю до Річарда, вони проклинають митця і влаштовують у його майстерні погром.

Зображений у драмі конфлікт і його завершення окреслює психологічні механізми здійснення ганебного колективного насильства над гідністю і правами особи. Причиною злочину стало масове поневолення розуму і підкорення людей волі головного ідеолога, котрий обманом і демагогією ліквідував демократичні засади самоорганізації групи і досяг тотального контролю над думками і поведінкою її членів.

Таким чином, у художньому вирішенні образу проповідника з драми "У пущі" окреслено зловісну постать ідейного тирана, а в моделі пуританської громади — прообраз контрольованого ним ідеологічно уніфікованого суспільства, суспільства безмежної демагогії і такого ж безмежного безправ'я людини.

Немає потреби доводити, наскільки правдивим, але непочутим пророцтвом виявилися художньо-філософські передбачення Лесі Українки.

"НА ПОЛІ КРОВІ"

Дата закінчення цієї драми за чорновим автографом — 2 лютого 1909 р. Чистовий автограф твору не зберігся.

Драму вперше опубліковано в "Літературно-науковому віснику" 1910 р. (кн. 12, с. 433—448).

Чорновий автограф цієї невеликої драматичної поеми містить численні виправлення й закреслення. Уже після того, як твір було надіслано до журналу, Леся Українка суттєво скоротила його, переписавши, крім того, фінал драми. З цими змінами вона й з'явилася вперше в друкові. Твір зазнав цензурних переслідувань. На 12-ту книжку "Літературно-наукового вісника" за 1910 р., де він був надрукований, було накладено заборону (V, 320).

У рукописному варіанті драми у фіналі з'являються три жіночі постаті — Марія з Магдали, Соломея і Сусанна. Між жінками і Юдою відбувається розмова, з якої він довідується, що Ісус воскрес. Після того як жінки йдуть далі, у Галілею, сподіваючись побачити Ісуса, Юда вішається на дереві.

В остаточній редакції твору Леся Українка відступає від біблійної легенди. Після розмови з прочанином, яка завершується сваркою, Юда повертається до роботи на своїй нивці.

Твір "На полі крові", безперечно, присвячено одній темі. Це художньо-філософське дослідження зради, цікава авторська інтерпретація психологічної мотивації Юдиної зради.

Задум етюду виник, очевидно, у процесі роботи над драмою "У пущі". Мотив Юдиної зради з'являється тут як репліка в партії Річарда:

О , я знаю!
Ви хочете, щоб зрадив я скульптуру?
Не можу я, бо зрадником не вдався.
Та навіть хоч би й зрадив, як Іуда,
Я, певне б, і повісився, як він (V, 68), —

а також ще раз у його словах, звернених до Джонатана в той момент, коли друг зраджує його:

Джонатане,
"цілуючи, ти зраджуєш"? (V, 83).

У драмі "На полі крові" Леся Українка розвиває одну з ідей драматичної поеми "Одержима". Міріам повстає проти тих послідовників Месії (а їх більшість), що пішли за ним з корисливих мотивів, не

цінуючи й не шануючи його як Сина Божого, який прийшов на землю заради спасіння людей. Тому вони так легко зреклися Месії, зрадили його.

Образ Юди розвиває цю думку. Юда — один із супротивників Міріам, той, кого Месія привабив не гуманною сутністю своєї проповіді любові до ближнього, рівності й справедливості, а картинами обіцяного райського життя на тому світі:

Все марилось мені — то райська брама,
то золотий престол, а на престолі
Месія в образі того промовця,
неначе судить він живих і мертвих...
коло престолу гурт його обранців,
щасливих, радісних, і їм слугують
народи всього світу залюбки...
і я їм заздрив... (V, 148).

Отже, мотиви, з яких Юда пішов за Месією, — низькі й корисливі: це заздрість і прагнення влади, вивищення над іншими людьми. Зрозумівши, що помилився, Юда зненавидів Учителя:

І я ж, поки ще царства сподівався,
все залюбки терпів, а потім мусив
терпіти й без надії — де б я дівся? —
хоч день і ніч я голову сушив,
як вирватися з того царства глуму,
де не мені народи слугували,
а я служив відметам всіх народів... (V, 148).

Фінал остаточної редакції драми логічно завершує художнє вирішення образу Юди.

Юда в трактуванні Лесі Українки не здатен до мук сумління. Його світогляд і світосприйняття замикає безмірна любов до самого себе і така ж безмірна жадоба влади, панування над іншими. Христа і його вчення він розглядає лише як засіб для задоволення своїх безмежних амбіцій:

Як я знайшов його, я запитався,
що маю я робити, щоб придбати
для себе *царство Боже.* (Підкр. моє. — Л. М.).

Зрада стала закономірним завершенням стосунків Юди з Христом.

"ЙОГАННА, ЖІНКА ХУСОВА"

Уперше опубліковано в журналі "Рідний край" у 1909 р. (ч. 32—33).

Історичним тлом цього драматичного етюду письменниця обрала Галілею "за євангельських часів". Місцем дії є дім Хуси, приставника Ірода Антипи, тетрарха галілейського. Сюжет розгортається навколо родинного конфлікту Хуси з його дружиною Йоганною. Йоганна, яку Христос зцілив від смертельної хвороби, стала його вірною послідовницею і пішла з дому, вступивши до громади перших учнів Христа.

Дія драматичного твору відбувається в момент повернення Йоганни додому після розп'яття Учителя. Вона намагається пояснити чоловікові причину своєї довгої відсутності, але Хуса не розуміє Йоганни, не сприймає її палкої і щирої віри. Вважаючи її поведінку подружньою зрадою, він спершу хоче вигнати Йоганну з дому, але потім з корисливих мотивів дозволяє їй лишитись. Річ у тім, що якраз перед поверненням Йоганни Хуса готувався до прийняття високих гостей з Риму — подружньої пари Публія й Марції. Згідно з римськими звичаями, він має приймати вельможне подружжя вдвох з дружиною. Щоб не порушити римський етикет, Хуса удає, що прощає Йоганну, і наказує їй взяти участь у важливій для його кар'єри зустрічі.

Розмова з гостями тяжко травмує Йоганну, особливо коли переходить до обговорення події, свідками якої були Публій і Марція, — розп'яття Христа в Єрусалимі. Тема розмови бентежить і Хусу. Він боїться, що Марція впізнає Йоганну за рідкісним мідяним кольором волосся. Йоганна ж, ледве стримуючи ридання, мусить приховувати муку, якої завдають їй гості.

Проте конфлікт Хуси і Йоганни, що втілює опозицію віри і безвір'я, земного і високого, матеріального й ідеального, хоча й становить сюжетний стрижень драматичного етюду, не відіграє головної ролі в його

художньо-смисловому вирішенні. Основне, на чому зосереджує увагу Леся Українка в цьому творі, — це нерівність взаємин імперської еліти з елітою поневоленого народу. Діалог Хуси з Публієм і Марцією і весь стиль його поведінки розкривають розкладовий процес формування особистості з подвійною національною ідентичністю, що в умовах нерівноправних міжнаціональних взаємин веде до колаборантства.

Уже в упорядженні Хусового дому місцевий східний стиль поєднується з *"деяким грецько-римським впливом"*, як підкреслює авторка. Рабині в домі Хуси навчені одягатись і зачісуватися за римським звичаєм, навчено їх і розмовляти по-римськи. Готуючись до прийому Публія й Марції, Хуса пильно стежить, щоб стіл було накрито за римськими традиціями. На догоду вельможним чужинцям він просить матір називати його не Хусою, а Хузаном — *"се по-римськи"*.

Поведінку Хуси з римлянами характеризує нице підлабузництво, відсутність честі й гідності, намагання вислужитися доносами на земляків. У розмові з ними він неодноразово підкреслює меншовартісність і провінційність своїх звичаїв порівняно з "високою" імперською культурою:

Найчільніший
Провінціал зрівнятися не може
З тим, хто зоветься "римський громадянин" (V, 189).

Сподіваючись одержати від римлян вищу посаду, Хуса не зупиняється й перед підступним доносом на свого патрона, галілейського тетрарха. Він інформує Публія про те, що в оточенні дружини тетрарха, яка походить з місцевого царського роду, ще живе воля до незалежності.

Поведінка Хуси з вельможними римлянами підкреслює принизливий для нього характер їхніх стосунків. Публій і Марція, яких Хусова мати, що береже звичаї свого краю, справедливо називає *"римськими заволоками"*, почувають себе повними господарями на чужій землі. Вони спритно маніпулюють марнославним Хусою, виманюючи в нього дорогі подарунки. Прикметно, що, глибоко зневажаючи місцеві звичаї, римляни вміло користуються ними у своїх інтересах. Так, знаючи східну традицію, згідно з якою господар дому має віддати гостеві те, що йому сподобалось, Марція звертає увагу на коштовні перли Йоганни й цинічно

висміює при цьому "некультурний" звичай східних жінок носити багато прикрас. Хуса, що хоче в усьому догодити високим гостям, наказує дружині віддати коштовності римській матроні. У такий же спосіб захланна Марція одержує віллу, на яку вона накинула оком дорогою до Хусиного дому. Віддаючи римським завойовникам власну землю, Хуса ще й дякує їм *"за уважність до нього й до звичаїв його люду"*.

Таким чином, драматичний етюд висвітлює розкладовий вплив неволі на соціальні стосунки всередині нації, що провокує відчуження частини верхніх її прошарків від решти народу, активізує процес формування в середовищі еліти поневолених явища колаборантства, яке ворог заохочує матеріально і підтримує морально.

"БОЯРИНЯ"

Драму, написану у квітні 1910 р., було опубліковано вже після смерті Лесі Українки в журналі "Рідний край" у 1914 р.

Це єдиний драматичний твір Лесі Українки, сюжет якої взято безпосередньо з української історії. Зображені в ньому події відбуваються в добу Руїни. Місцем першого акту драми є Україна, наступні чотири акти відбуваються в Москві.

Головний герой "Боярині" Степан — українець, що перебуває в Москві на царській службі, продовжуючи кар'єру свого батька. Степанів батько після того, як його невеликий маєток було розорено у часи Виговського, присягнувши на вірність російському цареві на Переяславській раді, переїхав до Москви і пішов на службу до царя, але при цьому зберіг українську ідентичність і прив'язаність до свого краю. Як оповідає Степан,

Не задля соболів, не для казни
подався на Москву небіжчик батько!
Чужим панам служити в рідним краю
він не хотів, волів вже на чужині
служити рідній вірі, помагати
хоч здалека пригнобленим братам,
єднаючи для них цареву ласку[7].

Одружуючись в Україні, як заповів йому батько, з Оксаною Перебійною, дівчиною із значного козацького роду, Степан хоче вберегти від асиміляції в чужому краї не тільки себе, а й своїх нащадків. Своє сімейне гніздо він бачить як майбутній маленький осередок українства в чужому московському оточенні.

Мені тепер здається, — каже він Оксані, —
що нігде
на цілім світі вже нема чужини,
поки ми вдвох з тобою. От побачиш,
яке ми там кубелечко зів'ємо,
хоч і в Москві! Нічого ж там чужого
у нашій хатоньці не буде — правда? (С. 18).

Спершу й Оксана психологічно налаштована на переїзд до Москви. Їй здається, що вона легко пристосується до життя в країні, яка має спільну з українцями віру і досить близьку мову:

Хіба ж то вже така чужа країна?
Таж віра там однакова, і мову
я наче трохи тямлю, як говорять (С. 19).

Але московська дійсність безжально руйнує плани молодого подружжя. Життя в Московщині і служба у московського царя владно нав'язують Степанові і його дружині свої звичаї й норми поведінки. Вимушене пристосування до чужих традицій починається зі зміни зовнішнього вигляду. Уже в першій сцені другої дії, яка відбувається в Москві, перехід Оксани в іншу культуру символізує зміна традиційного українського одягу на російський. Московський сарафан (*"шарахван"*), який здається Оксані негарним і безформним, головний убір *"підситок"*, вимога *"зап'ясти обличчя"* викликають у неї відразу, але становище дружини московського боярина змушує її підкоритися чужим традиціям.

Пристосування до чужої культури підкреслює й зміна індивідуального знаку національної приналежності — власного імені, переінакшення форм українських імен на російський лад. Степанову сестру Ганнусю в

Москві звуть Аннушкою, меншого брата Ванькою (*"чому ж би не Івась?"* — питає Оксана).

Найбільше вражає Оксану рабське становище жінки в Московщині, що разюче контрастує з тією свободою, якою користувалися жінки в українському суспільстві. У Москві жінці не вільно одній виходити на вулицю, вона не має права лишатися при розмові в чоловічому товаристві, жінок видають заміж за посередництвом свахи, і вони часто навіть не бачать нареченого до заміжжя.

Відраза до московських звичаїв, відчуття своєї інорідності, інакшості, акцентоване в образі Оксани, поступово наростає. Кульмінацією в цьому драматичному розвиткові стає сцена прийому в Степановому домі старшого за чином боярина — думного дяка, якому, згідно з московським звичаєм, господиня має винести меду на тарелі й дозволити поцілувати себе в уста. Вихована у вільних демократичних традиціях Гетьманщини Оксана сприймає цей чужий звичай як принизливий для її честі і честі її чоловіка.

Степане, та куди ж се ми попались? —
звертається вона до чоловіка. —
Та се ж якась неволя бусурменська (С. 35).

Але Степан, його мати й сестра, які панічно бояться мстивого боярина, умовляють її виконати рабський ритуал.

У цій сцені Оксана остаточно прозріває. Вона усвідомлює, що трагічно помилялась, вважаючи Московщину *"не такою вже й чужою"* країною, що потрапила не в близький за вірою і звичаями край, а в азійську деспотію, де панує самодержавна сваволя й рабство. Москва не лишає їм жодного вибору. Вони мусять повністю асимілюватися, підпорядкувати своє життя деспотичним московським звичаям, де будь-який прояв незалежності, як індивідуальної, так і колективної національної, карається смертю.

Оксана бачить, що на царській службі її чоловік втратив почуття національної гідності. Як носій української культури він цікавий московському оточенню лише в ролі блазня, що на дозвіллі розважає царя і його почет екзотичними піснями й танцями. Його спроби *"еднати цареву ласку"* для земляків не мають жодного успіху. У політичних

справах цар довіряє тільки своїм, і на вирішення українських справ, тобто на остаточне поневолення України, він посилає лише московських воєвод.

Такими ж ілюзорними виявились і прагнення Степана зберегти вірність своєму українському корінню в родинному житті. Забравши в чужий край Оксану як *"життя і волі образ і краю рідного красу"*, Степан загубив її. Вільна духом Оксана не змогла пристосуватися до московського рабства і смертельно захворіла з туги за батьківщиною і почуття провини перед земляками й рідними, що продовжують боротьбу за свободу.

Як зазначає 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 бездіяльности, приречена на поглинання ["варіант Степана"] і загибель ["варіант Оксани"]*[8].

У фіналі драми Оксана приходить до трагічного усвідомлення Степанової і своєї фатальної помилки. Національну свободу здобувають лише в протистоянні, в опорі завойовникові. Відмова від боротьби, спроби пристосуватися до поневолення, поєднати вірність своєму народові з вірною службою російському цареві приречені на поразку. Цей шлях привів Україну не до миру й злагоди, а до рабства й руїни:

Зломилась воля,
Україна лягла Москві під ноги.
Се мир по-твоєму — ота руїна? (С. 61).

В останній сцені Оксана каже Степанові гіркі слова:

Як я умру, ти не бери вже вдруге
Українки, візьми московку ліпше... (С. 63).

Для того, хто перейшов на службу до ворога і став царським "холопом Стьопкою", зміна родової національної ідентичності має закономірно довершити акт національної зради.

"АДВОКАТ МАРТІАН"

Драматичну поему написано в 1911 р.

Як і в "Руфіні і Прісціллі", історичним тлом твору є доба поширення християнства в Римській імперії. Але якщо в першій драмі дія відбувається в II столітті н. е., у початковий період проникнення нової релігії в життя, то події драми "Адвокат Мартіан", що відбуваються протягом одного дня і не виходять за межі Мартіанового дому й перистиля (хатнього дворика), належать пізнішій добі — III ст. н. е., коли християнство вже здобуло досить міцні позиції в римському суспільстві.

В історії Римської імперії це була кризова доба, позначена драматичною боротьбою між античною цивілізацією і християнською, котра завойовувала все ширший простір, поступово руйнуючи світоглядні й культурні підвалини античного світу. Атмосферу розколу римського суспільства на два ворожих табори — оборонців старого ладу і адептів нової віри — відтворює опис тогочасних шкільних звичаїв, що їх згадує Мартіанів син Валент:

Школярі у нас
всі на "римлян" і "християн" ділились,
зчиняли раз у раз сперечки, звади,
два табори були непримиренні,
як на війні. Мене ж і ті, і другі
"меживірком" дражнили, та й тепера
молодики так само називають
за те, що я — з твого наказу, батьку, —
здаюсь байдужим до змагань за віру (IV, 28).

В умовах легалізації християнської громади змінилась і тактика її боротьби з римською владою. Тепер, у разі несправедливої кривди з боку влади, громада може шукати захисту в суді. Адвокат Мартіан прийняв нову віру і є ревним християнином, але за наказом церковного кліру змушений приховувати свою належність до християнської громади з практичних міркувань — у випадку легалізації своїх поглядів він втратить можливість захищати християн у суді як особа безстороння.

Відтак Мартіан потрапляє у скрутне становище. Людина чистої душі і високих моральних якостей, він приречений жити подвійним життям, ховаючи від людей свою відданість новій вірі. Мартіан провадить аскетичний спосіб життя, таємно справляючи християнські обряди у своєму домі, а не в церкві, що змушує його зачинити дім від світу, тримати глухонімого раба і слуг-чужинців, які не розуміють місцевої мови. Розлучений з дружиною, що не схотіла разом з ним прийняти християнство, Мартіан сам виховав дітей — дочку і сина, посвятивши їх, але також таємно, у нову віру. Але якщо для Мартіана жертви, на які він пішов, обмеживши своє життя служінням Христовому вченню, мали свій високий смисл, оскільки він поєднував його з професійною діяльністю, то для Мартіанових дітей — Валента й Аврелії — жертва виявилася занадто тяжкою. Зачинена брама батькового дому закрила їм простір для будь-якої суспільно корисної діяльності.

Сповнений енергії Валент прагне активного чину, вбачаючи своє призначення в проповідництві (*"Чин живий або живеє слово — се талан мій, я син оратора таки недарма!"*), але нездоланною перешкодою на його шляху стає вимога кліру приховувати від людей посвяченість Мартіанових дітей у християнство. У відчаї залишає Валент дім батька й записується до війська. Не витримує сірого, нудного животіння в батьковому домі й Аврелія, яка тікає до матері.

Кризова ситуація, що починається бунтом Мартіанових дітей і їхньою втечею з батькового дому, у другій частині драми наростає й поглиблюється. На Мартіана чекають ще тяжчі випробування. Його хрещеник Ардент, син покійного друга, протестуючи проти спорудження на конфіскованій у церкви місцині олтаря і статуї для цезарського культу, має намір розбити статую. Церковна верхівка, засуджуючи відверту конфронтацію з владою, забороняє Ардентові це робити, погрожуючи йому відлученням від церкви. Представник священнослужителів Ізоген забороняє Мартіанові боронити Ардента в суді в разі його арешту. На розпачливі слова Мартіана

Чи ж не над людську силу сії жертви?
Зректися друга... допустить свідомо
своїх дітей загинути з душею...
Чи хто з людей коли чинив таке?

Ізоген висуває низку чисто демагогічних доказів потреби таких жертв:

Коли той друг тобі оселю спалить,
невже й тоді він все ще буде другом?
Хіба під час облоги не буває,
що й батько дітям брами не відчинить
і їх не пустить в поле до криниці,
щоб ворога до міста не впустити,
хоч би від спраги діти погибали? (VI, 40).

Слухняно підкоряючись, як то личить ревному християнинові, наказам церковних пастирів, Мартіан не відчиняє брами пораненому Ардентові, який, тікаючи від розлюченої юрби, шукає в його домі порятунку. Зрада Мартіана прирікає Ардента на вірну смерть.

І це ще не остання жертва, яку мусить покласти Мартіан на вівтар своєї віри.

Остання жертва — це його небога Люцілла, хворовите слабе дитя, яке привозить у гостини до дядька Мартіанова сестра Альбіна, що живе в Александрії. Здоров'я Люцілли підірвала тяжка психічна травма, якої вона зазнала, коли на очах у неї замучили її батька-християнина. Панічний страх, що охоплює її під час брутального обшуку, влаштованого центуріоном із сторожею в домі Мартіана, підозрюваного у переховуванні пораненого Ардента, вбиває її.

У фіналі драми посивілий за один день від перенесених нелюдських страждань Мартіан лишається в самотньому домі і колосальним зусиллям волі примушує себе продовжити перервану трагічними подіями підготовку до промови на захист ув'язненого єпископа.

В образі Мартіанової сестри Альбіни і її взаєминах з дочкою Леся Українка ніби перевіряє можливості другого варіанта розв'язання фатального конфлікту між відданістю вірі і любов'ю до дитини.

Дочку Альбіни, що народилась і росла в атмосфері постійних переслідувань, мучать невротичні страхи, вона панічно боїться всього, що здається їй грізним і таємничим, і через це поєднує віру в християнського Бога з вірою в римських богів і в різного роду забобони. Вона просить матір справляти, поряд із християнськими, і римські обряди, які церква суворо засуджує як поганські. Альбіну переслідує почуття прови-

ни перед дитиною (*"Ой, я її струїла ще в утробі своєю кров'ю, що горіла палом надземних поривань!.."*), що змушує її виконувати всі забаганки Люцілли. *"Ти для дитини занедбала віру, я ж — навпаки"*, — каже Мартіан сестрі.

Але й такий шлях не звільняє від страждань і мук сумління. Мартіанова душа закута в кайдани християнського обов'язку (*"Така громадська воля. Сих кайданів душа моя не скине, поки в тілі"*), поневолена й душа його сестри (*"Моя душа в довічную неволю попалася, але, на жаль, не вмерла..."*).

Душевний розлад між надземною і земною любов'ю отруює взаємини Альбіни з дочкою. Тяжко караючись після смерті дитини, вона згадує:

Ох, як вона уміла
думки читати... щонайтаємніші...
Вона сказала раз: "Ти ненавидиш
свою любов до мене..." (VI, 67).

Смерть дочки звільняє Альбіну від тягаря душевного роздвоєння, але ціна звільнення надто велика. Невтішна в горі, залишає вона дім брата зі словами: *"Ой доненько! Яка мені гірка без тебе воля!"*

Мотив ущербного життя, повільного вмирання й смерті пронизує текст драми від самого її початку. Він починає звучати вже в першій сцені, у словах Аврелії в її суперечці з батьком (*"Вони живуть так для живої віри, а я для мертвої так гинуть мушу"*, *"О, далеко більше я помогла б тобі, коли б умерла!"*).

Смерть Мартіанової небоги завершує дію драми. Родина Мартіана розпалась. Рідні, близькі йому люди покинули його дім. Разом з ними залишило його дім саме життя з його пристрастями, почуттями, змаганнями. Єдине, що лишилось Мартіанові від його родини, — це могила небоги:

Родину мертву я приймати смію
в свою оселю, і твоя дитина
в садочку в мене буде спочивати.
Я досі не садив квіток — для неї
зрощу їх цілий гай (V, 68).

Символічно перегукуються ці слова з метафоричним порівнянням дітей із квітами, яке вживає Мартіан у діалозі з Валентом у першій частині драми: *"Сину, вір, я ні свого життя не ощаджав би, ні вас, того життя найкращих квітів, якби я знав, що то послужить вірі"*. Готовність Мартіана принести в жертву теологічній ідеї природне почуття любові до дітей і відповідальність за їхнє життя дістала своє логічне завершення. Йому лишається культ мертвого.

"ОРГІЯ"

Леся Українка почала роботу над драмою влітку 1912 р. Дата закінчення її за чорновим автографом — 28 березня 1913 р.

Вперше надруковано твір у журналі "Дзвін" у 1913 р. (№ 4, с. 229 — 245).

В ідейно-смисловому плані "Оргія" продовжує "Бояриню", і в цьому зв'язку необхідно підкреслити, що античний фон "Оргії" є, безперечно, художньою умовністю. На модель давньогрецького суспільства в часи його колоніальної залежності від Риму Леся Українка проектує в драмі взаємини України з Росією своєї доби. Водночас події "Боярині" відбуваються в початкову добу національного поневолення, одразу після поразки України у Визвольній війні.

Принципово різниться й просторове вирішення драм. Якщо дія "Боярині" розгортається переважно в країні завойовника, то місцем дії "Оргії" є завойована країна.

Наскрізну в обох драмах тему громадянської позиції особи в умовах національної неволі Леся Українка розкриває через зображення взаємин членів однієї родини як між собою, так і з зовнішнім оточенням. Характерно, що родинний склад персонажів "Боярині" і "Оргії" однаковий — це головний герой, його дружина, мати і сестра.

У "Боярині" зображено початкову добу поневолення, коли боротьба ще не вщухла остаточно. Натомість "Оргія" дає анатомічний розтин підневільного суспільства значно пізнішої доби, коли "все утихомирилось".

Завойовник міцно утвердився на чужій землі, останні вогнища підпільного опору ліквідовано, його учасників страчено. Представники

імперської влади префект, прокуратор і Меценат впевнено почуваються господарями Корінфа, де відбувається дія.

Тепер головним завданням римлян є духовне завоювання Греції. Для повного утвердження на упокореній землі треба примусити греків забути своє минуле, свою історію, звичаї і мову. Перше, що робить Меценат, — це відкриває в грецьких містах латинські школи. Низка трагічних конфліктів головного героя драми Антея з оточенням починається зі зради його учня Хілона, який залишає вчителя, щоб перейти до латинської школи.

В "Оргії" Леся Українка продовжує й поглиблює головну тему "Боярині" — тему національної зради. У центрі цього твору вона також ставить проблему морального вибору, але інший часовий вимір зумовлює зміну соціального середовища, у якому зосереджуються ідейні суперечки. Художній час "Оргії" належить добі, коли боротьба за національне буття переходить з поля бою на ниву культури (за словами Антеєвої сестри Евфрозіни, *"Аполлон один з усіх богів не розлюбив Еллади, і є ще їй надія на життя"*), 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. Тепер головним охоронцем нації виступає не воїн, а митець. Тому спільний з "Боярнею" центральний конфлікт між національною вірністю і пристосуванством переноситься у сферу мистецтва.

До ключових в ідейно-смисловому вирішенні драми належить діалог Антея зі скульптором Федоном. Діалог вражає силою сконцентрованої думки, лаконізмом і афористичністю вислову. Устами Антея Леся Українка висловила тут свої напружені роздуми над гіркою долею українського митця, вірного своєму народові. Це своєрідний підсумок її власного творчого шляху, її життєве кредо, її "заповіт борцям за свободу".

Славолюбний Федон не хоче жити в злиднях і безвісті, як Антей. Він продає свій твір, статую Терпсіхори, Меценатові. На своє виправдання Федон доводить Антеєві, що митець, наділений талантом, не має права приховувати свої твори. Мистецтво призначене всім. Досягши визнання, ставши відомим, хай і через посередництво завойовника, доводить Федон, він здобуде славу і для своєї поневоленої країни. *"Твір хисту на всякім місці твором хисту буде"*, — говорить Федон.

Не сподівайся! — відповідає йому Антей. —
Неславу дозволяють нам носити,
а славу Рим бере, немов податок.
І тая Терпсіхора, що продав ти,
прославить не Елладу й не тебе,
а той багатий Рим, що стяг всі скарби
з усіх країв руками Меценатів (VI, 188).

Митець, що переходить служити імперській культурі, не тільки обкрадає свій народ, збагачуючи завойовника. Він обкрадає й себе, тому що талант — це те, чим не можна торгувати. Національна зрада митця зрештою повертається проти нього самого, з творця він перетворюється на "твориво".

Ти не продався, — гірше! Ти віддався
у руки ворогу, як мертва глина,
з якої кожне виліпить, що хоче, —
каже Антей Федонові (VI, 191).

Зневагу переможців до культури переможених Леся Українка розкриває в другій дії драми, у розмові прокуратора, префекта й Мецената. Римські можновладці по-різному ставляться до грецької культури, і з цього приводу між ними навіть виникає суперечка. Прокуратор і префект відмовляють грекам у всьому, що становить предмет гордощів їхньої власної культури. Греки, за їхнім переконанням, не мали в минулому своїх героїв. *"У гречуків отих усі герої!"* — презирливо кидає прокуратор. Грецька поезія — це тільки недолуге наслідування римських зразків: *"Такі ж і їх поети: на грецький лад Горація спартачить, і вже вінець на чолі — лавреат!" "В їх навіть мови не було ніколи!"* — категорично заявляє прокуратор. У тому, що грецькі вірші "партацькі", а мова "потворна", підтримує прокуратора і префект.

Інший погляд на грецьку культуру належить Меценатові, що має добру освіту і тонкий мистецький смак. Він нагадує співрозмовникам, що своєю величчю римська культура завдячує грецькій, що свого часу *"Рим ходив у Грецію до школи"*, що ніхто інший як грек навчив римлян шанувати рідну мову й започаткував латинську поезію.

Проте дискусія римлян з приводу греко-римських взаємин має цілком інший фінал, ніж суперечки Антея з Хілоном і Федоном. Якщо Антей, безсилий переконати учня й друга у своїй правоті, розриває дружні стосунки з ними, то троє вельможних римлян у кінці дискусії доходять цілковитої згоди. Коли префект жартома, а прокуратор серйозно зауважують Меценатові, що він задалеко заходить у своєму філлеленстві (*"Коли б іще не відділив од Риму Корінфської республіки!"* — жартує префект), Меценат пояснює, що його "замилування до чужинців" має цілком конкретну мету. Він хоче упокорити греків ласкою й дарами, подолати їхню *"дикість і недовірливість"* до римлян і так поєднати греків і римлян *"в одну родину"*.

У фіналі дискусії Меценат розкриває суть своєї мовно-культурної політики у завойованих Римом країнах.

Меценат

Чи ти б хотів, щоб наші всі народи
по-варварськи довіку говорили?
Навряд чи з того буде слава Риму.

Прокуратор

Нехай мовчать, поки як слід навчаться
поправної латині!

Меценат

Навчитись мовчки доброї вимови —
сього б і Демосфен не доказав.

Прокуратор

Так що ж робити?

Меценат

Те, що я роблю:
привчати ласкою, дарами навіть,
всіх видатних чужинців Рим любити.
Хто любить, той уподобитись може
до любого і тілом, і душею (VI, 204—205).

Ці Меценатові слова логічно завершують суперечку римських можновладців, і в наступному словесному двобої з Антеєм вони вже виступають як троє спільників-однодумців.

Посланці імперського центру виконують спільну місію завойовників, лише застосовують для цього різні засоби. Якщо префект і прокуратор діють батогом, то Меценат — пряником. Перші упокорюють насильством, другий — тактикою асимілятора, чиїм завданням є знищення національної духовної своєрідності поневоленого народу і злиття його в єдину спільноту з народом-переможцем.

Освічений і розумний Меценат виконує щодо грецької культури руйницьку, розтлінну місію. Здатний оцінити її красу, він дивиться на неї оком завойовника, що прагне загарбати чужі скарби для своєї країни. Але й цього йому мало. Він хоче звабити грошима і славою самих творців чужого мистецтва і навернути їх до праці задля збагачення імперської культури. З правдивого захисника і покровителя мистецтва, яким був його прадід у рідній йому країні, він перетворюється на нищителя і розтлителя культури чужої країни, бо вважає її своєю вотчиною. І в цій своїй руйницькій, прихованій за ширмою благодійництва ролі він значно небезпечніший, ніж прямолінійні, відверто ворожі до греків префект і прокуратор.

Правдива роль Мецената остаточно увиразнюється в останній сцені драми, коли в його домі з'являється Антеєва дружина Неріса. Сцена оргії, на яку Меценат запросив Антея з дружиною, є кульмінацією п'єси. Тут зрада Неріси доводить конфлікт Антея з оточенням до трагічної межі, і драматична дія швидко наближається до катастрофи.

Оргія римська, але Антей співатиме на ній за своїм, грецьким звичаєм. Пісня, яку виконує Антей, сповнена духом діонісійських свят. Це гімн весняному оновленню землі, життєдайним силам природи, що пробуджується після зимового сну. Як і під час грецьких оргій, Антей співає у близькому до екстатичного стані божественного натхнення, стані максимального напруження творчої енергії духу, *"святого безумства"*, сп'яніння *"з надміру сил"*.

Антей виливає у своєму співі палке прагнення пробудити від сну свободолюбний дух свого народу, розворушити *"оспалу кров"*, дати *"голос німоті рабів"*, *"розмах нашій силі скритій"*.

Але ті, кому він призначає свій спів, його не чують. Він співає в домі

ворога, де Антеєві земляки згуртовані в продажний хор панегіристів, що славить завойовника. У цьому домі його зраджує не тільки учень і друг, тут його чекає найпідступніша зрада — зрада жінки, з якою він пов'язаний шлюбним зв'язком, яка зобов'язана зберігати йому вірність.

Нехтуючи забороною чоловіка танцювати на римській оргії, Неріса під час його співу починає танок у нього за спиною. Її підступний крок одразу використовує Меценат. Він перериває натхненний спів Антея і заохочує до танцю Нерісу. Її, продажну жінку, яка стає перед ним на коліна і дозволяє в присутності чоловіка цілувати в уста, Меценат нагороджує коштовним подарунком, її славить хор панегіристів, на неї сиплються квіти і грім оплесків. Отже, оргія в домі Мецената переводить у ситуаційний план попередні ідейні суперечки драми й унаочнює працю Антея. За визнання і славу, одержану від завойовника, митець підневільної нації мусить заплатити втратою гідності і честі. У поведінці Неріси — жінки, котра ладна торгувати не тільки своїм хистом, а й тілом, увиразнюється мотив приниження й ганьби, присутній у позиції митця, що віддає свій хист на службу завойовникові. Зрада Неріси акцентує і доводить до крайньої межі протистояння Антея, вірного моральному зобов'язанню оберігати рідну культуру від розтління й занепаду, із земляками, що відмовляються від свого покликання заради грошей і слави.

Остання зрада падає ганьбою на самого Антея, тому що він пов'язаний з Нерісою подружнім зв'язком. Пекельне коло навколо нього замкнулося. В оточенні ворогів і зрадників він залишився не тільки самотнім, а й зганьбленим. Меценат досяг свого. Спокусивши Антееву дружину, він збезчестив і того митця, якого не зміг купити.

У цьому пекельному колі жертви, які приніс Антей, відмовившись від слави і грошей, уже замалі. Вони не рятують його честі. У домі чужинця, що прийшов на його землю як завойовник, Антей, зраджений і учнем, і другом, і дружиною, може зберегти гідність тільки ціною життя. Його конфлікт з оточенням дійшов до катастрофи — він позбавляє життя Нерісу й себе.

[1] Косач-Кривинюк Ольга. Леся Українка. Хронологія життя і творчости. — Нью-Йорк, 1970. — С. 818.

[2] Старицька-Черняхівська Людмила. Хвилини життя Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. — К., 1971. — С. 413.

[3] Косач-Кривинюк Ольга. Там само. — С. 840.

[4] Ставицький О. Леся Українка (Етапи творчого шляху). — К., 1970. — С. 137.

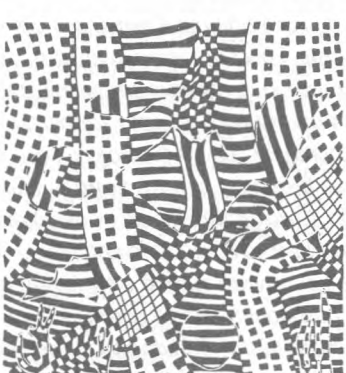
[5] Возняк М. С. Свідомо скалічена драма Лесі Українки // Літературно-критичний збірник (Наукові записки Львівського державного університету. — Т. XIX). — Львів, 1951. — С. 52—75.

[6] Филипович Павло. Генеза драматичної поеми Лесі Українки "У пущі" // У кн.: Филипович Павло. Література. — Нью-Йорк — Мельбурн, 1971. — С. 297.

[7] Цит. за виданням: Українка Леся. Бояриня. Нечуй-Левицький Іван. Гетьман Виговський. — К.: Наук. думка, 1997. — С. 11. Далі посилання на сторінки цього видання подано в тексті.

[8] Забужко Оксана. Імперія і провінція в історіософських драмах Лесі Українки // "Філософські студії 2000". Спеціальний випуск журналу "Генеза". — К., 2000. — С. 11.

КЛЮЧОВІ ТЕМИ, МОТИВИ, ІДЕЇ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ



ТЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ НЕВОЛІ

Підневільне становище рідного краю, "тюремне життя" в царській Росії викликало в поетеси почуття глибокого, майже фізичного страждання. У листі до Михайла Павлика від 19 квітня 1895 р., перед поверненням з Болгарії, вона писала: *"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. Недарма ж я вивчилась по-англійськи, далебі, читаючи твори великих письмовців англійських XVII ст., думаєш: чом я не живу хоч у ті часи, що з того XIX в., коли ми так ганебно пропадаєм та ще й мовчки?"* (X, 297—298).

До теми національного поневолення письменниця звертається у кількох своїх драматичних творах. Їй присвячено, зокрема, драми "Вавилонський полон", "На руїнах", "В дому роботи, в країні неволі", "Кассандра", "Бояриня", "Йоганна, жінка Хусова", "Оргія". Цей же мотив розвиває одна з сюжетних ліній "Руфіна і Прісцілли".

Над осмисленням цієї великої і болісної теми, над напруженим пошуком причин історичної поразки українців у визвольній боротьбі думка Лесі Українки працювала з пори ранньої юності. Напрям її міркувань виразно видно з тексту її підручника з історії східних народів, який вона написала у 1890—1891 рр. для своєї молодшої сестри. Можна навести хоча б такий фраґмент з нього:

"Цар, святці та вояки правили Єгиптом і людом, а люд гнувся, робив і мовчав, як мовчить і досі під чужим ярмом. Однак можна дивуватись, яким способом народ допустив запрягти себе в те ярмо. Діодор каже, що то етіопи напали на Єгипет і запрягли люд в неволю, а самі стали пануючими кастами. Але ся розповідь зовсім безосновна. Запевне, ярмо накладали не раптом, а дуже помалу, обережно, от хоч би як у нас на Україні, або й по цілій Європі в феодальні часи. Ся історія скрізь була однакова... Одміна в такій історії була часом ще й така, що один народ нападав на другий народ і обертав його в кріпацтво чи раптом, чи помалу; раптовий спосіб однак часто викликав повстання, а повільний був вигіднійше, бо запряжений люд, поки завважував, що він у неволі, був уже так приборканий та оплутаний, що инший

раз уже й не зважався борікатися"[1].

Немає сумніву в тому, що повільний, ефективніший, спосіб завоювання одного народу іншим Леся Українка проектувала на історію українсько-російських стосунків, на поразку свого народу у Визвольній війні 1648—1654 рр., підписання Переяславської угоди з Москвою і наступне поступове закріпачення українців і перетворення країни на південно-західну провінцію Російської імперії.

Її драматичні твори дають хронологічно послідовну художню картину поступового закріпачення поневоленого народу.

Зображенню першого етапу втрати національної незалежності, яку спричиняє поразка у війні, поетеса присвячує "Кассандру". Не випадково в основу твору покладено епічну історію ахейсько-троянської війни. Саме цей античний сюжет збройного протистояння двох народів, з яких жоден не поступався іншому ані силою, ані відвагою, давав їй можливість виразніше окреслити ключове питання, на яке письменниця шукала відповіді у зв'язку з історією власного народу. Питання це можна сформулювати так: чому в конфліктному зіткненні двох народів одні перемагають, а інші зазнають поразки, у чому сила переможців і слабкість переможених?

Авторську відповідь на це питання дозволяє відтворити інтерпретація драми "Кассандра" в контексті цілісної образно-смислової системи драматургічних творів Лесі Українки. Ключовим тут виступає епізод із троянським конем. Троянці були переможені, здається, "бо взяли подарунок від ворога". Подарунок ворога, як і поцілунок ворога, у художньо-образній системі письменниці символізують хитрість, підступність, застосування нечесних прийомів боротьби, завдяки яким перемагають рівного, а то й сильнішого супротивника. Таке ж значення в системі драматургічних засобів має символ поцілунку ворога.

Цей багатий на смислові нюанси символ уперше з'являється в "Кассандрі" в блискучій інтерпретації класичного образу прекрасної Гелени.

Згадуючи час повернення Паріса з чужини, Кассандра каже:

...ох, страшна була хвилина,
як він прибув, а з ним і ти, Гелено,
і я отой смертельний поцілунок
побачила...

Гелена

Кассандро! Се неправда!
Паріса я в той час не цілувала.

Кассандра

І все-таки я бачила його,
той поцілунок, саме в ту хвилину,
коли до нашої землі торкнулась
червоновзута білая нога
твоя, Гелено. Ранила ти землю (IV, 14—15).

Наведений фрагмент тексту увиразнює семантичний спектр розглядуваного символу. Поцілунок ворога в драматургічній поетиці Лесі Українки — це маска, за якою приховують свої справжні наміри підкорити того, кому поцілунок призначено, позбавити його власної волі.

Коло смерті, яке окреслює тут прийнятий від ворога поцілунок, семантично увиразнюють означення червоного і чорного кольору, що символізують кров і жалобу: *"**червоновзутая** нога"*, *"сандалія **червона**"*, а також у наступному пророчому видінні Кассандри:

Волала я і бачила: на морі
вже чорні кораблі багряну хвилю
стернами різали (IV, 15).

Троянці були такими ж відважними вояками, як і ахейці, а проте програли війну й загубили батьківщину. Суперники перемогли їх тому, що мали сильніше почуття солідарності зі своїми і не мали довір'я й милосердя до чужих, тому що не гребували жодними засобами боротьби, у тім числі обманом і підступом.

Поразки зазнали довірливі, нездатні виявити достатній психологічний опір завойовників, розгледіти обман і протистояти підступові.

Епістолярна спадщина Лесі Українки, яку опублікувала Ольга Косач-Кривинюк, зберігає пряме свідчення саме такого розуміння письменницею історії завоювання України Росією. У листі до Михайла Кривинюка від 13 листопада 1902 р. Леся Українка викладає адресатові розгорнутий план історичної праці, яку вона збиралась написати під назвою "Наша воля під білим царем" або "Наше життя під царями московськими, пра-

вославними" (див. Лист до М. Кривинюка від 18 лютого 1903 р. — Косач-Кривинюк, 666—667). Лист від 13 листопада 1902 р. становить великий інтерес для з'ясування історичної концепції письменниці щодо українсько-російських взаємин, тому варто навести з нього значний за обсягом фрагмент:

"...Хотілось би ***фактично*** *доказати (цитатами з автентичних джерел, що зовсім можливо), як* ***сама Москва*** *прищепляла з великим трудом, правдами й неправдами, віру в те, ніби все зле робиться без відома царя, та обіцянками замилювала очі, тут же* ***свідомо*** *збираючись не додержати їх. Хотілось би викрити всю ту деморалізацію, що вносила вона в наш народ, показати перехід від думки старосвітських пісень: "Ой, брешеш, брешеш, превражий москалю, се ж ти хочеш обманити", до настрою післяпанщинних пісень, що дякували "Царю Олександру", — та при тім доказати, що старосвітська пісня і тепер має більше раціі, коли б її прикласти до обіцянок "сердечного попечения". Маю замір скористати з усіх вільнолюбивих традицій, які ще можна тепер знайти в нашій етнографії (в тім мені стають у великій пригоді праці Драгоманова), та доказати, що політика царів була завжди* ***однакова*** *по духу від Алексея Михайловича до Николая II і що чим виразніша була* ***індивідуальність*** *царя,* ***свідомість*** *його і* ***самостійність*** *"супроти "панів" і всяких "злих порадників" (чим більше він "все знав"), тим гірше діставалось від нього Україні, бо тоді він* ***сам*** *напускав на неї всяку галич (приклади Петро I, Катерина II, Николай I). З історичних моментів спинюся найбільше на* ***ролі запорожців*** *у шведській війні і взагалі в відносинах з черню українською, з одного боку, і з царем, з другого, та на зруйнуванні Січі. Потім спинюсь на Гайдамаччині та Коліївщині. При нагоді зачеплю популярні постаті Палія, Гордієнка з його цікавою конституцією, Залізняка та інших діячів черні. Покажу, як зруйнування Січі було останнім і найбільшим способом до цілковитого закріпощення люду, бо не стало ні схову для втікачів, ні прикладу* ***комуністичного господарства*** *на Україні, ні остраху на панів. Покажу, які були обіцянки, а яка дійсна "від царя заплата": канальна робота, пікінери, зайві походи, постої, непотрібні лінії, віддання правобережної України Польщі, нарешті панщина і рекрутчина. Покажу, як "москаль віри не діймає" від початку аж досі, як наші "не знали, кому прихилитись, а которому царю" і як не варт*

"нікоторому" прихилятись. Спинюся на спілці запорожців з Булавиним та іншими бунтовщиками і виведу з того можливість спільности інтересів черні української навіть з москалем, тільки з "чорним" або "сірим", та не з "білим". Я можу виразити свій погляд на історію підмосковської України такою перифразою Маркса: "Ми гинули не тільки від клясового антагонізму, але й від недостачі його" — хотілось би доказати цю тезу, та, звісно, се залежатиме від снаги"[2].

Мотив втрати пильності, моральної стійкості і солідарності зі своїм народом у протиборстві з підступнішим ворогом Леся Українка розвиває в "Боярині".

У цій драмі авторка піддає художньому аналізові дальшу стадію закріпачення народу, що програв війну. Дія "Боярині" відбувається в другій половині XVII ст., у добу Руїни. Переяславську угоду з московським царем уже підписано, проте суспільство ще чинить опір. В Україні розгортається боротьба політичних сил різної орієнтації. Героїчні зусилля зберегти державну самостійність робить згадуваний в драмі гетьман Петро Дорошенко. Врятувати волю могла б незламна, згуртована державницькою ідеєю еліта, проте козацька старшина розколота на порізнені табори.

У системі лейтмотивів драми слід виділити мотив вірності присязі, даній ворогові. Уже на початку твору в суперечці з Іваном Перебійним Степан схвалює вірність батька присязі, даній Москві на Переяславській раді.

Ідучи шляхом батька, шанобливо ставиться до присяги й Степан. *"Присяга таки велика річ"*, — каже він землякові, який шукає в нього, наближеного до царя, захисту від сваволі насланих в Україну московських воєвод. Ці ж слова повторює він дружині, яка просить Степана втекти з Московщини, бо рабське життя в цій країні стає для неї нестерпним:

Присяга, Оксано,
Велике діло. Цар мені не верне
Так присяги, як я тобі вернув (с. 52).

Наскрізний у "Боярині" мотив вірності 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 непомірними податками:

І просвітку нікому не дають
Московські посіпаки! Все нам в очі
Тією присягою тичуть... (с. 37), — оповідає Степанові земляк.

Показово, що в поетиці Шевченка ту ж художню деталь вжито в зображенні одуреної москалем Катерини, що Оксана Забужко трактує як семантично місткий символ, перенесений на характер політичного "партнерства" Росії з Україною:

"Історія взаємин українсько-російських постає у нього (Т. Шевченка. — Л. М.) просто одним суцільним обманом, де первісна українська ("Богданова") інтенція до "братання" — "Щоб москаль добром і лихом / З козаком ділився" — космізується в модусі ***обдуреної довіри*** (підкр. О. З.): *"Москалики, що заздріли, / То все обчухрали" ("Стоїть в селі Суботові..."). Це, умовно кажучи, "парадигма Катерини", безсиле волання якої до свого кривдника: "А ти ж присягався!" — має, як усяке слово в Шевченковому міфі і як слово в усякому міфі взагалі, кількократно проінтерференційоване у взаємному накладанні смислів символічне значення — це водночас і претензія України до свого облудного партнера в політичній спілці, котрий так само "зламав присягу"*[3].

Цілком хибною в цьому зв'язку є позиція Степана, який хоче поєднати вірність російському цареві з вірністю Україні. Ситуація протистояння двох націй виключає можливість такої подвійної лояльності. Вірність присязі, даній цареві, який зазіхає на свободу Степанової батьківщини, означає тільки одне — зраду, перехід на бік ворога.

Головну ідею драми Леся Українка формулює у звернених до Степана словах його дружини в кінцевому діалозі "Боярині". Спроби догодити завойовникові, говорить вона, знайти в нього розуміння й співчуття до поневолених — шлях хибний і ганебний. Цей шлях веде Україну не до миру й злагоди, а до рабства й руїни:

Зломилась воля,
Україна лягла Москві під ноги,
Се мир по-твоєму — ота руїна?

Зображенню дальшого розкладу поневоленого суспільства Леся Українка присвячує останню свою драму "Оргія". Проектуючи на стосунки давньої Греції і Риму модель становища тогочасної України в складі Російської імперії, письменниця дає масштабний аналіз стану поневоленого суспільства тієї доби, коли розкладові процеси мовно-культурної імперської експансії уже досягли значного поширення і заторкнули самі основи національного буття залежного народу.

Цілком прозорі аналогії з асиміляторською ідеологією, котра підводила теоретичну базу під мовно-культурний імперіалізм "третього Риму" в Україні, вкладено в слова Мецената:

Ви не повірите, як я працюю,
...щоб сполучити
в одну родину дві частини люду
корінфського — римлян і греків (V, 200).

Драматичні події в домі Мецената у фіналі драми виводять на перший план мотив розтлінного впливу національного рабства на колективну мораль поневоленого люду, тему руйнації звичаєвих, світоглядних підвалин національного буття в умовах неволі. Для розкриття зазначеного ідейно-художнього смислу твору багато важить не тільки тематично-образний, а й мовно-стильовий рівень тексту, зокрема семантичний розвиток ключового слова, винесеного у заголовок, — **оргія**.

Характерно, що вже на початку драми, у жартівливих словах Антеєвої сестри Евфрозіни з приводу обіду в їхньому домі виникає протиставлення правдивої оргії оргіям у домі Мецената:

...бо в нас сьогодні ***оргія*** *правдива:*
купили риби, а якраз нам тітка
дала вина і пару голуб'яток.
Як я ще напечу медяників,
то й Меценат на ***оргію*** *позаздрить!*

Мотив правдивої, святої оргії в опозиції до розтлінної оргії знов повторюється в першій дії у словах Антея, звернених до Неріси:

Моя кохана! Скарбе мій! Не дам,
не дам тебе юрбі тій безсоромній!
Не підеш ти на оргії до неї, —
вона не тямить, що то є правдива
святая оргія, встанова Божа! (VI, 177).

Антей оповідає Нерісі, що таке справжня оргія. Він згадує, як ще підлітком брав участь у оргіях, які справляла в Коринфі гетерія співців, *"таємна, звісно, бо всяке ж товариство є злочи́н, на римську думку"*. Антей говорить про натхненні співи, про атмосферу спільного духовного піднесення, яка панувала на цих таємних зібраннях. Мова йде, безперечно, про таємне святкування давнього культового обряду на честь Вакха. Саме як назва культу, без будь-якого негативного відтінку у значенні, вживалося це слово в давньогрецькій мові, тому Антей і називає таку оргію правдивою, святою. Якби Антеєва дружина хоч раз мала можливість взяти в ній участь, він був би щасливий *("Ти б у танку зайшлася, як менада")*.

Але римляни заборонили грекам справляти їхні обряди, і Неріса знає тільки римські оргії. Ще малою дитиною вона відвідувала їх разом з матір'ю, рабинею-танцівницею, яка розважала на оргіях гостей. Неріса із захопленням розказує чоловікові, як їй було весело, як її частували і пестили гості, як кидали їм з матір'ю квіти. На зауваження Антея *"А в тих квітках ховався невидимий холодний гад розпусти і зневаги"* вона відповідає: *"Кажу ж тобі, що я того не знала!"*

Цей діалог Антея з Нерісою важливий для розкриття смислового протиставлення грецької і римської оргій. Римські завойовники, нездатні проникнути в глибинну сутність сформованого в надрах чужої культури обряду, поверхово сприйняли вакхічні співи й танці, присвячені пробудженим силам землі, як дійства, призначені для розпалення сексуальної хіті. Запозичивши з чужої культури тільки зовнішню оболонку обрядового культу, розірвавши зв'язок слова з його органічною понятійною сутністю, вони розтлили і слово, і дійство, перетворивши оргію на розпусний бенкет.

Діалог має важливе значення і для характеристики Неріси і мотивації її ганебної поведінки у фінальній сцені. Неріса сформувалась в атмосфері оргій завойовника, які перетворили жриць Вакха на рабинь-на-

ложниць. Безчестя і рабська приниженість стали для неї звичними. Вона не цінує свободу й гідність, які повернув їй Антей, викупивши з рабства. Тому з такою легкістю у звичній для неї атмосфері римського розпусного бенкету зраджує чоловіка і виявляє готовність продатися римським вельможам.

У фінальній сцені ключова опозиція драми увиразнюється і набуває визначальної ідейно-художньої повноти.

Подвійний смисл має слово **оргія** у відповіді Антея на заохочувальну репліку Мецената (*"Ти уяви, що в сьому домі шлюб відбувається Еллади з Римом"*):

Я бачу ***оргію*** *перед собою,*
то й спів пригадується не весільний,
скоріш вакхічний (підкр. моє. — Л. М., VI, 210).

У цьому зв'язку фінальний трагедійний учинок Антея слід тлумачити як високий акт жертовного очищення. Кров Антея змиває ганьбу й безчестя з його країни. Приносячи найвищу жертву в ім'я вірності моральному обов'язку зберігати національний дух свого народу, Антей рятує його від розкладу й загибелі. Своєю смертю він перемагає духовну смерть свого народу і дає йому внутрішню силу для майбутнього визволення.

В образі Антея, саме ім'я якого символізує залежність творчої сили митця від його зв'язку зі своєю землею, знайшли найповніше втілення погляди Лесі Українки на роль духовної еліти в житті поневоленої нації.

Тема особливої місії еліти в захисті духовних основ загроженої етнічної спільноти належить до ключових і в таких її попередніх драмах, як "Вавилонський полон", "На руїнах", "Кассандра".

У вирішенні теми "пророк і народ" письменниця продовжує романтичну традицію зображення пророка як хранителя й виразника колективного національного духу. Пророк володіє вищим знанням, знанням істини. Його місія — втілити це знання у слові і передати його своєму народові.

Художня інтерпретація теми в Лесі Українки продовжує й українську класичну традицію, у якій домінує образ непочутого пророка. Так, зокрема, зображує пророка Тарас Шевченко в однойменній поезії. Ті, до ко-

го звернено пророче слово, не розуміють і не приймають його, відтак геній, посланий Богом для спасіння людей, не може виконати своєї місії, і Бог карає людей, посилаючи їм замість пророка царя. Ідея відсутності взаєморозуміння між геніем і його народом є провідною в поемі Івана Франка "Мойсей", що відзначав сам автор у передмові до другого видання твору (Львів, 1913): *"Основною темою поеми я зробив смерть Мойсея як пророка, не признаного своїм народом"*.

У такому ж трагічному ключі вирішує зазначену тему драма Лесі Українки "Кассандра". Не випадково головною героїнею своєї художньої версії античного сюжету про загибель Трої письменниця обирає одну з дочок царя Пріама, непочуту пророчицю Кассандру — образ, що належить до другорядних у Гомера.

Семантику "непочутості", марності пророчого дару, народженого серед народу, нездатного відгукнутися на віще слово, акцентовано й у вірші Лесі Українки "Пророк", написаному в 1906 р.:

Я духові серцем сказав:
"Навіщо ти будиш мене серед ночі?
Навіщо сі тихі уста розв'язав
І речі надав їм пророчі?
Оспалі тут люди, в них в'ялі серця,
Народ сей не вдавсь на борця" (I, 343).

Однак поетка зрадила б себе, якби завершила вірш на цій песимістичній ноті. Її незламний дух наказує пророкові не піддаватися відчаю і не зрікатися свого вищого призначення. Його самотній геній здобуде всесвітнє визнання і принесе славу своєму безсловесному народові:

Мій дух промовляє мені:
"Ставай, вартовий, без вагання на чати!
Хоч люди замлілі в рідній стороні
На голос твій будуть мовчати,
Та слава про них загримить до зірок,
Що є з їх народу пророк" (I, 343).

Зазначена поезія і драма "Кассандра", проте, не вичерпують теми взаємин народу і пророка в Лесі Українки, і обмеження її інтерпретації тільки одним аспектом — аспектом комунікативного розриву між виразником народного духу і самим народом, як це робить В. Агеєва в монографії "Поетеса зламу століть"[4], дає лише часткове, а відтак поверхове тлумачення теми. І якщо з визначенням ідеї, зрештою, прозорої, вірша "Пророк" як *"романтичної віри у невмирущість слова, яке одне в своїй значущості виправдає/викупить навіть існування нікчемної людності"*, ще можна погодитись (зауважмо, щоправда, що Леся Українка ніколи не вжила б означення **нікчемний** стосовно збірного поняття **людність**), то цілком хибним видається запропоноване В. Агеєвою трактування художньо-філософського смислу образу Кассандри як пророчиці, котра під впливом посланих їй долею випробувань пізнала *"відносність правди, Божої правди"*, позбулася віри в поняття істини як *"раціоналістської універсальної даності"* і усвідомила, що правда — це *"лише* ***індивідуальний вибір, індивідуальне переконання й віра*** *кожного* (підкр. автора)"[5].

Слід зазначити передусім, що вірш "Пророк" має продовження, але цього чомусь не зауважує В. Агеєва. Через рік після його появи Леся Українка пише поезію "Народ пророкові". Створені за драматургічним принципом діалогу, ці дві поезії становлять тематичну й ідейно-смислову єдність і потребують відповідного цілісного аналізу.

Перший вірш написано від імені пророка, він висловлює свої жалі й розчарування, свої "претензії" до народу. У другому ж вірші поетка надає слово супротивній стороні. Тепер народ судить свого пророка. Люди звинувачують його в тому, що він виніс їм вирок самочинно, не вислухавши їх, що він їх *"ніколи не кликав на раду"*. Ображений на людей, він бачить тільки *"власну біду"*, але ніколи не питав у них, чому вони йому не вірять. Звертаючись до пророка, народ говорить:

Так, зачерствіли наші серця,
Мов рілля через довгу посуху.
Та за теє не нас ти клени,
Проклинай своє браття по духу (I, 352).

Люди мали чимало провідників, що кликали їх за собою, видаючи себе

за Божих посланців, але насправді вели їх не правдивим шляхом, а "манівцем без дороги". Тому люди зневірились у словах, бо слова — не діла, за мовою відрізнити правдивого пророка від фальшивого неможливо:

Адже тільки не хутко діла
Виявляють нещирість у слові.
Як же маєм одразу, без діл,
Пізнавать вашу душу по мові? (I, 352).

Стрижнева ідея, що постає з двоголосого вирішення теми "пророк і народ", — об'єднавча. Наділеного даром "всевидющості" пророка об'єднує з народом родова приналежність до однієї людської спільноти. Пророк "озвучує", ословлює мовчущий народ, стає його голосом, його виразником. Розсіяний у народі колективний національний дух концентрується, мов у фокусі, у генієві. Геній долає часові й просторові межі короткотривалого людського життя і продовжує у вічність духовну присутність національної спільноти у світі:

Хоч блиснеш, мов летюча зоря,
Се для твого безсмертя доволі.
Ми ж , неначе Молочная Путь,
Мусим довго світити поволі... (I, 351).

Ще одну провідну думку цього діалогу, побудованого на засадничому для письменниці принципі пошуку істини шляхом зіставлення різних точок зору на обговорювану проблему, містять цитовані вище слова:

Та за теє не нас ти клени,
Проклинай своє браття по духу.

Ці слова слід вважати ключовими для виявлення авторської відповіді на запитання "Хто винен?" у конфлікті народу з його духовним виразником, хто найбільше спричинився до втрати такого необхідного для самоствердження народу взаєморозуміння між ним і його правдивим провідником.

Пошук відповіді на це запитання, вирішальне для наближення перспективи національного визволення, супроводжував увесь творчий шлях письменниці.

У полемічній формі відтворено взаємини духовної еліти з народом і в драматичній поемі "Вавилонський полон". Основну його частину становить діалог, у якому ізраїльський співець Елеазар і його народ виповідають один одному взаємні жалі, докори й образи. Слід зауважити, однак, що схему поетичного діалогу в драматичному творі "перевернуто" (чи, навпаки, у поезіях "перевернуто" схему драматичного діалогу, оскільки їх написано пізніше). Якщо в поезіях пророк виступає в ролі судді, а народ — у ролі звинуваченого, що має навести низку аргументів на своє виправдання, то у "Вавилонському полоні" ролі міняються: суддею тут є народ, що звинувачує свого співця у зраді, натомість співець виправдовується.

Звичайно, модель "суду" не вичерпує змісту драми, що має багатшу образність і включає ще ряд додаткових художніх смислів. Але центральний конфлікт "Вавилонського полону" й поетичного діалогу завершується ідентично — порозумінням і примиренням. Люди прощають Елеазара, а він пробачає їм гіркі докори й прокльони і визнає свою провину мимовільного відступництва. Обидві сторони приходять до усвідомлення свого нерозривного духовного зв'язку, заснованого на спільній історичній пам'яті, спільній провині перед загиблими і обов'язкові боротьби за визволення з полону. Про це нагадує народові Елеазар у фінальному монолозі:

Кров батьків,
Пролита марне за пропащу волю,
Тяжить на голові моїй і вашій
І клонить нам чоло аж до землі,
До каменя того, що не здійнявся
На мене у руці мого народу (III, 165).

Але вже в наступній драмі — "На руїнах" — письменниця інакше розв'язує аналогічну конфліктну ситуацію. Її головна героїня, пророчиця Тірца, яку в фіналі драми юрба проклинає і виганяє в пустелю, — це вже образ гнаного пророка, що дістане розвиток у "Кассандрі".

Для розкриття художньо-філософського смислу, що його авторка вклала в образ Тірци, необхідно уважно придивитися до взаємин пророчиці з оточенням і визначити, хто саме не визнає і проклинає її.

Драматичну поему можна умовно поділити на дві частини. Першу частину побудовано як низку лаконічних діалогів, що відбуваються між пророчицею і людьми, котрі у відчаї блукають біля зруйнованого Єрусалима. У тяжку годину, що її переживає полонений народ, пророчиця закликає людей не піддаватися відчаю і знайти в собі сили до відбудовчої праці. Сповнене волі й надії, її слово знаходить відгук у серцях людей, і вони повертаються до активного життя. У цій частині твору стосунки пророчиці з народом сповнені взаєморозуміння. Її життєдайне слово "будительки" дає людям необхідну для опору волю й енергію. Не чує Тірцу лише той, хто запав у *"камінний сон байдужого раба"*.

Драматична дія починає розгортатися як конфліктна у другій частині поеми, де розгортається аґон між Тірцою і самарійськими та юдейськими пророками. Засліплені взаємною ненавистю, порізнені групи пророків полоненого народу не слухають закликів Тірци до об'єднання і спільної творчої праці й виганяють її в пустелю.

Отже, конфлікт пророчиці з оточенням слід трактувати не як наслідок її непорозуміння з народом, а як результат конфронтації з поглинутою чварами, бездарною елітою цього народу, не здатною згуртуватися навіть у загрозливу для майбутнього нації добу, що вимагає від неї максимальної концентрації зусиль і солідарності. Саме вони, нікчемні провідники, що ведуть народ *"манівцем без дороги"*, переривають його зв'язок з правдивим пророком, котрий бачить істинний шлях до визволення.

Протиставлення працелюбного народу бездарній еліті підкреслюють і звернені до ворогуючих гуртів слова Тірци:

Але не вам
Судилось розкувать ярмо залізне
На коси та серпи. Он ті, малії,
Он ті, що в куренях та при багаттях
Удосвіта працюють неоспало,
Вони жнива для Господа готують,
А ви, мов скорпіон в своєму гніві,

Самі собі отрути завдаєте,
Самі себе пожрете, мов ті змії,
Що Бог колись наслав на кару нам (III, 180).

Слід звернути увагу і на висловлену тут надзвичайно глибоку й досі актуальну для українського суспільства думку про згубний вплив поневолення на розвиток хворобливих процесів внутрішнього розбрату й саморуйнації в середовищі національної еліти.

Опозицію правдивого і фальшивого пророка розвинено й збагачено новими смисловими нюансами в драмі "Кассандра". Протиставлення втілено в антагоністичних образах головної героїні, правдивої пророчиці Кассандри, з одного боку, і фальшивого віщуна Гелена, її рідного брата, — з іншого. Життєва настанова Гелена — це настанова талановитого демагога, котрий використовує свій ораторський хист для підкорення людей своєму впливові. Мову він трактує не як засіб ословлення правдивого знання, а як зброю в боротьбі з ним, як знаряддя маніпуляцій, за допомогою яких він видає олжу за правду і в такий спосіб вибудовує вигідні для нього взаємини з людьми, досягаючи в соціальній ієрархії найвищого щабля.

Ти думаєш, що правда родить мову? — питає Гелен Кассандру. —
Я думаю, що мова родить правду.
А чим же нам таку назвати правду,
що родиться з брехні? Чи ти ніколи
не бачила такого народження?
Я бачив безліч разів. Слово плідне
і більше родить, ніж земля-прамати (IV, 62).

Фальшивий пророк з "Кассандри" входить в один образно-смисловий ряд з іншими драматургічними персонажами Лесі Українки. До нього слід віднести єпископа з драми "В катакомбах", Монтаньяра з діалогу "Три хвилини", Годвінсона з драми "У пущі", Парвуса, єпископа і диякона з "Руфіна і Прісцілли", Ізогена з "Адвоката Мартіана". Вони належать різним історичним епохам і виступають носіями різних релігійних та ідеологічних течій (переважають серед них проповідники християнства ранньої доби його поширення, але є й проповідник пуританської

громади в Америці періоду XVII ст., а також якобінець часів Великої французької революції). Індивідуалізовано також характер і темперамент цих персонажів, однак усіх їх об'єднує одна визначальна риса. Ця риса — авторитарність, жадоба влади, слідування життєвій настанові *"нема правди й розуму, як тільки в мені одному"*, що його Леся Українка сформулювала в одній зі своїх полемічних статей як принцип ідейних тиранів.

Тип політика-демагога виведено у тих драмах Лесі Українки, колізію яких визначає змагання героя за свободу думки і слова з носіями авторитарної ідеології. Вільнолюбцеві Річарду Айрону в драмі "У пущі" протистоїть владолюбець Годвінсон, філософу Руфіну з "Руфіна і Прісцілли" – християнин Парвус, пророчиці Кассандрі – демагог Гелен.

Для розкриття глибинної суті конфлікту між персонажами – носіями ліберального світогляду та ідеологами авторитаризму важливе значення має мовно-стильовий аналіз драматургічних діалогів опонентів. Показовою в цьому плані є принципова різниця між Руфіном і Парвусом у стилі провадження дискусії. Якщо міркування Руфіна засвідчують напружений пошук істини, пильну увагу до семантично адекватного вживання слів, повагу до думки опонента, то головним аргументом Парвуса у суперечці є лайка і прокльон.

Вживання інвектив, лайок, образливих слів належить не тільки до індивідуальних особливостей мови Парвуса. Це стильова риса текстів, які він проповідує. У суперечці з Парвусом і Прісціллою Руфін вказує їм на несумісність такої лексики з християнською проповіддю добра і миру:

Ти ж тільки слухай, що се за слова:
(читає)
"гадючий виродку", "нащадку пекла",
"душе смердяча"...
(опускає рукопис)
бридко вимовляти.
Наперчено, немов погана юшка!
То се така лагідність християнська?
То се така свята премудрість ваша? (IV, 115).

Подібна лексика властива і мовній партії пуританського проповідни-

ка Годвінсона з драми "У пущі": "ненависний цей ідолотворитель", "віддався диявольському хистові – скульптурі", "Паліть усю гидоту ідолянську, що зібрана в сій хаті!" і под.

Слід сказати, що сучасні дослідження мови тоталітарного суспільства відносять до її характерних рис широке застосування інвектив і лайок у практиці ідеологічної пропаганди як словесний вияв агресивності й нетерпимості до інакомислення. *"Фахівці з проблем спілкування,* – пише Я. Радевич-Винницький, – *відзначають, що лихослів'я, лайка, мовленнєве приниження, вульгарне ображання пов'язані з владністю, агресивністю, підкоренням інших, домінуванням над ними. Така мовленнєва поведінка поширена не лише в побутових, сімейних, в'язнично-табірних та под. взаєминах. Практикується вона також у внутрішній і зовнішній політиці недемократичних держав"* [6].

До спільних рис художніх образів демагогів у драматургії Лесі Українки належать також фарисейство, відсутність моральних засад у використанні засобів впливу на людей.

На особливу увагу в цьому зв'язку заслуговують, крім Гелена, ще два персонажі драм Лесі Українки — Монтаньяр з діалогу "Три хвилини" і Годвінсон з драми "У пущі", у партії яких поетеса розкриває тактику фальшування значень слів, словесних підтасовок і маніпуляцій, що їх застосовує спритний демагог в ідеологічному суперництві з опонентом.

Діалог "Три хвилини" вражає досконалістю драматургічної побудови, майстерністю художньо-аналітичного висвітлення цинічних прийомів, які застосовує фарисей для дискредитації ідей суперника. За допомогою непомітних словесних підтасовок і фальшування семантики слів він повертає аргументи опонента проти нього самого. Для прикладу можна навести підміну смислу слова **фокус**, яку застосовує Монтаньяр у полеміці.

Жірондист, із жахом довідавшись про страту Лавуазьє, каже:

Іди ти геть від мене, сатано,
не труй мені хоч сих годин остатніх!
Коли не тямиш ти, що для ідеї
людина геніальна є той ***фокус****,*
в який збирається її проміння,
розсіяне по частках межи нами,
та що ж ти тямиш?

На що Монтаньяр йому відповідає:

Тямлю з сеї мови,
що, певне, добрий ***фокусник*** *з ідеї,*
далеко кращий, ніж промовець з тебе...
(Підкр. моє. — Л. М., III, 224—225).

У продовженні діалогу Монтаньяр ще неодноразово обігрує наведені слова Жірондиста. Граючи на природному бажанні людини жити і страхові перед смертю, "ловець душ" вправно плете сітку з аргументів самого Жірондиста:

Ти мусиш думати, що вже вас обмаль
Зосталося — ідеї оборонців,
Вас, ***фокусів*** *одвічного проміння;*
І щоб не дать промінню розточитись
У порожнечі світовій, ти мусиш
Перш над усе життя свого глядіти...
Хіба ж не краще десь в чужому краю
Зібрати в ***фокус*** *розуму живого*
Усе проміння вашої ідеї
Та й кинути її ясним перуном
На нашу Гору? (Підкр. моє. — Л. М., III, 229).

Зразком фальшування семантики слів з боку Монтаньяра може бути і його тлумачення слова **поклеп**. На запитання Жірондиста *"Хіба ж не ти мене в тюрму загнав своїм* ***поклепом****?"* Монтаньяр відповідає: *"Не криюся (поправка:* ***не поклепом, а правдою,*** *— я тільки показав записані слова)"* (III, 231).

Словесне жонглювання Монтаньяр супроводжує психологічними прийомами "мучительства найтоншого". Граючи з жертвою, мов кіт з мишею, він несподівано *"дістає з кишені шнура і накидає петлю на шию Жірондиста"*, тут же відпускаючи його.

Після цього слова про щирість, якими фарисей завершує розмову, звучать як блюзнірське знущання з жертви:

Ну, я скінчив. Я щиро говорив,
А ти подумай щиро, без котурнів,
Без пафосу фальшивого (III, 230).

Зламавши волю суперника і впевнившись у своїй перемозі, Монтаньяр уже відверто збиткується з нього, розкриваючи йому свій стиль ведення словесного змагання:

От я тепер даю тобі життя,
І ти його прийнять від мене мусиш
Так, як прийняв усі мої софізми,
Що я тобі в твоєму стилі плів (III, 232).

Якщо в діалозі "Три хвилини" образ диктатора і методи його боротьби з опонентом розкрито в драматичній ситуації міжособистісного ідейного конфлікту, то драма "У пущі" відтворює складнішу модель підкорення владі фарисея цілого колективу.

В ідейно-смисловому вирішенні твору важливе місце посідає психологічний портрет авторитарної особистості та її ролі в переродженні демократичного стилю стосунків на тоталітарні всередині групи, що первісно об'єдналася на принципах свободи і рівності всіх її членів.

Зображений у драмі конфлікт між пуританським проповідником і митцем та його завершення окреслює психологічні механізми здійснення ганебного колективного насильства над гідністю і правами особи. Причиною злочину стало масове поневолення розуму і підкорення людей волі головного ідеолога, котрий обманом і демагогією ліквідував демократичні засади самоорганізації групи і досяг тотального контролю над думками і поведінкою її членів.

Отже, у художньому вирішенні образу Годвінсона з драми "У пущі" окреслено зловісну постать ідейного тирана, а в моделі пуританської громади — прообраз контрольованого ним ідеологічно уніфікованого суспільства, суспільства безмежної демагогії і такого ж безмежного безправ'я людини.

Немає потреби доводити, наскільки правдивим, але непочутим пророцтвом виявилися художньо-філософські передбачення Лесі Українки.

МОТИВ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ І НАЦІОНАЛЬНОЇ ЗРАДИ

У комплексі мотивів, пов'язаних з темою індивідуальної і колективної неволі у творчості Лесі Українки, слід виділити мотив зради. Письменниця раз у раз повертається до нього, висвітлюючи зраду в різноманітних її проявах. Це може бути зрада свідома й цинічна, мотивована корисливим інтересом, і зрада, здійснена заради високої мети, зрада мимовільна і зрада намислена, зрада індивідуальна і зрада колективна.

Показово, що перша поема Лесі Українки, написана в чотирнадцятилітньому віці, є переспівом народних пісень про зраджене кохання і помсту за нього. Біблійний сюжет про зраду в коханні, ускладнений мотивацією помсти за національне приниження, обирає Леся Українка і для другої своєї поеми "Самсон". У поемі "Роберт Брюс, король шотландський", присвяченій темі визвольної боротьби, мотив колективної зради, що виявляється в конформістській позиції шотландської еліти, належить до ключових.

Мотив зради присутній і в "Лісовій пісні", де він пов'язаний передусім з образом Лукаша. Любов Лукаша і Мавки в образно-смисловій структурі драми символізує гармонійне поєднання природного і духовного начал, стихійної і мистецької краси, джерел вільного духу, натхнення і творчості. Тому, покинувши Мавку, Лукаш зрадив не тільки кохання, він зрадив своє покликання, свою внутрішню свободу і дар творити красу.

У зраді самій собі звинувачує Мавку Лісовик, що попереджав її обминати людські стежки:

Покинула високе верховіття
І низько на дрібні стежки спустилась (V, 265).

Проте Мавка лишається вірною своєму коханню. Її вірність і відданість рятують Лукаша від помсти Лісовика, повертаючи йому людський образ, але зрада коханого губить земне життя Мавки.

Зрада становить головний стрижень конфлікту в кількох драматичних творах Лесі Українки. Так, у драмі "На полі крові" письменниця дає оригінальне художньо-філософське трактування образу Юди.

Цікаву інтерпретацію цього твору дав Юрій Шевельов у статті "Театр

Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?". Статтю було написано під враженням від перегляду трьох вистав за драматичними творами Лесі Українки, що відбулися у Львові в 1943 р. По-різному оцінюючи вистави, Ю. Шевельов приходить до висновку, що жодна з них, навіть найкраща за рівнем акторської гри Блавацького "На полі крові", не дорівнює текстам геніальної поетеси.

Львівську виставу 1943 р., яку рецензував Ю. Шевельов, було поставлено з відновленим за рукописом закінченням. Убачаючи в цьому не тільки порушення авторської волі, а й помилку постановників драми, Ю. Шевельов пише: *"Чим стало "На полі крові" з відновленням фіналу? Індивідуальною драмою зрадника, подоланого ідеєю всепрощення. Ілюстрацією до християнської моралі. А в скороченій редакції "На полі крові" конфлікти куди глибші, змістовніші, загальніші, і найменше зв'язані вони з конкретно-християнським Юдою. Справді, чому прочанин прокляв Юду? Бо зраду ще можна виправдати як помсту, як вияв ненависти. Поки в Юді говорить тільки ненависть, прочанин слухає й навіть притакує. Але коли в Юді заговорила любов до Христа — тут зрада стає остаточно нестерпною. Такий зрадник — тільки огидний, тільки проклятий. Але хіба це не є тема національної, української зради? Бо і зраджує кожна нація по-своєму. Одні зраджують по-валенродівському — з пекельною ненавистю, з зосередженою цілеспрямованістю, з холоднокровним запеклим романтизмом розрахунку. Інші зраджують заради дрібниці, зраджують і сахаються, зраджують м'якотіло й недоречно — так зраджували певні прошарки нашого народу свою націю й культуру. І вони не завішувалися, а продовжували копирсатися й далі в своїй — далеко не завжди солонцюватій — нивці"*[8].

Блискуче порівняння двох типів поведінки зрадника, що його дав Ю. Шевельов (Валенрод зраджує, керований ненавистю, а Юда видає Учителя ворогам, відчуваючи при цьому любов до нього), все ж містить певну семантичну неточність.

Варто передусім з'ясувати, чи обидві порівнювані ситуації можна означити як зраду. Адже Валенрод зраджує ворога, а Юда — друга, Вчителя. Тому, власне, слово **зрада** в точному його значенні можна застосувати лише до Юдиного вчинку, адже для окреслення стосунків з ворогом слово **зрада** втрачає сенс. Значеннєве ядро слова **зрада** становить сема "перехід на бік ворога; порушення вірності у коханні, дружбі".

Отже, зраджують не ворогів, зраджують друзів. І чи Юдин поцілунок перед зрадою був виявом любові до Вчителя? Контекст, у якому звучать слова Юди

А може ж, я таки його любив?
А може ж, я хотів з ним попрощатись?

і ремарки до тексту також показують, що Юдині слова не варто брати на віру. У ремарці Леся Українка зазначає, що він вимовляє їх "поспішно", намагаючись виправдатися в очах прочанина, якого цей вчинок Юди обурив найбільше, що слушно зауважив Ю. Шевельов.

Уже наступна репліка Юди заперечує попередню мотивацію поцілунку:

Я з тебе жартував. Той поцілунок
зовсім холодний був. Я ж мусив якось
признаку дать, котрого з гурту брати (V, 155).

Юдин поцілунок перед зрадою, що належить до ключових символів драматичного етюду "На полі крові", слід розглядати у ширшому контексті творчості Лесі Українки. Як уже було зазначено, у її драмах поцілунок ворога і подарунок ворога — це повторювані символи, пов'язані з темою фарисейства, лицемірства, зловорожої підступності, що, маскуючись, одягається у шати прихильної доброзичливості. Цікаво простежити в цьому зв'язку спільний ряд виражальних засобів, за допомогою яких Леся Українка розкриває тему зрадницького фарисейства. Найпоширенішими в цьому лексико-семантичному полі є метафори і порівняння, перенесені зі світу плазунів, рептилій, отруйних тварин.

Цей образний ряд, пов'язаний з мотивом підступу, фарисейства, з'являється вже в "Одержимій" у словах Міріам:

О, кожний тихий усміх фарисея
для мене гірш від скорпіона злого.
Мені бридка не так сама отрута,
як все оте гнучке, підступне тіло.
Я вся тремчу, коли його побачу (III, 134).

Подібну метафору застосовано для характеристики Юди. На згадувані вище слова зрадника про *"холодний поцілунок"* прочанин спалахує ще більшим гнівом:

Мовчи! Не говори! Чи теплий гад,
розпарений на сонці, чи холодний —
однаково бридкий! (V, 156).

У діалозі "На полі крові" всю партію Юди, авторитарної й цинічної особистості, цілком позбавленої здатності критично оцінювати свої вчинки, підпорядковано намаганням виправдати свій злочин і перекласти власну провину на зрадженого, тому самооцінки Юди і його характеристики Месії ні в якому разі не можна ототожнювати з авторською точкою зору. Помилковим видається у цьому зв'язку ґрунтоване на словах Юди тлумачення ідейного смислу драми як певного виправдання Юди і приписування часткової вини в Юдиній зраді самому Христу, яке запропонував П. Мовчан[9].

Монолог Юди сповнено протиріччями, непослідовністю, постійними самозаперечуваннями. Характерними є, зокрема, останні його слова. *"Не тобі мене клясти, бо він простив мене!"* — каже Юда і тут же на репліку прочанина *"І після сього ти не завісився?!"* відповідає: *"Ні, не простив! Я пригадав — він докорив мені"* (V, 156—157).

В. Агеєва трактує конфлікт Юди з Христом у драмі Лесі Українки в контексті опозиції земного і небесного, ідейного подвижництва і матеріалістичного прагматизму і бачить у Юді виразника практичної селянської *"народної в певному сенсі етики"*[10].

Проте ряд смислових акцентів драми, зокрема ключовий мотив Юдиного поцілунку перед актом зради, дають підстави вбачати в українській художній інтерпретації біблійного образу, яку здійснила Леся Українка, продовження Дантової традиції, згідно з якою Юда і Брут перебувають на самому дні пекла як носії найогиднішого типу зради, оскільки вони свідомо наразили на смерть ту особу, котра мала всі підстави розраховувати на їхню відданість[11].

Цікаву варіацію дістає бінарна опозиція вірність — зрада у діалозі "Три хвилини", де один із персонажів схиляє до зради ідейного супротивника з тим, щоб скомпрометувати його ідеологію і в боротьбі за вла-

ду послабити позиції політичної групи, яку він представляє.

Особливе місце в драматургії Лесі Українки посідає мотив національної зради — один з визначальних у темі національної неволі.

Як було зазначено вище, мотив колаборантства пов'язаний передусім із вирішенням центральних чоловічих образів драм "Бояриня" і "Йоганна, жінка Хусова". Слід зазначити, що художній портрет Хуси відрізняється від образного вирішення центрального персонажа "Боярині".

Відмінною є, зокрема, психологічна мотивація колаборантської поведінки Степана й Хуси. Персонаж "Боярині" перебуває в середовищі ворожої еліти в самому її осерді — в імперському центрі і в пристосуванні до чужої культури керується хоч і хибною, але безкорисливою метою допомогти своїм землякам. Тому образ Степана як особистості, що зраджує до певної міри не свідомо, а під тиском деспотичного ворожого оточення, несе на собі знак трагізму. До того ж авторка у фіналі лишає відкритою перспективу дальшої Степанової долі, що не виключає й повернення його до своїх після смерті Оксани.

Натомість у "Йоганні, жінці Хусовій" Леся Українка змальовує образ представника провідної верстви поневоленого народу, чия лояльність до завойовника мотивується передусім прагненням особистої вигоди. Якщо Степан і його дружина змушені відмовитися від своїх звичаїв, бо перебувають на території поневолювачів, то Хуса впроваджує імперські звичаї замість рідних на своїй власній землі.

Починаючи з "Боярині", у художній деталізації лейтмотиву колаборантства на перший план виходить проблема мовно-культурної асиміляції. Знаковим вираженням початкової стадії зміни ідентичності виступає в обох творах зміна зовнішніх стильових рис національної культури — традиційного українського одягу на московський у "Боярині", східного на римський у "Йоганні, жінці Хусовій", елементи греко-римського впливу в упорядженні Хусового дому.

Аналогічним знаковим виявом переходу в іншу культуру є зміна форми власного імені: українських *Івась, Іванусся* — на російські **Ванька, Аннушка,** східного **Хуса** — на римське **Хузан**.

Проблеми втрати національної свідомості й гідності та пошук шляхів їх збереження в суспільстві, яке, перебуваючи на пізнішій стадії поневолення, зазнає постійного розкладницького впливу чужої, нав'язаної за-

войовником мови і культури, стають центральними в останній драмі поетеси.

В "Оргії" опозиція категорій "національна вірність" — "національна зрада" вирішується через зображення низки конфліктів головного героя, що виступає носієм мовно-культурної стійкості, з персонажами, які уособлюють модель колаборантської поведінки в різних її варіаціях.

Ефективний засіб асиміляції, що його застосовує колонізатор, — це заохочування "дарами й ласками" талановитих митців поневоленого народу віддавати свій хист на творення цінностей імперської, а не своєї культури. Цей мотив Леся Українка розкриває у суперечці Антея зі скульптором Федоном.

Відомо, що Федон мав реальний прототип. Як зазначав Климент Квітка у спогадах про Лесю Українку, ґенезис "Оргії" мав *"безпосередній зв'язок з поводженням Винниченка"*[12]. І перед тим: *"...схвилювала Лесю підробка під російського читача в трактуванні українського елемента в російському романі* (В. Винниченка. — Л. М.) *"На весах жизни"... Вона мала антипатію до такої позиції в національній справі, яку зайняв Винниченко. Довге і болісне вагання було розв'язане тим, що вона написала "Оргію", яку і послала до журналу ("Дзвін" — там працював Винниченко)"*[13].

У 1909 р. В. Винниченко, ображений критикою його творів в українських виданнях, вирішив перейти в російську літературу і почав писати російською мовою, за що одержував схвальні відгуки російської преси. Як зазначає В. Панченко, *"гострополітичні виступи критики дошкуляли вразливому й запальному письменнику. Перейнявшись критичними оцінками С. Єфремова, С. Петлюри, деякою настороженістю "Літературно-наукового вісника", він вирішив, що його "випихають" з української літератури, створюють йому репутацію enfant terrible. Реакція була категоричною і по-винниченківськи екстравагантною: він ладен писати по-російськи. Тим паче, що в російських виданнях цієї пори його друкують вельми охоче. "Пишу зараз велику повість по-російському. Надокучила мені сльозливо-розсерджена критика українська. Надокучили всякі перепони і цензури моральної поліції всяких добродійних дурнів і лицемірів. Хай їм біс! Коли випихають, то я й упиратись дуже не буду"*[14].

Тема Винниченкової зради в 1910—1913 рр. досить часто обговорю-

валася в українських виданнях. Про це свідчить і сам Винниченко в листі до Є. Чикаленка від 25 березня 1913 р.: *"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?"*[15]

Крім цієї згадки В. Винниченка і свідчення К. Квітки, детальніших відомостей про безпосередню полеміку Лесі Українки з В. Винниченком з приводу його переходу в російську літературу не збереглося. Але конфлікт став тим життєвим матеріалом, який письменниця художньо переосмислила в блискучому діалозі Антея з Федоном. У партії Антея Леся Українка висловила свої погляди на місію митця в культурі поневоленого народу і відповіла всім українським літераторам, які втрачали стійкість у протистоянні з імперською культурною експансією. Слова Антея в його суперечці з Федоном — це своєрідний підсумок творчого шляху письменниці, її життєве кредо, її *"заповіт борцям за свободу"*.

Митець поневоленої нації, каже Леся Українка устами Антея, повинен відмовитися від природного для творчої особистості бажання слави і визнання. Заслуженими лаврами вінчають своїх митців вільні народи, митець уярмленого народу має забути про лаври. Усвідомлювати це гірко, бо він спокутує в такий спосіб не власну індивідуальну провину, а колективну провину батьків, які не зуміли виборотн національну свободу:

Діди приймали
вінці свої з рук матері Еллади,
батьки дозволили зв'язать їй руки
і тим синів позбавили вінців.
Авжеж, Федоне, відколи безславна
сама Еллада — елліни повинні
жадобу слави в серці заглушити (VI, 188).

Еллін має змиритися з тим, що лишається без хліба і слави, *"коли хліб і славу здобути може тільки з римських рук"*. Лірі підневільного народу краще німувати, ніж грати у *"гучних палатах"* тих, хто перейшов *"по нас, як по містках, до храму слави всесвітньої"*.

Аморальність вчинку Федона, як перед тим Хілона, а далі Неріси, полягає не в тому, що вони прагнуть здобути славу в іншого народу, а в тому, що вони беруть її від завойовника, який зневажає і нищить їхню рідну культуру. Антей не може пробачити Федонові того, що він *"ганьбив свій хист"*, продав свою статую *"у римський дім розпусти"*, туди, *"де зневажають все, що нам святе"*.

Підступна зрада Неріси доводить до трагічної межі конфлікт співця, вірного святому обов'язкові оберігати від руйнації духовні основи національного буття, з оточенням, котре зрадило його, спокусившись на обіцяні ворогом гроші й славу.

У фінальній сцені "Оргії" з'являється уже згадуваний характерний для драматургії Лесі Українки символ, пов'язаний з художнім утіленням мотиву зради, — поцілунок, прийнятий від ворога. На відміну від героїні "Боярині", котру обурює рабський звичай Московщини виявляти чинопочитання, цілуючи вельможного гостя в уста, Антеєва дружина охоче приймає поцілунок Мецената, стаючи перед ним на коліна, що підкреслює ганебну принизливість її нерівноправних стосунків з римськими вельможами.

Комплекс "шлюбних" мотивів, зокрема мотив подружнього зв'язку, подружньої вірності і зради, що виходить на перший план у фіналі драми, у глибинній структурі тексту переростає в загальну тему національної солідарності і національної зради. Шлюб Еллади з Римом, про який лицемірно говорить Меценат, неможливий. Їхні взаємини визначає нерівність, залежність Еллади від Риму. В цьому союзі їй відведено роль наложниці, а не дружини, він є приниженням і ганьбою Еллади.

Метафоричне порівняння підкореної країни з образом наложниці як символічне вираження принизливості, нерівноправності стосунків, що перетворюють залежного партнера на пасивний об'єкт для використання, є наскрізним символом у драматургії Лесі Українки. Він з'являється вже у "Вавилонському полоні":

Сіонська пісня — всіх пісень окраса —
була як молода в Єрусалимі,
немов дружина у святому місті,
а тут вона б наложницею стала, —
хто ж візьме бранку за дружину шлюбну? (III, 158).

Образ спокушеної і зганьбленої дружини в "Оргії" у глибокому прочитанні проектується на тему національного розтління, яку несе країні втрата незалежності.

ІДЕЇ СОЦІАЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Якщо національна проблематика творчості Лесі Українки належала до заборонених тем у радянському літературознавстві, то тема соціальної нерівності і класової боротьби активно педалювалась. Літературний портрет письменниці було зведено до шаблону поетеси-революціонерки, оспівувачки класової боротьби пролетаріату, що втілила віру в наближення переможної пролетарської революції в поетичний образ досвітніх вогнів.

Щоправда, не тільки художня творчість, а й публіцистична та епістолярна спадщина Лесі Українки ніяк не вкладались у цю однозначно-прямолінійну схему. Тому, залежно від рівня того чи іншого літературознавця, у їхніх оцінках з'являлась або констатація *"інтелігентської невіри Лесі Українки в революційну роль трудящих мас"* і *"постійних сумнівів щодо можливості та потреби такої революції"*[16], або ж твердження, буцімто вона *"не все збагнула у вченні наукового соціалізму"*[17].

Слід зазначити, що в діаспорі епістолярну спадщину Лесі Українки опубліковано в повнішому, ніж у совєтських виданнях, обсязі, а також здійснено низку ґрунтовних досліджень громадсько-політичної діяльності поетки[18]. Доповнені останніми розвідками учених в Україні[19], вони дають досить повну картину суспільно-політичних поглядів письменниці.

Ще в ранній своїй поезії "Мій шлях" Леся Українка назвала три принципи Французької революції провідними орієнтирами свого життєвого шляху:

Коли я погляд свій на небо зводжу, —
Нових зірок на йому не шукаю,
Я там ***братерство, рівність, волю*** *гожу*
Крізь чорні хмари вглядіти бажаю, —
Тих три величні золоті зорі,
Що людям сяють безліч літ вгорі (1, 59. — Підкреслено Л. У.).

Природно, що письменниця з такою життєвою настановою не могла не зацікавитися соціалістичними ідеями і соціалістичним рухом, який, виникнувши в Західній Європі, став наприкінці XIX ст. найвпливовішою політичною течією на теренах Російської імперії.

У листі до М. Павлика від 26 травня 1899 р. Леся Українка писала про соціал-демократію: *"...це занадто універсальний рух для того, щоб могла українська нація обійтись без нього"* (Косач-Кривинюк, 491).

Письменниця була активним членом українського нелегального соціал-демократичного гуртка, куди входили, крім неї, ще І. Стешенко, М. Кривинюк, П. Тучапський, Ольга Косач, В. Крохмаль. До гуртка зараховують М. Коцюбинського, М. Каковського. Як вважають, групу засновано у 1896—1897 рр., діяла вона десь до 1905—1906 рр.[20]. За цей час вона здійснила серію політичних видань під загальною назвою "Бібліотека українських соціал-демократів", друкувала прокламації, листівки тощо. Автором деяких видань, зокрема "Оцінки нарису програми Української партії соціалістичної" (1901 р.), була Леся Українка[21].

Як зазначав Ю. Лавріненко, письменниця виступала за самостійну організацію українських соціал-демократів, орієнтувалася на європейський шлях розвитку і європейські джерела соціал-демократії. *"Леся Українка, — писав він, — була соціал-демократом, але не ленінського і взагалі не російського типу, а європейського чи властиво — свого власного, українського типу, брала Маркса як теоретичну гіпотезу, не безкритично, відкидала як "Нове євангеліє"*[22].

У своїх політичних поглядах Леся Українка була послідовницею М. Драгоманова, переконаного прихильника соціалізму європейського типу. Він з розчаруванням спостерігав поширення в Україні соціалістичних ідей у їх російському "народницькому" варіанті. Так, у листі до племінниці від 24 грудня 1890 р. Драгоманов писав: *"Я колись думав, що наші заведуть європейський соціялізм у себе, — а "Друг" Павлика ускочив у "Что делать" і російське "отщепенство"* (Косач-Кривинюк, 125).

У політичній діяльності Леся Українка ніколи не орієнтувалася на загальноросійську соціалістичну партію централістського типу. Ідеї соціального визволення вона не мислила поза завданнями національного визволення українців. Так, окреслюючи мету пропагандивної роботи соціал-демократичної групи в "Оцінці нарису програми Української партії соціалістичної" (1901 р.), вона ставить їх у пряму залежність від

рівня національної свідомості в різних верствах українського соціуму: *"Тим часом, коли серед міських робітників поруч із соціалістичною пропагандою, власне тепер найбільш потрібна, хоч і дуже нелегка, пропаганда національної свідомості, аби вони не стали чужинцями в рідній стороні та й супроти своїх же братів, сільських робітників, то серед сільського пролетаріату (ми залічуємо до нього і тих маючих землю селян, що не вживають до роботи наймитів) потрібна не стільки національна пропаганда, бо там винародовлення поступає все ж не так швидко, — скільки власне соціалістична, аби межи міським і сільським пролетаріатом не постала та "культурна прірва", на яку вже давно нарікає та інтелігенція, що й хоче та не вміє приступитись до "народу" і через те почуває себе засудженою на безґрунтовність"*[23].

Письменниця була переконана у вирішальному значенні національних завдань кожного народу для справи міжнародного соціал-демократичного єднання. Про це вона писала в листі до М. Павлика від 26 травня 1899 р.: *"Коли б я була публіцистом... то звернула б якнайсерйознішу увагу на соціял-демократичний рух і на те, яке місце має займати в ньому елемент національний, т. є. як мають, наприклад, українські, польські і великоруські соціял-демократи відноситись межи собою. Се була б нова "Історична Польща"* (Косач-Кривинюк, 491).

Рівноправність націй Леся Українка вважала обов'язковою передумовою інтернаціональної робітничої солідарності. У "Додатку" до українського перекладу праці польського соціал-демократа Шимона Дікштейна "Хто з чого жиє?" письменниця доповнила гасло Маркса і Енгельса "Робітники всіх країн, єднайтесь!" словами "Єднайтесь, як вільний з вільним, рівний з рівним!" (VIII, 131).

Цю ж думку вона висловила в листі до М. Кривинюка від 18 лютого 1903 р.: *"Пора стати на точку, що "братні народи" — просто сусіди, зв'язані, правда, одним ярмом, але в ґрунті речі зовсім не мають* ***ідентичних*** (підкреслено Л. У.) *інтересів, і через те їм краще виступати хоч поруч, але кожному на свою руку, не мішаючись до сусідської "внутрішньої політики"* (Косач-Кривинюк, 667).

У цьому ж листі Леся Українка різко засуджує намір соціал-демократів заснувати двомовне російсько-українське видання. Вона переконана, що це порушуватиме принцип національної мовно-культурної су-

вереності і сприятиме зросійщенню українців. *"Мені здається непрактичною,* — пише вона, — *гадка двоязичного видання. Російської літератури і так виходить незмірно більше, ніж української, і грошей з української території пішло на те вже стільки, що пора нам "вертати своє". Я вважаю слушним, щоб скоріш, наприклад, "Революционная Россия" видавала в свій кошт переклади своїх видань на українську мову, ніж щоб молоді і убогі українські організації видавали російські праці, бо для кого вони мають служити? Коли для Великоросії, то ми заубогі на такі дарунки "старшим братам" — ми вже й так дали їм більше, ніж самі взяли, навіть "податків крови" для терористичного руху, — коли ж ті російські видання призначаються для України, то се не наше діло служити "обрусению", хоч би й революційному"* (Косач-Кривинюк, 667).

Отже, із самого початку своєї політичної діяльності в соціал-демократичному русі Леся Українка обстоювала незалежність українських політичних партій від російських, передбачаючи потенційну загрозу, яку становили для боротьби за національну свободу наміри російських соціал-демократів об'єднати партії поневолених народів Російської імперії в одну загальноросійську. На жаль, передбачення Лесі Українки справдились, і після 1905—1906 рр. українські соціалісти відійшли від шляху УСД з її західноєвропейськими орієнтаціями. Як зазначає Василь Горинь, *"згодом вони підпали під остаточний вплив "соціалізму марксівського" й залежали від російського есерівського руху, більшовицьких доктрин та їх практичних втілень"*[24].

Своє бачення завдань національного і соціального визволення поетка висловила не лише в публіцистичних працях і в листуванні. Злободенні ідейно-політичні суперечки свого часу вона втілила в художню форму блискучих драматичних діалогів.

Полеміка письменниці з інтернаціоналізмом марксистського зразка, що абсолютизував тезу про класову солідарність трудящих різних націй та ігнорував надзвичайно суттєвий для міжнаціональних стосунків фактор їхньої деформації в імперських структурах, стала основою двох її творів — діалогу "В дому роботи, в країні неволі" і драми "Руфін і Прісцілла".

У зазначеному діалозі втілено цитовану вище думку Лесі Українки про відсутність *ідентичних* інтересів між "братніми" народами, особли-

во в ситуації, коли один з "братніх" народів поневолено іншим. Викривлені міжнаціональним антагонізмом взаємини представників панівного і поневоленого народу виключають можливість їхнього порозуміння й солідарності на класовій основі — такою є головна ідея твору.

Цю ідею письменниця розвиває у двох образно-смислових лініях найбільшої своєї драми "Руфін і Прісцілла".

Ідейний зміст "Руфіна і Прісцілли" показує, що в центрі інтенсивного світоглядно-філософського пошуку Лесі Українки стояла проблема сумісності соціалістичного вчення з ідеями європейського лібералізму і націоналізму.

У цьому зв'язку слід виділити передусім винесені на сторінки драми ідейні суперечки з приводу претензій на "всесвітянство" з боку нової релігії, яка шириться в Римській імперії. Немає сумніву в тому, що діалоги, у яких герої драми сперечаються про "всесвітянський" характер християнства, відображають тогочасні дискусії щодо марксистського космополітичного принципу побудови майбутнього соціалістичного суспільства. У словесному двобої, де стикаються різні точки зору на проблему "всесвітянства", антагоністами виступають римський патрицій Руфін і християнин Парвус.

Парвус є головним носієм космополітичної ідеології. Згідно з його поглядами, у царстві справедливості, до якого приведуть людство провідники нового вчення, зникне поділ його за націями, всі вони зіллються в єдине "всесвітянство", об'єднане єдиною вірою в єдиного Бога.

Протягом усієї дії драми Руфін і Парвус неодноразово вступають в ідейні змагання. Впадає у вічі разюча відмінність між ними в самому стилі ведення дискусії. Якщо Руфін у кращих традиціях античного диспуту, який пронизує дух толерантності, поваги до контроверсійної тези, відкрито міркує, сумнівається, добирає різні аргументи, прагнучи висвітлити спірне питання з різних боків, то Парвус виявляє цілковиту нездатність до такого обговорення. Головним його аргументом у суперечці є не доказ, а прокляття. Прокльонами "нечестивцям" — філософам закінчує він уже першу свою суперечку з Руфіном. У четвертому ж акті драми, де він у нестямі вигукує в темниці: *"Іде Господь! Служіть йому вогнем, моліться кров'ю! Смертю поклоняйтесь!"* — Парвус виразно вимальовується як зловісна постать параноїка, чия фанатична одер-

жимість ідеєю кривавої війни за віру лякає навіть його сподвижників. Цей апостол "вогню й меча" ладен зруйнувати весь світ заради впровадження сповідуваної ним релігії. Його гасла: *"Христос дав не саму любов, а й меч!"*, *"На пожарищі світ новий настане"*. Параноїчна підозріливість, підступність й інтриганство Парвуса постійно провокують взаємну недовіру та чвари між членами християнської громади. Цей носій руйнівного начала блискуче володіє даром інтриґана. За допомогою вправно сплетеної підступної демагогії він уміє посіяти зерна недовіри й підозріливості навіть між близькими людьми. Для прикладу можна навести його фразу, адресовану Прісціллі: "Сестрі Прісціллі вірить я готовий, але Руфіновій жоні не можу".

Полеміку з марксистською теорією інтернаціональної класової солідарності слід вбачати і в сюжетній лінії, пов'язаній з образами Люція і Нартала в тій же драмі. На прикладі історії цих персонажів письменниця показує, що стосунки між окремими індивідуумами і класами різних народів залежать від характеру взаємин між цими народами. Щоб довести цю думку, вона "знімає" класовий антагонізм між римлянином і африканцем — Люцій добровільно відмовляється від ролі "експлуататора" щодо Нартала, а належність обох до християнської громади довершує їхню соціальну рівність. Єдине, що постає між ними, — це нерівноправне становище національних спільнот, які кожен з них представляє. І саме цей чинник виявляється вирішальним в історії їхніх взаємин.

Суперечки героїв "Руфіна і Прісцілли" перенесли на сторінки драми гостру ідейну дискусію, яка відбувалася в тогочасному українському суспільстві між представниками різних політичних угруповань. Дискусію загострила поразка революції 1905 р., що показала важливість участі поневолених народів Російської імперії в майбутніх революційних перетвореннях суспільства. Саме в цей час відбувається переосмислення тактики в національному питанні з боку лідерів РСДРП. У ці роки В. І. Ленін пише праці "Про право націй на самовизначення", "Критичні замітки з національного питання", "Робітничий клас і національне питання" та ін.[25]. Водночас крайнє ліве крило партії вимагало повного ігнорування національного питання.

Суперечка Руфіна з Парвусом з приводу "всесвітянської" ідеї полемічно спрямована проти утопічних соціалістичних теорій побудови суспільства шляхом злиття народів у безнаціональну й безкласову "за-

гальнолюдську" єдність на основі поширення єдиної для всіх віри. Руфін, який, безперечно, виступає в драмі виразником авторських думок, доводить, що безнаціональне, об'єднане лише ідеологією справедливе суспільство може існувати тільки в рамках умоглядної теоретичної схеми, утілення ж цієї схеми в життя призведе до побудови великої деспотії азійського зразка (*"Наступить той Бог єдиний нам усім на шию, мов східний деспот"*, — каже Руфін).

У художній структурі драми є ономастичний знак, що, можливо, безпосередньо вказує на відображення в ній тогочасної політичної полеміки. Це наймення Парвус. Факт збігу цього імені з псевдонімом одного із соратників Леніна Парвусом (справжнє прізвище — О. Л. Гельфанд), можливо, не є випадковим і заслуговує на окрему науково-пошукову розвідку. Роль цієї особи в історії більшовицького перевороту ще не досліджено. Ігор Бунич, автор бестселера "Золото партії", називає його батьком російської революції. *"Значення цієї людини,* — пише він, — *у долі Росії є таким великим, а знають про нього так мало, що це навіть прикро, оскільки саме Парвус був учителем і наставником Леніна, що першим геніально вгадав в Іллічеві саме ту людину, чия безумна енергія руйнації дозволить здійснити його, Парвуса, глобальні плани фантастичного збагачення"*[26]. Цікаві факти про діяльність Парвуса та його політичні авантюри наводить Ніна Берберова в документальній хроніці "Залізна жінка"[27].

Той достовірний факт, що Парвусові належить спільне з Розою Люксембург авторство теорії перманентної революції, яку пізніше розвинув Л. Троцький, дає певні підстави припускати можливість його реального зв'язку з літературним персонажем "Руфіна і Прісцілли", оскільки саме цей персонаж Лесі Українки належить до войовничих носіїв ідеї побудови — на руїнах старого світу — нового стерильно чистого, безнаціонального й безкласового суспільства.

Розбіжності поглядів Лесі Українки із соціалістичною ідеологією марксистсько-ленінського типу не обмежувалися сферою національних питань. Не менш важливим доказом її світоглядного протистояння з російськими революційними демократами і орієнтації на західноєвропейський ліберальний демократизм може бути художня інтерпретація подій Великої французької революції, зокрема доби якобінського терору, якій Леся Українка присвятила драму "Три хвилини".

У блискуче побудованому полемічному діалозі, що відбувається між Жірондистом і Монтаньяром (назва якобінської групи в Конвенті), письменниця стикає у двобої два протилежних погляди на мету революційного перетворення суспільства. Якщо Жірондист повстає проти абсолютистського деспотизму заради ідеї загального добра, заради перемоги республіканських і ліберальних ідей, то Монтаньяр не виборює вільніші форми суспільного життя, а прагне посісти місце тирана, щоб одержати його безмежну владу над людьми, утвердити власний деспотичний режим[28].

Монтаньяр відкриває галерею створених Лесею Українкою образів фанатичних ідеологів революційного перетворення світу за принципом "Нема правди й розуму, як тільки в мені". Єдиним способом утвердження при владі цей тип революціонера вважає фізичне знищення всіх опонентів, усіх інакодумців. З цією метою якобінці й запроваджують кривавий терор, що за розмахом значно перевищує деспотизм попереднього монархічного режиму, з яким вони боролись.

Таким чином, у драмі "Три хвилини" якобінський переворот потрактовано інакше, ніж це було прийнято в радянській історіографії, котра оцінювала його як найвищу, прогресивну фазу Французької революції, тоді як попередній період зневажливо іменувала "буржуазно-демократичним". Натомість Леся Українка вважала якобінський переворот відступництвом від завоювань революції, зрадою проголошених у попередній її період республіканських принципів ліберальної демократії.

Свої політичні симпатії в оцінках різних періодів Французької революції і її діячів письменниця висловила і в публіцистичній полеміці з М. Ганкевичем. У статті "Замітки з приводу статті "Політика і етика" вона зазначає: *"Що пам'ять "великих років 1793—1794" є свята для одних так, як "принципи 1789 р." для других, — се конкретна правда, але що вона* ***мусить*** *бути святою для* ***всіх*** *нефілістерів, ненаївних і т. д. — се чистий абсолют і належить, власне, до релігійних догм"* (VIII, 266. Підкреслено Л. У.). Якщо врахувати, що 1793—1794 рр. — це роки якобінської диктатури, а "принципи 1789 р." — це принципи "Декларації прав людини і громадянина", прийнятої 26 серпня 1789 р. на Установчих зборах, то цитовані слова Лесі Українки недвозначно засвідчують, що вона, на противагу М. Ганкевичу, обстоює якраз *"принципи 1789 р."*.

Цікаво, що в адресованому братові Михайлу жартівливому вірші,

який Леся, прикута до ліжка хворобою, написала ще в березні 1890 р., вона згадує жірондистів як прізвисько, що побутувало в київському товариському колі молодих Косачів, себе ж вона жартома називає ім'ям Шарлотти Корде, французької дворянки, котра, співчуваючи жірондистам, вбила якобінського вождя Марата. Ось цей фрагмент з вірша:

Коли ти жірондистів
Побачиш наших де,
Скажи їм, що усіх їх
Bima Charlotte Corday (Косач-Кривинюк, 113).

Можна припускати, що зацікавлення Лариси й Михайла Косачів історією Французької революції та її діячами виникло під впливом їхнього дядька Михайла Драгоманова. Відомо, що доба якобінського перевороту привертала пильну увагу Драгоманова у зв'язку з небезпекою розвитку якобінських тенденцій, які він занепокоєно спостерігав у російському революційному русі свого часу[29]. Ідеолог лібералізму, Драгоманов різко негативно оцінював якобінський переворот. *"Якщо підо словом революція,* — писав він у статті "Народная Воля" о централизации революционной борьбы в России", — *розуміти головно певний вияв енергії для повалення даного ладу й для установлення іншого, тоді якобінізм буде, очевидно, суто революційним. Але якщо даватимемо ім'я революційного руху тільки рухові прогресивному, що заводить дійсно новий по формі й ідеям лад, то з усіх політичних течій своєї доби якобінство визнаємо за найменше революційне, оскільки воно заводило порядок по суті своїй найменше відмінний від системи бюрократичної централізації й диктатури, що існувала у старому королівстві"*[30].

Як зазначає І. Лисяк-Рудницький, оригінальне досягнення Драгоманова полягало у перенесенні цієї концепції на російську ситуацію. Помічаючи "якобінські тенденції" в російському революційному русі свого часу, він вбачав у ньому *"неминучий вплив, що його на революційне середовище мають традиції тієї держави, в якому воно формувалося"*. У зв'язку з цим історик наводить ще одну промовисту цитату з Драгоманова: *"Ще ніде централізована влада, з армією й бюрократією, що без неї вона немислима, не підняла сама на себе руку. Всі*

переміни, що їх у цьому відношенні показує історія, включно з історією революцій, зводяться до того, що ***збережена або новостворена машина централізованої влади переходить з одних рук до одних, наприклад, з рук короля в руки якогось комітету, потім в руки диктатора*** *тощо (Підкреслено І. Л.-Р.). А в Росії централізація, хоч би й революційна, тим небезпечніша для справи свободи, що в цій країні, з її нерозвинутою масою, можна побоюватися скорше всього наскрізь реакційної диктатури, навіть після тимчасового успіху прогресивної революції"*[31].

Саме з таких позицій — позицій ліберального демократизму зображує Леся Українка ідейну суперечку між представниками двох опозиційних угруповань доби Французької революції у діалозі "Три хвилини".

Світоглядові Лесі Українки була близькою позитивістська доктрина *визволення через розум*. Усі персонажі її драм, яких можна вважати виразниками авторських думок, висловлюють віру в людський розум, у силу знання як джерела вільного духу, особистої свободи й відповідальності.

Спраглий волі Неофіт-раб жадає

віри в ту святую силу,
що розум просвітить у найтемніших
і всіх людей збере в громаду вільну
без пастиря-дозорця і без пана... (III, 259).

Незалежність думки над усе цінує Річард Айрон. Старійшині пуритан, що вимагає від нього сліпої покори, Річард нагадує мету колишньої боротьби пуританської громади з монархічною владою:

Бо якщо ми не думку боронили,
то я не знаю, за що ми боролись (V, 29).

Ніщо не може примусити Руфіна відмовитися від права на самостійний пошук істини:

В темниці я тут довго мучив душу,
щоб нахилить її під ваші ярма!
Та не гнучка вона (IV, 285).

На глибоке переконання Лесі Українки, і індивідуальне, і колективне рабство починається з інтелектуального поневолення, з розумової залежності, нездатності мислити самостійно. Характерно, що навіть залежність Паріса від прекрасної Гелени, що, починаючи від Гомерового першоджерела, традиційно трактується як залежність почуттєва, спричинена любовною пристрастю, Леся Українка устами Кассандри пов'язує передусім із втратою мислительної свободи:

Я бачила, як на його думки
сандалія червона наступила (IV, 15).

Цікаво, що в художньому розвитку образу Кассандри, задуманої авторкою швидше в канонах античної трагедії як віщунки, котра пророкує не свідомо, а інтуїтивно[32], значною мірою порушено авторський задум. Присутність поряд з ірраціональним знанням і суто мислительного, свідомого начала у провидчому дарі Кассандри засвідчують і її впевненість, швидше раціоналістична, ніж інтуїтивна, у наявності правдивого знання *("Над всіх старших найстарша Правда, брате"*, — каже вона), і такі її слова, як *"Багряна хмара насува на очі, на* ***розум мій...***" (підкр. моє. — Л. М.), мовлені в критичний момент втрати дару ясновидіння у сцені з Сіноном, котрого Кассандра, вбачаючи в ньому ворога, все ж не змогла вбити. Отже, для Лесі Українки дар **ясно видіти** був невіддільним від здатності **ясно мислити.**

Філософське осмислення дійсності, процес інтелектуального пошуку істини поетка не мислила поза постійним рухом і розвитком. Найбільшим ворогом свободи вона вважала фанатизм, що зупиняв вільний лет мислі і заковував її в застиглу форму змертвілої догми. *"Невже справді тільки й доріг людській думці, що загорілий фанатизм (фанатизм є синонім сліпої віри, безкритичної) або "золота середина"?* — писала вона у "Замітках з приводу статті "Політика і етика". — *На щастя, є ще дорога твердого переконання, основаного на* ***критиці*** (підкреслено Л. У.), *та гаряча, ненаситна жадоба пізнавання дальшої правди. І таки римські філософи були ближчі до наукової, об'єктивної правди, коли казали errare humanum est*[33], *а тим самим віддавали під науковий сумнів всяку ортодоксію, всяку претензію одної людини або партії на виключну монополію правди і розуму"* (VIII, 255—256).

Найсприятливішим ґрунтом для гноблення людей є недовіра до наукових знань, обскурантизм, темнота, що породжують забобони і страх. А страх змушує маси людей вірити в примари, у фантоми і робить їх легкою здобиччю користолюбних демагогів.

У кількох сценах "Руфіна і Прісцілли" підкреслюється темнота й інтелектуальна безпорадність членів християнської громади. Це духовні сліпці, позбавлені здатності мислити і діяти самостійно й відповідати за свої вчинки. "Вбогими духом" називають свою паству релігійні провідники — єпископ і диякон. Властиво, саме такої пастви вони й потребують, бо сліпа віра в церковні догмати, якої вони вимагають від неї, несумісна зі знаннями й мудрістю.

Вихованого на працях грецьких філософів Руфіна вражає в християнському вченні *"стиль простацький, безладдя в доказах і рабство думки"* (IV, 113).

Саме так оцінювала Леся Українка тексти ранньохристиянської доби. *"Первісна християнська література,* — писала вона в цитованій вище статті, — *була зредагована хаотично, переважно в афористичній формі, афоризми і парадокси сполучувались межи собою здебільшого механічно, без жодної критики в виборі, тавматургія[34], фантастика, алегорія додали ще більше темноти, а фанатичний тон збив з пантелику читачів і надовго відстрашив їх від спасенної критики того непротивленського "якобінства". Та не раз і досі ще відстрашує"* (VIII, 257—258). Систематична проповідь спільних із загальнолюдським гуманізмом етичних принципів християнства почалась, на думку Лесі Українки, тільки після того, як *"нові філософи Відродження та Реформації отрясли порох мертвеччини з творів своїх римських попередників і збудили заклятий в поганській давнині дух Спартака"* (VIII, 257).

Показово, що подібну заплутаність стилю, темноту, неясність думки письменниця вбачала і в "новому Євангелії" своєї доби — в "Капіталі" Карла Маркса. У листі до сестри Ольги від 30 серпня 1897 р. вона пише: *"Тим часом не роблю, як і перше, сливе нічого, от тільки половину "Kapital"а "проштудировала" ("читати" його не можна), і, знаєш, чим далі читаю, тим більше розчаровуюсь: я не бачу тієї "строгої системи", про яку говорять фанатики сієї книжки, бачу багато фактів, чимало дотепних гіпотез і ще більше просто дотепів, але багато зостається для мене темного, невиясненого, недоговореного і в науковій*

теорії, і в практичних виводах з неї. Ні, се novum evangelium все-таки потребує більше безпосередньої віри, ніж її у мене єсть" (Косач-Кривинюк, 398).

Іронічне ставлення до утопічних соціалістичних теорій Леся Українка виявляє і в листі до Фелікса Волховського від 8 січня 1903 р.: *"Мені лікарі дають зовсім малий "робочий день", сливе такий, як колись в ідеальному соціалістичному раю має бути"*[35].

Характер лексики, яку вживає тут Леся Українка, показує, що вона вбачала в поширенні марксизму небезпечну тенденцію до перетворення його на ідеологію релігійного типу. Слід сказати, що певні збіги комуністичної ідеології з ранньохристиянським ученням визнавали й самі її засновники.

Неважко здогадатися, що полеміка, яка точиться на сторінках драм Лесі Українки з приводу головних постулатів християнства, — це проекція напруженої ідейної боротьби в суспільно-політичному житті Західної Європи і Російської імперії кінця XIX — початку XX ст., спричинена поширенням соціалістичних ідей. Слід згадати й свідчення Климента Квітки про безпосередній зв'язок зародження задуму такого твору, як "Руфін і Прісцілла", з тогочасною політичною ситуацією: *"Боротьба в суперечках за принципи соціалізму — і об'єктивне, з відтінком негативності, відношення до гурткової акції і межфракційних суперечок, до переважаючих типів активних діячів — ось основа зародження "Руфіна і Прісцілли"*[36].

У драмі окреслено такі загальні риси нової релігії, як, по-перше, її догматичний характер, претензія на осягнення універсальної істини, що виключає будь-які спроби критичного аналізу її ідейних основ, опертя її провідників на принцип *"нема правди й розуму, як тільки в мені"*. По-друге, нове вчення проголошує революційний характер способу свого майбутнього утвердження, воно керується метою повної руйнації старого ладу і побудови на його руїнах нового світу. По-третє, головним принципом побудови нового світу є принцип космополітичний. У царстві справедливості, до якого приведуть людство провідники нового вчення, зникне поділ його за націями, всі вони мають злитися в єдине "всесвітянство", згуртоване єдиною вірою.

Отже, як свідчать художні й публіцистичні твори Лесі Українки, написані в добу Першої російської революції 1905—1907 рр. і після її по-

разки, вона виразно побачила загрозу нової, ще більшої неволі, котра визрівала у той час в надрах російського революційного руху, в середовищі носіїв марксистських утопічних ідей побудови на руїнах старого світу нового безнаціонального й безкласового "Божого царства".

МОТИВ РОДИНИ І РОДОВОЇ СОЛІДАРНОСТІ

Національна тематика драматургії Лесі Українки органічно пов'язана з мотивом кровної солідарності, родинного зв'язку, сімейною символікою.

Національні почуття, усвідомлення причетності до однієї національної спільноти близькі до родинних. Не випадково такі поняття, як **батьківщина, вітчизна, patriote,** походять від слів зі значенням "батько", а етимологію слова **нація** виводять від лат. *natio* "рід, плем'я".

Дослідники націоналізму зазначають, що в основі генеалогічної концепції нації лежить її порівняння з родиною, пізніше вона постає в політичній концепції нації як спілка громадян-побратимів[37].

Усвідомлення своєї причетності до однієї національної спільноти, вірність колективному обов'язкові збереження історичної пам'яті і культурних надбань попередніх поколінь становить основу національної солідарності. Розвинуте почуття національної солідарності здатне вберегти етнос від асиміляції у найнесприятливіших для виживання умовах.

Не дивно, що Леся Українка так часто зверталась у своїх творах до історії єврейського народу, котрий, втративши батьківщину, зумів зберегти в поколіннях історичну пам'ять і палке прагнення повернутися на свою землю.

Відомий рабин Штейнзальц вважає, що євреї "передусім не нація, а єдина родина: "Байт Ісраель", "байт Яков" — діти, дім Ізраїля, дім Якова, а точніше прабатьків Авраама, Ісака і Якова (Ізраїля)"[38].

Мартен Феллер, з книги якого взято цитовані вище слова, наводить подібне трактування націй і в українській духовно-релігійній традиції, у праці отця Онацького:

"Український націоналізм фактично спирається на дуже давню і чисто українську традицію і ідею солідарності роду — людей спільно-

го походження, що заступали давній кровний зв'язок духовним і ідейним зв'язком, витвореним між "мертвими, живими і ненародженими" українцями, що визнають себе приналежними до однієї всім спільної соборної української нації"[39].

Національна ідентифікація, заснована на почутті генеалогічної солідарності, безперечно, посилює протиставленість своєї етнічної спільноти чужим. У крайніх своїх проявах радикальний націоналізм може призвести до розвитку ксенофобії, заборони міжетнічних шлюбів, теорії расової "чистки".

Однак на противагу агресивній, спрямованій на підкорення інших народів ненависті до "чужих" захисна "психологічна" ксенофобія, що згуртовує народ, якому загрожує асиміляція, неминуча і, як зазначає Гелій Аронов, навіть конструктивна на певних історичних етапах[40].

У драматургічних творах Лесі Українки, присвячених темі національної неволі, присутній мотив роду в його символічному зв'язку з нацією. Така семантика визначила, зокрема, композицію, систему образів та ідейно-смислове вираження драми "Кассандра", де тему національного поневолення втілено в драматичній історії загибелі правлячої родини.

Перші ж слова драми акцентують конфлікт "свого" і "чужого", загроженість родинної солідарності, що її спричинило вторгнення чужинки:

Гелена
Сестрице, радуйся!
Кассандра
Радій, Гелено, —
бо ми не сестри (IV, 10).

Натомість уже в наступній розмові з молодшою сестрою Поліксеною Кассандра наголошує на сімейних обов'язках, апелює до почуттів родинної вірності і прив'язаності. Вона нагадує зарученій з Ахіллесом сестрі, що її наречений убив їхнього брата.

Докір Кассандри слушний. Одружуючись із тим, хто прийшов на Троянську землю з ворожим військом, Поліксена зраджує і свою родину, й етнічну спільноту, до якої належить. Вона добровільно обирає долю, котра чекає на троянських жінок у разі поразки їхнього війська, — вони

стануть полонянками ахейців. Діти, котрих народять троянки в полоні, продовжать не їхній рід, примножать не їхню етнічну спільноту, а чужу спільноту переможців — убивць чоловічої частини їхньої рідні по материнській лінії.

Тому Кассандра в трагічні хвилини загибелі Трої воліє бачити троянок мертвими, ніж полоненими:

Троянки у неволі і — живі!
Обходять кросна, розділяють ложе,
дітей годують еллінам на втіху...
Прокляті очі, що такеє бачать! (IV, 91).

"Бояриня", де лейтмотив колаборантства виходить на перший план, також утілює ідею нерозривності родового і національного зв'язку. 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 їїріднею, зокрема спричиняє конфлікт з Оксаниним братом. У Москві ж Степан, переслідуваний постійним страхом, змушений заборонити Оксані підтримувати будь-які зв'язки зріднею в Україні.

Трагічний для Оксани розрив сімейних обов'язків і прив'язаностей, руйнація поєднаних подружньою парою стосунків двох родів, які в народі традиційно позначають лексемами, похідними від слова "свій", — **свояк, своячка,** — відтворює сцена в московському теремі, де Оксана намагається заспівати чоловікові народну пісню:

Ой, як було хорошенько, як рід з родом п'є,
вип'є чарку, вип'є другу та по сестру шле.
"Сестронько-голубонько"... —

але на цьому уриває спів.

Слова народної пісні ятрять Оксанине серце. Сповнені традиційних уявлень її народу про родовий зв'язок поколінь, про обов'язок усіх його членів зберігати честь і гідність роду, вони нагадують їй про відступництво від родини.

Мотив відчуження від рідні втілює ще одну ключову ідею "Боярині" — ідею розбрату, розколу єдиного національного організму, котрий започатковує заохочуване ворогом колаборантство частини еліти поневоленого народу. Показово, що Степан виправдовує свою зраду небажанням брати участь у "братовбивчій" війні. Оксана спершу підтримує його, її *"гнітить кров"*, що ллється в Україні, руки лицарів, котрі вертаються з походів, здаються їй *"червоними від крові, від крові братньої"*.

Але, пізнавши зблизька московську неволю, деспотичний азіатський спосіб життя, котрий Московщина неминуче накине й упокореній Україні, Оксана прозріває — боротьба за свободу була варта найвищих жертв, бо життя в московському рабстві гірше за смерть. Та розкаяння приходить надто пізно.

Мотив родинної вірності як морального імперативу присутній у багатьох драматичних творах Лесі Українки. Прив'язаність до сім'ї, відданість родинним зобов'язанням становить характеристичну рису всіх її позитивних героїв.

Руфін воліє безневинно загинути разом з коханою дружиною, аніж зректися її:

Авжеж, Прісцілло,
хоч зрадила мене ти для Христа,
та я тебе не зраджу ні для кого
і ні для чого (IV, 147).

Оксана гине з туги за батьківщиною, а проте, вірна подружньому обов'язкові, не кидає чоловіка й лишається в осоружній Москві:

То се б тебе покинути я мала?
Чи я ж на те стояла під вінцем
і присягу давала? (С. 50).

Підкреслений тут мотив вірності присязі протиставляє образ Оксани, вірної законним шлюбним зобов'язанням, поведінці Степана, чиє небажання відступитися від присяги, даної ворогові, руйнує природну родову і національну солідарність.

Інша художня варіація сімейного конфлікту, а саме конфлікту по-

колінь, становить композиційний і образно-смисловий стрижень драми "Адвокат Мартіан".

У цьому творі розвинуто одну із тем "Руфіна і Прісцілли" — тему краху родини, спричиненого релігійним догматизмом, а також мотив жертви, принесеної в ім'я фанатичної віри, лише в "Руфіні і Прісціллі" фанатизм розриває зв'язок дружини з чоловіком, а в "Адвокаті Мартіані" — зв'язок батьків і дітей.

Ця драматична поема Лесі Українки викликала чи не найбільше суперечливих тлумачень. *"...В трактуванні образу адвоката Мартіана,* — пише Ліна Костенко, — *дослідники так і не дійшли згоди. Одні в ньому бачили героя, борця, мужню і віддану своїй справі людину, інші, навпаки, "фіктивного героя мертвого обов'язку". Дехто вважає, що це тяжкий подвиг самовідречення, а дехто — що це подвійна гра. Література про "Адвоката Мартіана" невелика, але наговорено багато, часом діаметрально протилежного"*[41].

У радянському літературознавстві цей твір Лесі Українки коментувався як драма сильної особистості, що в найтяжчих життєвих обставинах зберігає вірність громадянським обов'язкам[42]. Зокрема, в курсі "Історії української літератури" образ Мартіана трактується як "безсмертний образ Прометея, борця проти богів"[43]. Однак Мартіан не належить до героїв прометеївського гарту, хоча і є людиною *"не літеплої вдачі"* і твердої волі. Але незламність його духу і сила характеру виявляється у вірності громадським обов'язкам, а не в бунті. Прометеївський тип бунтаря втілює в драмі образ Ардента, але Ардент належить до епізодичних героїв, роль якого полягає в повнішому розкритті образу Мартіана.

Значно ближче підійшла до суті трагічного конфлікту Мартіана з оточенням Наталя Кузякіна. *"Страшними є повороти історії,* — пише вона, — *які потребують від людини принесення в жертву всього багатства життя, існування свого і своїх близьких. Лесі Українці жертва в ім'я ідеології, в ім'я віри є близькою і зрозумілою за всіма обставинами її громадського і особистого буття. Але вбачає вона в цьому закономірність трагічну, втрата життєвого розмаїття тотожна тут повільному самогубству. А віра, як Молох, потребує все нових і нових жертв"*[44].

На жаль, дослідниця не розвинула наведене важливе для осмислення ідейно-художнього змісту драми спостереження, та й в умовах цензур-

ної сваволі це було неможливо. "Адвокат Мартіан", як і решта драматичних творів Лесі Українки, у канони радянського літературознавства не вкладався.

У розглядуваній драмі Леся Українка дає художньо-філософський аналіз глибинних витоків морального й інтелектуального деспотизму, розкриває психологічний механізм поневолення людської душі і розуму. Важливо навести в цьому зв'язку міркування письменниці, висловлені з приводу зазначених проблем у полеміці з Ганкевичем:

"Психологія християн і перших, і середньовічних, і новітніх завжди базувалась на ***двох*** *супротилежних принципах: етичному і теологічному, бо християнство ж не було ніколи тільки філософією, але і релігією, теологічною догмою, що, як звичайне, переходила в фанатичну ортодоксальність. Отже, один принцип, етично-гуманістичний, казав: "Не убивай, людська кровця не водиця, і кожний має таке саме право на життя, як і ти, і нема нікого без гріха, і ніхто не знає всієї правди"; другий же, драматично-фанатичний принцип наказував: "Убий єретика, бо інакше твоя правда і розум не будуть фактично єдиними в світі, і світ не буде безгрішним, і царство правди не запанує". Боротьба сих двох принципів, одного, що рятував духом свободи, і другого, що хтів, хоч і силоміць, вводити людей в царство небесне, була завжди трагічною в душі окремої людини або в житті якої партії, коли була щира, лицемірство робило її трагікомічною, а заячесердя просто комічною. Так і до нашого часу. Хто визволяється з тої трагедії, той виходить з догматичної релігії і вступає в науковий або практичний релятивізм"* (VIII, с. 259. — Виділено Л. У.).

В "Адвокаті Мартіані" письменниця відтворила трагічну боротьбу в душі людини двох несумісних етичних принципів, які вона сформулювала в цитованій вище статті, — принципу гуманістичного, заснованого на природному почутті людської прив'язаності, і принципу фанатично-догматичного. Драма Мартіана корениться в суперечності між теологічною догмою і живою реальністю. Підкорившись релігійним догмам, Мартіан повністю втрачає право на самостійний пошук істини, на незалежність думок і вчинків.

Необхідність коритися вимогам церковників, які керуються мотивом корисності для спільної справи, примушує Мартіана відмовитися від накладеного на людину самою природою батьківського обов'язку піклува-

тися про дітей. Суто умоглядний зв'язок віруючого Мартіана з Богом заступає, отже, природний зв'язок його з рідними людьми. Недаремно у фіналі драми Мартіан, відсилаючи від себе останню близьку людину — сестру, каже їй:

Я мушу бути сам. Таким, як я,
не можна мати кревної родини,
не можна й другом називать нікого (VI, 67).

Як зазначає Н. Кузякіна, в "Адвокаті Мартіані" життя, характер, ситуації — все взято абсолютно, у крайньому згущенні, наче експеримент провадиться в стерильно чистих, жорстко запрограмованих лабораторних умовах[45].

Фанатична відданість вірі в потойбічне життя викликає в Мартіана і Альбіни підсвідоме бажання позбутися всього, що прив'язує їх до реального, земного життя. Потрапивши в лещата антагонізму між вимогами ортодоксальної віри і природними земними зобов'язаннями, Мартіан і його сестра тяжко караються. Страх перед потойбічною карою за гріх будь-якого відступу від релігійного обов'язку чи церковного ритуалу перетворює їх на мучеників у цьому, реальному житті. Не випадково Леся Українка спершу назвала драму "Мученики".

Мотив ущербного життя, повільного вмирання й смерті пронизує текст драми від самого її початку. Він починає звучати уже в першій сцені, в словах Аврелії в її суперечці з батьком (*"Вони живуть так для живої віри, а я для мертвої так гинуть мушу", "О, далеко більше я помогла б тобі, коли б умерла!"*).

Смерть Мартіанової небоги завершує дію драми. Родина Мартіана розпалась. Рідні, близькі йому люди покинули його дім. Разом з ними залишило його дім саме життя з його пристрастями, почуттями, змаганнями. Єдине, що лишилось Мартіанові від його родини, — це могила небоги:

Родину мертву я приймати смію
в свою оселю, і твоя дитина
в садочку в мене буде спочивати.
Я досі не садив квіток — для неї
зрощу їх цілий гай (VI, 68).

Символічно перегукуються ці слова з метафоричним порівнянням дітей з квітами, яке вживає Мартіан у діалозі з Валентом у першій частині драми: *"Сину, вір, я ні свого життя не ощаджав би, ні вас, того життя найкращих квітів, якби я знав, що то послужить вірі"*. Готовність Мартіана принести в жертву теологічній ідеї природне почуття любові до дітей і відповідальність за їхнє життя дістала своє логічне завершення. Йому лишається культ мертвого.

Мотив жертви має ще один глибинний смисловий аспект у драмі. Жертви ці марні. Трагедія Мартіана поглиблюється тим, що фактично його одурено. Церковна верхівка, яка вимагає від нього самовідданого й безкорисливого служіння Христовому вченню, аскетичного способу життя й жертовності в ім'я ідеології, про чистоту й безкорисливість власної служби давно вже не дбає. Вона домагається цілком прагматичної, далекої від духовної, мети зміцнення і матеріального збагачення церкви.

Провідники духовного вчення перетворюють його в ефективний засіб духовного закріпачення людей, поширення повного, нічим не обмеженого контролю над їхніми думками і вчинками, над самим людським життям. На слова волелюбного Валента *"Се ж, батьку, рабство духу!"* упокорений Ізогеновою демагогією Мартіан відповідає: *"Може, треба і Господу рабів глухонімих..."*

Дух примусу й рабства визначає характер мовної партії Ізогена:

Наш ворог тямить, чим держиться церква, —
і вже не важить на овець, лиш цілить
у пастирів, щоб розточить отару (VI, 37).

Тепера з молодими трудно.
Мов коні-неуки, рвуть поводи
і не хотять ніяк ходити в шорах (VI, 38).

Ти повинен, брате,
послухать нас, коли ти раб Христовий
і церкви-матері слухняний син (VI, 39).

Слід звернути увагу на те, як змінюється тональність демагогічної мови Ізогена — від агресивно-войовничої, коли йдеться про ворогів

церкви, до інтимно-довірчої, коли треба умовити Мартіана й розвіяти його сумніви. В останньому випадку священнослужитель застосовує лексику зі сфери родинних стосунків (*"брат", "матері слухняний син"*), що увиразнює лицемірну підступність Ізогенових умовлянь — адже він вимагає від Мартіана зрадити свою справжню родину й обітницю, дану покійному другові.

Отже, найбільшою жертвою в драмі є сам Мартіан — чиста довірлива душа, пройнята щирою вірою в ідеали позаземного царства. На вівтар віри в це ідеальне царство він поклав усе, що було сенсом його земного життя. Але, звільнившись від природних почуттів і обов'язків, він поневолив свій розум і волю, віддавши в руки підступних демагогів найвище людське право — право на свободу, на вільний життєвий вибір і, зрештою, — право на своє життя.

Цікаво, що в рукописній спадщині Лесі Українки лишився ще один твір, колізія якого близька до родинної драми адвоката Мартіана. Це почата, але не завершена повість "Помилка (Думки арештованого)", що її датують орієнтовно 1905 роком. Попри те, що твір не було завершено, його ключовий конфлікт вимальовується досить виразно.

Повість написано у формі сповіді члена таємного партійного гуртка (певні деталі свідчать, що це гурток соціалістів), що перебуває у в'язниці. Пристрасний монолог героя, подумки звернений до коханої дівчини – його партійної соратниці, сповнено глибокого болю, спричиненого несумісністю їхніх життєвих установок. Дівчина, хоч і відповідає товаришеві взаємністю, відмовляється стати його дружиною. Вона впевнена, що ідейна боротьба за світле майбутнє несумісна з буденним родинним життям.

"І ти розказала мені, — згадує закоханий, — ніколи не забуду, як просто і щиро засудила ти мене на нелюдську муку, як просто доказала ти, що ми не маємо права на людське щастя, як щиро впевняла ти, що ми обов'язані бути мучениками, героями. Ні одної голосної фрази. Ти тверезо, аж прозаїчно доводила, що в наші часи мусить бути "поділ праці" у всьому, що гармонія життя справді ідеал, що до неї треба людей вести, що вона й буде колись, там, у золотому віці, в який ми обоє віримо, а тепер та гармонія неможлива, так само як неможлива праця без спеціалізації при сучасних умовах техніки і соціального ладу" (VII, 316).

Розглядуваний твір містить низку спільних з драмою "Адвокат

Мартіан" мотивів і символів, передусім провідний мотив жертви: "Ти сама пожертвувала мною, але чи *такої* ти жертви хотіла?", [Ті очі] "думають, що я сам тільки "жертва невинна" і що за мною інших жертв немає" (VII, 312).

В обох творах дім служителів ідеї порівнюється з пусткою. "От я й живу, неначе у пустині", — каже Аврелія батькові (VI, 16). Той же образ виникає у суперечці героя повісті з коханою: "Значить, дилема така: або нехай жінка господарює, або нехай хата буде пусткою"(VII, 317).

Як і в драматичній поемі, в повісті присутній мотив змертвіння, знерухомлення, застигання живої думки й почуття: "Я завважив на твоїх устах нерухомий мертвий усміх" (VII, 316).

Ці та ряд інших образно-смислових паралелей між двома творами дають підстави припускати, що задум початої, але не завершеної повісті, тематика якої відображала колізії тогочасної суспільно-політичної боротьби, письменниця втілила пізніше в "Адвокаті Мартіані", змінивши жанр і просторово-часове тло твору.

Драматичній постаті ідейного фанатика в початковому прозовому втіленні відповідав, швидше за все, образ Галі – нареченої головного героя. Саме з нею пов'язано в повісті мотив мучеництва, відмови від родини і родинних зобов'язань заради служіння партійній справі, пор. її слова "Але ж ти знаєш, як я *мучуся* тим, що твоє уперте перо не хоче служити нашій справі так, як би повинно" (VII, 326. — Підкр. моє. — Л. М.).

Привертає увагу ще одна спільна для обох творів художня деталь – аскетичний, близький до чернечого стиль життя й виховання дітей, причому як у першому, так і в другому творі дітей виховує батько. Мартіанова дружина давно покинула родину, і згадка про неї зринає лише в діалозі адвоката з дочкою. У прозовому творі сім'я Галі також неповна. Змальований кількома штрихами образ Галиного батька проливає світло на родинну атмосферу, в якій сформувалась дівчина.

"Передо мною став суворий образ старого "опрощенця", — я згадав, як ми з товариством ховали його, якими речами товариші прощалися з тим "правдивим шестидесятництвом", в якому жила "душа Рахманова". Я згадав тодішнє просте, немов чернече, убрання твоє, те єдине чорне убрання, що служило тобі і для паради за життя і для жалоби по смерті його... Справді, єдиній дочці такого батька, рано позбавленій материнського впливу, даремно було б доводити, що її "принципи" утопічні і не го-

дяться в наші обставини. Се ж були вже не "принципи", а звички, міцні життєві звички" (VII, 318).

Цей епізодичний образ повісті, задум якої було втілено в драмі "Адвокат Мартіан", надзвичайно важливий для розкриття ґенези драматичного твору, його зв'язку з громадсько-політичним і літературно-публіцистичним контекстом своєї доби, оскільки цитований фрагмент первісного прозового задуму містить вказівку на конкретний літературний твір, з яким полемізує Леся Українка, вкладаючи в художній образ фанатичного революціонера своє обличчя психології відповідного людського типу. Як бачимо, літературним прототипом Лесиного образу аскета-мученика, що відмовляється від усіх родинних прив'язаностей заради жертовного служіння ідеї, постає Рахметов — герой роману Чернишевського "Что делать?".

Про негативне ставлення письменниці до цього твору Чернишевського відомо з її статті "Утопія в белетристиці", де його аналізові приділено чимало місця. Оцінюючи художні аспекти роману, Леся Українка пише про "навмисну механічність, схематичність подій і характерів, убожество психології, тенденційну матеріальність описів", що врешті-решт породило "карикатуру".

Для нас більше важить, проте, не так суворий присуд з боку Лесі Українки щодо естетичних вартостей роману, як її неприйняття його ідейного змісту. "Читачі однакового напряму з Чернишевським, — пише вона, — ...при всьому своєму "матеріалізмі" були великими ідеалістами і вірили, що досить, аби людям хто гаразд розтлумачив ідею "розумного егоїзму", впевнив, що то дуже "для себе корисно" – бути добрим, благородним, саможертовним і т. ін., і люди не тільки повірять у справедливість самої ідеї, але й зараз же наберуться тих цнот і ще до того почуватимуть себе дуже щасливими, ламаючи все своє життя, розбиваючи собі серця для "розумного егоїзму" – саможертви. Роман, збудований по такій схемі, повинен був здаватись таким читачам зразком не тільки ідейної, але й художньої правди, бо вони вірили в правдивість самої схеми, та й життя ще не встигло дати своїх коментарів до неї, вона занадто ще була нова для Росії часів Чернишевського" (VIII, 179).

За радянської доби літературознавці змушені були коментувати наведену у статті "Утопія в белетристиці" оцінку роману Чернишевського як "помилку" Лесі Українки, оскільки твір свого часу високо оцінив

Ленін, а він, як відомо, помилятися не міг. Роман було зараховано до російської літературної класики, його вивчення входило до обов'язкової шкільної програми, де той же Рахметов підносився як представник героїчної когорти незламних революціонерів, предтечі переможців Жовтневого перевороту 1917 року.

Ідеалізовані в романі Чернишевського революційні фанатики якобінського штибу, що сповідували ніцшеанську формулу "любові до дальнього", були по-нелюдському далекі від живої людини. Свою підпільну боротьбу вони підпорядковували утопічній схемі бездушної нівеляції суспільства і в наслідку привели до влади жорстоких циніків, які заради збереження тиранії не зупинились перед кривавим терором, бо життя "ближнього свого" не мало для них жодної ціни.

Час показав справедливість оцінок Лесі Українки, яка побачила в радикальних теоріях побудови комуністичного раю на руїнах старого ладу ніщо інше, як прояв догматичного мислення й відірваного від життя ідеалізму, що робив і чесних апологетів комуністичної ідеї легкою здобиччю лицемірних владолюбців.

"Щоб любити "дальнього свого", жертвуючи для нього і ближніми й самим собою, — писала Леся Українка у згадуваній вже статті, — треба знати, за віщо його любити, інакше це буде рабство перед невідомим. Хто з нас не має хисту воскрешати ще ненароджених, той шукає собі "ясновидящих", щоб повірити видивам їх. І не раз він стрічає фальшивих пророків, про яких мовив давній поет-прозорливець: "Часто покликують вони: "Так говорить Господь!" А Господь не казав їм нічого". Ті лжепророки показують на бездушних автоматичних ідолів, кажучи: "Ось прийдешня людина, поклоніться їй", а самі вже ладяться в жерці нового культу, зазіхаючи на традиційну "десятину" (VIII, 188).

Пряму паралель з цитованим публіцистичним текстом містить такий діалог з драми "Адвокат Мартіан".

Аврелія

Мені здається, наче ми вигнанці,
що й Бог до нас не признається в небі,
як ми не признаємося до нього перед людьми.

Мартіян

Колись і я так думав,
але й громада наша, й сам єпископ
мене запевнили, що більше значить
для церкви ся моя таємна служба,
ніж якби я пішов хоч і на смерть (VI, 19).

Як свідчить стаття "Утопія в белетристиці", найближчим до поглядів Лесі Українки був твір Моріса Метерлінка "Оливне гілля", про який вона, між іншим, писала: "Ми зрозуміли, що нас оточує жива загадка, а не абстрактне божество індусів чи євреїв, і ми шукаємо відгадки в самому житті, а не в теологічних чи в логічних розумуваннях" (VIII, 190).

Втілюючи тип революціонера-фанатика, що підпорядковує своє життя служінню утопічній ідеї, в образах Галі з повісті "Помилка" і адвоката Мартіана з однойменної драми, письменниця підкреслює в характеристиках обох персонажів рису, яку психологи називають емоційною недостатністю. В першому образі вона виявляється не тільки в життєвих установках героїні, а й у стилі її листів: *"Фраза твоя книжна, важка, педантична, в ній замерзає кожне почуття"* (VII, 32).

Виключення з приватного життя всієї емоційної сфери, почуттів, прив'язаностей і зобов'язань щодо близьких людей стає ідеалом адвоката Мартіана, якого він, після тяжких втрат і трагічних потрясінь, врешті-решт досягає. "Застигання" живої, зігрітої почуттями думки в холодному абстрактному розумуванні художньо відтворює в фіналі драми символ кришталю, що з'являється в заключній фразі адвоката, якою він збирається почати свою майбутню промову в суді:

Шановні судді!
Я вас прошу розважити спокійно,
з холодним розмислом, сю просту справу, —
вона прозора буде, мов кришталь,
коли її не затемнить дихання
якої пристрасті. Кришталь найкраще
нам роздивлятись при холоднім світлі... (VI, 70).

Кришталь і камінь у поетиці Лесі Українки – це художні символи дог-

матичного, "скам'янілого" в безрухові типу людської психіки, переконання у незмінності певних ідейних постулатів, нездатність критично мислити, сприймати й оцінювати життя в динаміці, в розмаїтті його індивідуальних проявів.

КОНЦЕПТ ВОЛІ І МОТИВ ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ

У двадцять чотири роки Леся Українка пише Михайлові Павлику листа, зміст якого вражає пророчою візією майбутнього:

"Знаєте, я все ж таки трошки оптимістка, чи то скоріш прогресистка, і думаю, що світ іде не до гіршого, а до кращого, тільки — коли б він скоріше йшов, а то стільки сили й людей даремнісінько гине. А у нас, на Україні, ще багато мусить загинути марне (чи, може, так буде здаватись, що марне?), поки що-небудь людське вийде. І я і всі мої товариші, певне, роковані на марну згубу, та й нехай би, якби з того просвіток був комусь" (лист від 2(14) лютого 1895 р.)[46].

Незламність духу і готовність до безкорисливої самопожертви, що їх без жодного пафосу (і тим переконливіше) виявляє поетеса в цій самохарактеристиці, притаманні і багатьом її персонажам. Улюблений герой Лесі Українки — це людина Опору, котра протистоїть поневоленню в будь-яких його формах, а в межовій ситуації вибору між підневільним життям і смертю обирає смерть. У вірші "Мрії" з циклу "Кримські відгуки" Леся Українка згадує образи, що захоплювали її з дитячих літ:

Я дивилась на малюнках
Не на гордих переможців,
Що, сперечника зваливши,
Промовляли люто: "Здайся!"

Погляд мій спускався нижче,
На того, хто розпростертий,
До землі прикутий списом,
Говорив: "Убий, не здамся!" (I, 159).

Такою ж незламністю наділяє творча уява поетеси і тих героїв її драматичних творів, які є виразниками авторського світосприйняття. Втілення в образі Антея з драми "Оргія" ідеалу нескореного борця відзначав свого часу Дмитро Донцов: *"Чи в сім образі, як в образі Кармен, що волить згинути, як зігнути свою волю, не вказана велика ідея відродження через смерть? Ідея безсмертності волі через добровільну смерть тих, що її носять у собі?"*[47]

У цьому зв'язку привертає увагу вживання в словесних характеристиках відповідних персонажів лексичного ряду, пов'язаного із семантикою стійкості, упертості, неможливості зламати, зігнути. Показовим є, зокрема, діалог, що відбувається у в'язниці між головними героями драми "Руфін і Прісцілла":

Руфін
Ох, ся тверда душа! Упертий розум!
Чом я не міг ***зломити*** *їх?*

Прісцілла
Ні, любий,
не треба їх ламати, та й не може
зламати *людська воля те, що Бог*
створив ***незламним*** (IV, 288).

Подібне семантичне поле супроводжує образ Річарда Айрона з драми "У пущі", пор.: *"...пуританська шия не вміла* ***гнутися*** *по-католицьки"* (V, 46). До цього ж ряду належить прізвище Річарда — Айрон у перекладі з англійської означає "залізний".

Натомість семантика, що виражає здатність **зломитися** і **зігнутися**, характеризує лексичний ряд, вживаний стосовно персонажів, котрі виявляють риси піддатливості, пристосуванства, втрати опірності неприятливим обставинам.

"Невже душа твоя ***зламалась****, вмерло серце?"* — питає Принцеса Лицаря у фіналі "Осінньої казки" (III, 213). *"Тонкий фрігійський розум і гнучкий, його зігнула Мойра і* ***зломила****"*, — характеризує Кассандра Гелена (IV, 65).

І, нарешті, узагальнено-символічне в "Боярині":

Зломилась *воля,*
Україна лягла Москві під ноги,
Се мир по-твоєму — ота руїна? ("Бояриня", с. 63).

Слід підкреслити багатство смислових відтінків слова **воля** у наведеній метафорі. У поетичному слововжитку в ньому злилося два основних його лексичних значення, а саме: *"одна з функцій людської психіки, яка полягає насамперед у владі над собою, керуванні своїми діями й свідомому регулюванні своєї поведінки" і "свобода, незалежність"*[48].

Загалом концепт **волі** у творчості Лесі Українки заслуговує на окреме дослідження. Тут зазначимо, що в художньо-філософській концепції письменниці категорія волі невіддільна від категорії життя. Воля не тільки належить до невід'ємних прав людини, вона становить, поряд з біологічною і культурною, підставову основу її життєдіяльності. Без свободи життя як окремої людини, так і колективу не може здійснитися. Саме слово **жити** в поетичній мові Лесі Українки вживається тільки стосовно вільного життя або життя, проведеного у виборюванні свободи. У ролі протиставного члена бінарної опозиції до дієслова **жити** виступає не тільки слово **вмерти**, а й дієслова **нидіти**, **скніти**, що позначають людське буття в умовах відсутності волі, пор., наприклад, слова Неофіта-раба:

[людині] *мало*
самого хліба й слів, їй треба волі,
інакше буде ***нидіти, не жити*** (III, 253).

Жірондист з драми "Три хвилини" у вигнанні згадує час, проведений у визвольній боротьбі:

А все-таки се був остатній час,
коли життя було живе навсправжки.
...змагався б я, боровся, поривався,
тремтів би за життя своє хвилеве,
але я жив би (III, 236).

Таке ідейно-смислове наповнення поняття **волі** близьке до Шевченкового. Як зазначає Оксана Забужко, *"воля у Шевченка взагалі*

складний концепт, що, залежно від контексту, міниться цілим спектром значень. ...в найзагальнішому ж, абстрактному сенсі — постійна, невиводна й невитравна інтенція "духовного індивіда" (як індивідуального, так і колективного) до активного, самоприсутнювального буття-в-світі. Без неї, волі, життя робиться "сном", насланням, галюцинаторною "марою" летаргіка ... робиться, коли артикулювати розгорнуто, в логіко-теоретичних формах, типово к'єркегорівською "недугою-на-смерть", екзистенційний жах якої полягає в неспроможності вмерти"[49].

Пряму паралель із Шевченковою поетикою знаходимо і в системі художньо-виражальних засобів, пов'язаних з образним втіленням бінарної опозиції **воля — неволя**. До таких паралелей належить, зокрема, зображення підневільного становища людини через символи сну, забуття, марення, тобто стану, який зберігає фізичну присутність людини у світі, але виключає **усвідомлення** цієї присутності, тобто в психічному плані дорівнює небуттю, перебуванню за межами активного життя.

Зазначений символічно-образний ряд і в поезії, і в драматургії Лесі Українки містить багату гаму смислових відтінків. Його розвинуто і в образі сплячого Старого у драмі "На руїнах", і в образі Андромахи, що благає Кассандру дати їй *"хоч сон, хоч мрію"*, і в сцені "Лісової пісні", яка відтворює страждання Мавки, що звертається до "Того, що в скалі сидить" зі словами: *"Бери мене! Я хочу забуття!"*

Причини, що викликають у згадуваних героїв бажання забутися, різні. Старий і Андромаха прагнуть несвідомого стану через страх перед війною і її руйнівними наслідками, Мавку примушують скоритися "Тому, що в скалі сидить" муки зневаженого кохання. Але слід звернути увагу на один суттєвий момент. Усі зазначені персонажі прагнуть забуття, тобто перебування **за межами буття**, свідомо, за власною волею. І тут виходимо на ще один ключовий мотив Лесі Українки — мотив добровільного рабства.

У цьому зв'язку важливим є діалог, котрий відбувається між Старим і Тірцою. На заклик пророчиці прокинутися до активної діяльності Старий проклинає її:

Проклятий той, хто будить подоланих,
проклятий той, хто краде сон в рабів,

на що Тірца відповідає:

Хто раб? Хто подоланий? Тільки той,
хто самохіть несе ярмо неволі (III, 172).

Слова Тірци продовжують думку, висловлену Елеазаром у "Вавилонському полоні":

Терпіть кайдани — то несвітський сором,
забуть їх, не розбивши, — гірший стид (III, 166).

Проблема добровільного рабства — головний предмет суперечки, що точиться між персонажами драматичної поеми "В катакомбах". Ідейний зміст твору виразно засвідчує його полемічну спрямованість проти теорії непротивлення злу насильством Льва Толстого, виразником якої виступає Єпископ, що переконує Неофіта-раба покірно нести свій хрест.

Та Неофіт не приймає умовлянь "боротися в покорі". Добровільне примирення з рабським становищем, вважає він, не полегшить долі невільника, а лише доповнить фізичне рабство духовним, позбавить його активного прагнення свободи і готовності боротися за неї:

Ви мені хотіли
поверх ярма гіркого — ще й солодке,
поверх важкого — легке наложити,
і хочете, щоб я ще вам повірив,
немов мені від того стане легше (III, 252).

Категорія неволі, отже, оцінюється в драматургії Лесі Українки і у вимірах суб'єктивного ставлення невільника до свого становища. Той, у кого перебування в рабстві викликає почуття ганьби, обурення, гніву, тобто природну реакцію *живої* істоти на поневолення, є рабом тільки фізично, духовно ж лишається вільним і тому володіє потенційною здатністю звільнитися в майбутньому. Цю ідею висловлено, зокрема, в заключному монолозі Елеазара у "Вавилонському полоні":

О, рано ще радіти, Вавилоне!
Між вербами бринять ще наші арфи,
ще ллються сльози в ріки вавилонські,
ще соромом горить дочка Сіону,
Іудин лев іще рикає гнівом.
Живий Господь! Жива душа моя!
Живий Ізраїль, хоч і в Вавилоні! (III, 166).

Таким чином, у концепції Лесі Українки поняття **волі** об'єднує обидва стрижневі семантичні плани лексичного значення слова. Немає волі без волі, тобто осягнення волі як буттєвого стану неможливе без акту волевиявлення, без наявності волі як активного прагнення свободи, що дає силу для його реалізації, — такою є провідна думка драми "В катакомбах" та інших творів, присвячених темі неволі.

Ще один мотив, який письменниця вводить у тему боротьби за свободу, — це мотив несамостійного визволення. Його втілення пов'язане з головними персонажами "Осінньої казки" і "Трьох хвилин", а також з образом лідійського царя Ономая в "Кассандрі".

Ідею, що її втілює мотив несамостійного визволення, сформульовано у вигляді афоризму в "Осінній казці":

Хто визволиться сам, той вільний буде,
хто визволить кого, в неволю візьме (III, 197).

В "Осінній казці" Служебка звільняє Лицаря з темниці і знов ув'язнює його, замкнувши у своєму хліві. У "Трьох хвилинах" Монтаньяр допомагає Жірондистові втекти з тюрми лише для того, щоб скомпрометувати його і запобігти героїзації ідеї опонента в разі його мученицької смерті. Про власну користь дбає і лідійський цар Ономай, погоджуючись допомогти троянцям у збройній боротьбі з ахейцями. У нагороду за участь своїх вояків у битві Ономай вимагає від троянців згоди на його шлюб з Кассандрою. У зв'язку з цим слід виділити протиставлення безкорисливої жертви і жертви, принесеної з мотивів приватної вигоди, проведене в діалозі Ономая з Кассандрою:

Я оборонцю
хвалу і дяку склала б, якби він

покинув вимагати в нагороду
мене, —
каже Кассандра Ономаєві, на що він відповідає:

...Голову нести.
Губити військо, щоб "хвалу і дяку"
сказав хтось по-троянськи? Я се дома
почую по-лідійськи від жіноцтва,
як військо приведу назад до бою (IV, 50—51).

У розглядуваному епізоді "Кассандри" варто підкреслити ще деякі суттєві моменти, що збагачують мотив жертви додатковими художніми смислами. Це передусім своєрідна інтерпретація бінарної опозиції свого й чужого, вирішеної на тлі нерівноправних взаємин між "своїми", а саме взаємин володаря з підлеглими.

Глибоко байдужий до Троянської землі і долі троянців лідійський цар заради досягнення власної мети ладен пожертвувати життям своїх людей — вояків, котрих веде у бій. Цю думку акцентовано у вимушеній згоді Кассандри на шлюб:

Коли твій люд готов своїх жінок
лишити вдовами, аби цареві
здобути наречену — добре, згода (IV, 52).

Життя, принесені в жертву невільниками, сліпим знаряддям чужої волі, не визволять нікого — ні самих невільників, ні тих, за кого вони ідуть у бій. Це та страшна ціна — *"живої крові дорога порфіра"*, марні й безславні жертви, котрі платить позбавлений прав народ, скоряючись тиранові.

Шлях до свободи торують лише ті, що не шукають приватної вигоди (*"Герой користі не шукає зроду"*, — каже Кассандра Ономаєві) і жертвують своїм, а не чужим життям в ім'я визволення. Ця ідея визначає художньо-смислову роль епізоду, пов'язаного з образом лідійського царя і поразкою його війська у троянсько-ахейській війні. Її втілено і в низці інших драматургічних сюжетів Лесі Українки. Задекларовано її і у згадуваній вище поезії "Мрії". У зв'язку з розвитком нашої теми вар-

то продовжити наведену з поезії цитату наступним фрагментом, що зображує переживання пораненого бранця в момент очікування кінця битви:

Подивись на бойовисько,
Хто кого перемагає?
Чи над лавами ще в'ється
Корогва хрещата наша?

Коли ні, — зірву завої!
Хай джерелом кров поллється,
Будь проклята кров ледача,
Не за рідний край пролита! (I, 160—161).

У наведеному уривкові на перший план виходить мотив національної солідарності і спільної відповідальності за поразку у визвольних змаганнях, що втілює ідею нерозривного зв'язку індивідуальної свободи зі свободою колективною, національною.

У вирішальний час військового протистояння з ворогом виборювання свободи є колективним обов'язком усього народу. Визвольна війна вимагає принесення в жертву **окремих** людських життів заради виживання **цілої** спільноти. Жертви, принесені в ім'я національної свободи, героїзують національну історію, об'єднують народ і надихають його силою для майбутнього визволення. Як зазначає Іван Лисяк-Рудницький, *"величезне морально-політичне значення у процесі національного відродження має збройна боротьба, навіть коли вона кінчається тимчасовою поразкою. Вона служить доказом, що нація готова для своєї свободи та незалежности на найвищу жертву"*[50].

Межова ситуація збройного протистояння з ворогом переводить проблему вибору між участю і неучастю в боротьбі і, відповідно, вибору між життям і загрозою загибелі в категорію морального імперативу, бо той, хто усувається від боротьби, виживає коштом чужих життів. Ганебність **такого** вибору незмірно посилює поразка у війні, внаслідок якої народ потрапляє в неволю. У цьому випадку на кожний **індивідуальний** вибір виживання падає відповідальність за **колективну** втрату свободи, а відтак і відповідальність за цілком реальну загрозу загибелі

всього народу як окремої етнічної одиниці.

Мотив тяжкої моральної провини за усунення від участі у визвольній боротьбі найповніше втілено в "Бояринні". У фіналі драми головні герої зазнають тяжких мук сумління за ганебність втечі від боротьби у час, вирішальний для майбутньої долі національної спільноти, до котрої вони належать.

Нас доля так уже скарала тяжко, — каже Степан, —
що, певне, й Бог простить усі гріхи.
Хто кров із ран теряв, а ми із серця.
Хто засланий, в турму замкнутий був,
а ми несли кайдани невидимі.
Хто мав хвилини щастя в боротьбі,
а нас важка, страшна душила змора,
і нам не вділено було снаги
ту змору подолати... ("Бояриня", с. 65).

У цитованому уривку слід звернути увагу на образ **змори**, який продовжує згадуваний вище лексико-семантичний ряд, вживаний на позначення сну, забуття, марення, що в поетиці Лесі Українки символізує перебування в неволі. Слово **змора** означає "виснаження; кошмар". У семантиці його домінує ознака нездорового стану, фізичної і психічної втоми, страждань. За допомогою влучного й сильного образу письменниця акцентує моральну трагедію героїв драми, що потрапили в безвихідь московської неволі.

Мотив згубного впливу неволі на фізичний і душевний стан людини втілюють у "Бояринні" та інших творах Лесі Українки також лексеми, що позначають **іржу, іржаве, іржаву кров,** пор. у словах Оксани:

От, здається, руки чисті,
проте все мариться, що їх покрила
не кров, а так... немов якась ***іржа...***
Як на старих шаблях буває, знаєш? ("Бояриня", 63)

або в монолозі В'язня-лицаря з "Осінньої казки":

Але тепер спокій панує в краю,
як і в темниці. Людська кров мовчить
і не волає до небес про помсту,
а тихо ржавіє у млявих жилах (III, 185).

У цій символіці домінує значення неповноцінності, неповнокровності підневільного життя, що перетворює людину з активного суб'єкта діяльності на пасивний об'єкт для використання.

Близьким до цього є мотив чужинства на своїй рідній землі, що його спричиняє неволя.

Цей мотив вперше звучить у партії Тірци з драматичної поеми "На руїнах", у тій частині її фінального монологу, де пророчиця висловлює надію на майбутнє повстання підневільного народу, що знайде в собі сили відвоювати свободу і стати господарем рідної землі:

І зацвіте Сіон весняним крином,
і знов поллється молоком і медом
земля обітована, ся земля,
де ми тепер блукаєм, мов вигнанці,
мов стадо згублене на бездоріжжі.
Чого блукати нам? Чого шукати?
Чи се ж не та земля, що здобували
для нас батьки своєю крів'ю й потом? (III, 181).

Цей же мотив розвинуто в поезії "І ти колись боролась, мов Ізраїль, Україно моя!", що завершується промовистими рядками *"І доки рідний край Єгиптом буде? Коли загине новий Вавилон?"*

Ідеї й образи, пов'язані з концептом волі й визвольної боротьби в творчості Лесі Українки, виразно співзвучні поезії Івана Франка. Слід звернути увагу, зокрема, на паралельне втілення розглядуваної теми в сюжетах з давньої історії і міфології єврейського народу, в образі знедоленого народу-вигнанця у зазначених творах Лесі Українки і в поемі Івана Франка "Мойсей". Цей же образ проектує на долю власного народу Адам Міцкевич. Загалом порівняльний літературознавчий аналіз художнього втілення визвольних ідей у творчості Лесі Українки, Івана Франка і Адама Міцкевича потребує спеціального монографічного опрацювання.

[1] Українка Леся. Стародавня історія східних народів. — Катеринослав, 1918. — С. 153—154.

[2] Косач-Кривинюк Ольга. Леся Українка. Хронологія життя і творчости. — С. 644.

[3] Забужко Оксана. Шевченків міф України. — К., 1997. — С. 68—69.

[4] Агеєва Віра. Поетеса зламу століть (Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації). — К., 1999. — С. 133—167.

[5] Там само. — С. 165.

[6] Радевич-Винницький Ярослав. Антиетикет у спілкуванні // Українська мова та література. – 2000. — Ч. 48. – С. 4.

[7] Горою називали угруповання якобінців у Конвенті, на засіданнях якого вони займали верхні ряди.

[8] Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя (Література. Мистецтво. Ідеології). — Т. 1. — Х., 1998. — С. 382—383.

[9] Мовчан Павло. От национального к социальному (На материале драматургии Леси Украинки) // Радуга. — 1991. — Ч. 9. — С. 106—107.

[10] Агеєва Віра. Зазначена праця. — С. 247.

[11] Колаковський Лешек. Про велику зраду. — "Україна — Польща наприкінці століття" // ж. "І". — 1997. — № 10. — С. 21.

[12] Спогади про Лесю Українку. — К., 1971. — С. 231.

[13] Там само. — С. 231.

[14] Панченко Володимир. Магічний кристал. — Кіровоград, 1995. — С. 102.

[15] Радянське літературознавство. — 1988. — Ч. 2. — С. 59.

[16] Білецький А. І. Леся Українка та її твори // Леся Українка. Вибрані твори в 3 т. — Т. 1. — К., 1936. — С. LIII.

[17] Бабишкін О. К. Леся Українка в боротьбі проти українського буржуазного націоналізму. — К., 1954. — С. 19.

[18] Косач-Кривинюк Ольга. Леся Українка. Хронологія життя і творчости. — Нью-Йорк, 1970; Леся Українка. 1871—1971. — Філадельфія, 1971—1980; Лавріненко Юрій. Українська соціял-демократія (група УСД) і її лідер Леся Українка // Сучасність. — 1971. — Ч. 5—6, та ін.

[19] Горинь Василь. Іван Франко і Леся Українка: відомий епізод "непорозуміння між своїми" // Україна: Культурна спадщина, національна свідомість, державність: Збірник наукових праць. — Вип. 3—4. — Львів, 1997. — С. 255—287; Гошовська В. А. Леся Українка і українська соціал-

демократія. — Х., 1997, та ін.

[20] Горинь Василь. Зазначена праця. — С. 274, 287.

[21] Лавріненко Юрій. Українська соціял-демократія (група УСД) і її лідер Леся Українка // Сучасність. — 1971. — Ч. 5. — С. 69.

[22] Лавріненко Юрій. Зазначена праця.

[23] Гошовська В. А. Леся Українка і українська соціал-демократія. — Х., 1997. — С. 60.

[24] Горинь Василь. Зазначена праця. — С. 274.

[25] Возняк С. М. У боротьбі за дружбу народів (Проблема нації і національних відносин в ідеології української революційної демократії останньої чверті XIX— початку XX ст.). — Львів, 1981. — С. 97.

[26] Бунич Игорь. Золото партии. Кейс президента (Исторические хроники). – Минск, 1994. — С. 31.

[27] Берберова Нина. Железная женщина (Рассказ о жизни М. И. Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и ее друзьях) // Дружба народов. — 1989. — № 10. — С. 153—161.

[28] Навряд чи можна погодитись із запропонованим М. Кудрявцевим тлумаченням антагоністичних образів Жірондиста і Монтаньяра в одному негативному ключі як "спільників у своєму егоцентризмі, властолюбстві, корисливості", ба більше, тлумаченням Монтаньяра як другого "Я" Жірондиста. (Див.: Кудрявцев Михайло. Одержимість чи... конформізм? (До ідейної проблематики драматичного етюду Лесі Українки "Три хвилини" // Українська мова та література. — 2000. — Ч. 8).

[29] Лисяк-Рудницький Іван. Французька і совєтська революції (порівняння). // Лисяк-Рудницький Іван. Історичні есе. — Т. 2. — К., 1994. — С. 30.

[30] Там само. — С. 30.

[31] Там само. — С. 30—31.

[32] Див. лист Лесі Українки до О. Кобилянської від 14 березня 1903 р.

[33] Помилятися властиво людині (*лат.*)

[34] Тавматургія — мистецтво показування фокусів, жонглерство.

[35] Невідомі листи Лесі Українки // Криниця. — 1994. — Ч. 1—6. — С. 76.

[36] Квітка Климент. На роковини смерті Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. — К., 1971. — С. 237.

[37] Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність. — К., 1994. — С. 86.

[38] Феллер Мартен. Пошуки, спогади, роздуми єврея, який пам'ятає своїх дідів, про українсько-єврейські взаємини, особливо про нелюдське і людяне в них. — Дрогобич, 1998. — С. 92—93.

[39] Там само. — С. 92.

[40] Там само. — С. 74.

[41] Костенко Ліна. Поет, що йшов сходами гігантів // Леся Українка. Драматичні твори. — К., 1989. — С. 37.

[42] Історія української літератури у двох томах. — Т. 1. Дожовтнева література. — К., 1987. — С. 594; Старицький О. Леся Українка. — К., 1970. — С. 181—195; Кулінська Л. П. У світі ідей та образів (Особливості поетики драми Лесі Українки). — К., 1971. — С. 111—115, та ін.

[43] Історія української літератури у двох томах. — Т. 1. — С. 594.

[44] Кузякина Н. Украинская драматургия начала XX века. Пути обновления. — Л-д, 1978. — С. 56.

[45] Кузякина Н. Украинская драматургия начала XX века. Пути обновления. — С. 57.

[46] Косач-Кривинюк Ольга. Леся Українка. Хронологія життя і творчости. — Нью-Йорк, 1970. — С. 300.

[47] Донцов Д. Поетка українського рісорджіменту (Леся Українка) // Українське слово. — Кн. 1. — К., 1994. — С. 171.

[48] Див.: Новий тлумачний словник української мови. — Т. 1. — К., 1998. — С. 516—517.

[49] Забужко Оксана. Шевченків міф України (Спроба філософського аналізу). — К., 1997. — С. 122—123.

[50] Лисяк-Рудницький Іван. Українська революція з перспективи сорокаліття // Лисяк-Рудницький Іван. Історичні есе. — Т. 2. — К., 1994. — С. 43.

ВИСНОВКИ

"Не можна писати історії новітньої української філософії, обминувши творчість Лесі Українки", – зазначав Юрій Шерех[1].

Її драматичні твори – це передусім драми ідей, стрижневий конфлікт яких визначає антагоністичне зіткнення носіїв різних ідеологій, світоглядних та моральних принципів.

Драми Лесі Українки дають глибинне художньо-філософське осмислення національної історії, морально-психологічних причин історичної поразки українців у визвольних змаганнях, зображення колаборантства еліти й поступового закріпачення народу, поневоленого Російською імперією.

Передбачаючи наближення великих соціально-політичних зрушень і можливого краху Російської імперії, що відкривало перед українською спільнотою перспективу національного визволення, вона бачила й загрозу повторної втрати незалежності, причини якої пророчо провиділа в ослабленні почуття національної солідарності й колективної волі до боротьби за свободу, що було наслідком розкладового впливу тривалої неволі на стан українського суспільства. Утілюючи свої тривоги в повторюваних мотивах добровільного рабства, знесилення в неволі, несамостійного звільнення, котре призводить лише до зміни форми закріпачення, Леся Українка прагнула збудити оспалу громаду *"для праці, для поради, для життя"*, щоб час визволення не застав її *"у сні ганебнім, соромнім безділлі"*.

Водночас у системі світоглядно-філософських і політичних поглядів Лесі Українки, втілених у художніх творах, ідея національної свободи нерозривно пов'язана з концепцією соціальної рівності й особистої свободи. Вона бачила майбутній політичний розвиток України в річищі західноєвропейських принципів національного державотворення. Драматичні герої, які є виразниками авторської точки зору (Раб-неофіт, Руфін, Річард Айрон та інші), виступають у політичних дискусіях з опонентами палкими прихильниками громадянського суспільства, побудованого на засадах демократичного об'єднання рівних у правах вільних особистостей.

На історичний фон доби поширення християнства на теренах Римської імперії, що входило в конфлікт з античною культурою, пись-

менниця проектувала сучасну модель антагоністичного зіткнення двох цивілізаційних типів розвитку – західноєвропейського і євроазійського, уособленням якого була Російська імперія.

Відтак античність у творах Лесі Українки не обмежувалась функцією художнього тла, на якому драматичні герої провадили пристрасні суперечки щодо пекучих проблем сучасності. Письменниця опанувала античну культуру і ввела її в українську писемність передусім як основу західноєвропейської філософської і політичної думки. Адже саме в давній Греції було закладено підвалини теоретичного мислення, розвинутого в західноєвропейській традиції, культуру понять, що ґрунтувалась на адекватності свідченням органів чуттів і на аргументах розуму. Як зазначає сучасний дослідник, "грецький інтелектуалізм... найвище цінував закони логіки та засновану на них аргументацію"[2].

Зіткнення античної культури з християнством у драматургії Лесі Українки осмислено як конфлікт двох антагоністичних традицій – західного теоретичного мислення, заснованого на принципах раціоналізму й інтелектуальної свободи, із східною традицією релігійного мислення і прагненням підпорядкувати йому всі аспекти культурного життя.

Характер ідеологічних суперечок між персонажами її драм та їх художньо-смислове вирішення свідчить про те, що в поєднанні марксистських ідей з імперським владним абсолютизмом і традиційними претензіями на всесвітнє панування вона провиділа небезпеку переродження Російської імперії в нову форму зловісної тиранії.

В образах релігійних фанатиків часів поширення християнства на теренах Римської імперії постають провідники нової віри, по-нелюдському бездушні й жорстокі догматики, проповідники культу сили й насильства, готові принести в жертву безліч людських життів заради утвердження своєї влади. Не менш життєвими є драматичні образи фальшивих пророків, що використовують людську довірливість у своїх приватних інтересах, як і трагічні постаті ідеалістів, щиру віру яких лжепророки злочинно експлуатують.

Постійно наголошувані в рамках совєтського "старшобратнього" канону впливи російської літератури на творчість Лесі Українки позбавлені об'єктивних підстав. Світоглядові письменниці були органічно чужі деякі визначальні на той час напрямки російської художньо-філософсь-

кої думки, зокрема і в листуванні, і в драматичних творах вона полемізувала з теорією "непротивлення злу насильством" Л. Толстого, з утопічними візіями майбутнього комуністичного "раю" в романі М. Чернишевського "Что делать?", органічно чужим був їй і антиєвропеїзм Ф. Достоєвського.

Як зазначала З. Ґеник-Березовська, *"стосовно Лесі Українки російська література може запропонувати значно менше паралелей, аніж німецька чи польська"*[3]. І якщо порівняльні студії драматургії Лесі Українки і таких західноєвропейських письменників, як Г. Гауптман, М. Метерлінк і Г. Ібсен, мають чималі здобутки, то тема зв'язків письменниці з польською літературою, сповненою спільними з її творчістю мотивами національного поневолення, національної солідарності й національної зради, ще чекають на свого дослідника.

Драматургія Лесі Українки не тільки розширила обрії української культури, вона включила її в координати західноєвропейської ієрархії цінностей, що полягали в релігійній толерантності, верховенстві закону, демократичному врядуванні, пріоритеті таких чеснот, як співчуття, доброчинність, повага до людини. Творчість Лесі Українки чи не найвиразніше ілюструє справедливість слів Дмитра Чижевського, який писав: *"Український культурний розвиток мусимо визнати складовим елементом загальноєвропейського, українську культуру – елементом європейської цілості; коли український культурний розвиток проходив ті самі стадії, що й європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні "впливи", на Україні чинять "чинники", "фактори" чужого походження, а тому, що Україна, яко частина європейської культурної цілості, переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить"*[4].

В українській і світовій культурі XX століття Леся Українка розділила фатум своєї античної героїні. Вона лишилась непочутою пророчицею.

Сподіваємося, що в XXI столітті її творчість у несфальшованих інтерпретаціях буде оцінено як вершинне досягнення української духовності, що становить органічну складову європейського культурного ареалу.

[1] Шерех Юрій. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? // Пороги і запоріжжя (Література. Мистецтво. Ідеологія). – Т. 1. – Х., 1998.– С. 383—384.

[2] Захаріяш Анджей. Між культурою "слова і жесту" та культурою "чину і понять": народи Центрально-Східної Європи на роздоріжжі // Мандрівець. — 1999. — № 4. – С. 62.

[3] Ґеник-Березовська З. Грані культур (Бароко. Романтизм. Модернізм). – К., 2000. – С. 216.

[4] Цит. за: Черненко О. Українська література в канадській славістиці // Українська література: Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів. — К., 1995. – С. 228.

ЗМІСТ

Вступ 5

Сюжетна і образно-смислова характеристика
драматичних творів Лесі Українки
"Одержима" 16
"Вавилонський полон" 18
"На руїнах" 22
"Осіння казка" 26
"Три хвилини" 29
"В катакомбах" 32
"В дому роботи, в країні неволі" 37
"Кассандра" 39
"Руфін і Прісцілла" 45
"У пущі" 53
"На полі крові" 59
"Йоганна, жінка Хусова" 62
"Бояриня" 64
"Адвокат Мартіан" 68
"Оргія" 72

Ключові теми,
мотиви, ідеї
драматичних творів Лесі Українки
Тема національної неволі 80
Мотив індивідуальної і національної зради 99
Ідеї соціалізму у творчості Лесі Українки 107
Мотив родини і родової солідарності 120
Концепт волі і мотив визвольної боротьби 133

Висновки 147

536551

Наукова бібліотека
Національного університету
«Києво-Могилянська
академія»

ББК 83.34 УКРІ
М31

Масенко Л. Т.
М31 У Вавилонському полоні: Теми нац. та соц. неволі у драматургії Лесі Українки. — К.: Соняшник, 2002. — 152 с.
ISBN 966-7916-00-6

У праці відомого мовознавця Лариси Масенко здійснено філологічний аналіз ключових тем, мотивів і образів драматургії Лесі Українки. Національну та соціальну проблематику творчості письменниці розглянуто в контексті тогочасної суспільно-політичної боротьби ідеологій націоналізму, соціалізму та лібералізму.
Розрахована на вчителів, філологів, студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів.

МАСЕНКО Лариса Терентіївна

У ВАВИЛОНСЬКОМУ ПОЛОНІ
Теми національної та соціальної неволі у драматургії Лесі Українки

Рецензент доктор філологічних наук, професор Надія Сологуб

Редактор Л. А. Воронина
Коректор С. І. Гайдук
Художнє оформлення О. В. Петренка-Заневського
Комп'ютерна верстка І. В. Гожої
Малюнки І. В. Роздобудько

Здано на виробництво 20.06.02. Підписано до друку 25.06.02.
Формат 60x84 1/16. Папір офсетний № 1. Гарнітура Garamond Narrow. Друк офсетний. Тираж1000. Ум. друк. арк. 8,84. Обл.-вид. арк. 7,00. Др. ДК № 889 від 08.04.02.

Видавництво "Соняшник", 01054, Київ-54, вул. Воровського, 37/14, Т./факс (044) 216-5561.

5.00
ex. 126

Лариса МАСЕНКО

У ВАВИЛОНСЬКОМУ ПОЛОНІ

UKMA Library * Book
0713470