

ТЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ НЕВОЛІ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

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, далєбі, читаючи твори великих письменців англійських XVII ст., думаси: 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", "Боярина", "Йоганна, жінка Хусова", "Оргія". Цей же мотив розвиває одна з сюжетних ліній "Руфіна і Прісцилли".

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. Напряму 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 фрагмент 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 вигідніший, бо запряжений люд, поки завважував, що він у неволі, був уже так приборканий та оплутаний, що инший раз уже й не зважився 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, із 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-сислової 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 цінувала.*

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: *"червоновзута нога", "сандаля червона"*, а також у наступному пророчому видінні Кассандри:

*Водала 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, православними" (див. Лист до М.Кривинюка від 18 лютого 1903 р. Косач-Кривинюк. - С.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 (цитами 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 післяпанцирних пісень, що дякували "Царю Олександру", - та при тім доказати, що

старосвітська пісня і тепер має більше рації, коли б її прикласти до обіцянок "сердечного попечення". 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. (прикладі: **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 спинюся 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 страху на панів. Покажу, які були обіцянки, а яка дійсна "від царя запла-та"; 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 "не знали, кому прихилитись, а которому царю" і як не варт нікому прихилитись. Спинюся на спілці запорожців з Булавиным та іншими бунтовщиками і введу 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 недостаті його" - хотілось би доказати цю тезу, та, звісно, се залежатиме від снаги " ².

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

У цій драмі авторка піддає художньому аналізу подальшу 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 Перебийнім Степан схвалює вірність батька присязі, даній Москві на Переяславській раді.

Ідучи шляхом батька, шанобливо ставиться до присязи й Степан. *"Присяга таки велика річ"*, - каже він землякові, який шукає в нього, наближеного до царя, захисту від сваволі насланих в Україну московських воевод. 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 присязи, 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 провітку 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 Суботіві..."). Це, умовно кажучи, "парадигма Катерини", безсиле воляння якої до свого кривдника: "А ти ж присягався!" - має, як усяке слово в Шевченковому міфі і як слово в усякому міфі взагалі, кількакратно проінтерференційоване у взаємному накладанні смислів символічне значення - це водночас і претензія України до свого облудного партнера в політичній спілці, котрий так само "зламав присязу" 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 зверненнях до Степана словах його дружини в кінцевому діалозі "Боярині". Спроби догодити завойовникові, говорить вона, знайти в нього розуміння й співчуття до поневоленого - 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-твому - 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 підносила 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 мовностильовий 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, встанови Божа! (VI, 177).*

Антей оповідає Нерісі, що таке справжня оргія. Він згадує, як ще підлітком брав участь у оргіях, які справляла в Корінфі гетерія співців, *"таємна, звісно, бо всяке ж товариство є злочин, 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 в значенні, вживалося це слово в давньогрецькій мові, тому Антей і називає таку оргію правдивою, святою. Якби Антеева 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 пробудженню сил землі, як дійства, призначені для розпалення сексуальної хоті. Запозичивши з чужої культури тільки зовнішню оболонку обрядової культури, розірвавши зв'язок слова з його органічною понятійною сутністю, вони розтрили 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-наложниць. 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 цьому 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 жертвовного 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 кого 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 генієм 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 пемістичній ноті, її незламний дух. наказує пророкові не піддаватися відчаю і не зрікатися свого вищого призначення. Його самотній геній здохне 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 твоїй 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 у своїй значущості виправдає/випує 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-сміслову 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 тебе 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 зневірилися 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 належність 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 геніїві. 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 тебе 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, в якому ізраїльський співець Елеазар і його народ вивідають 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 нагадає 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 здійснюється
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 у 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 агон між Тірцою і самарійськими та юдейськими пророками. Засліплені взаємною ненавистю, порізані 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 загрозову 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 розкувати 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 пророкиці 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 найвишого шабля.

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", Монганьяра з діалогу "Три хвилини", Годвінсона з драми "У пуші", Парвуса, єпископа і дякона з "Руфіна і Прісцилли", 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 пуші" протистоїть владолубець Годвінсон, філософу Руфіну з "Руфіна і Прісцилли" - християнин Парвус, пророкиці Кассандрі - демагог Гелен.

Для розкриття глибинної суті конфлікту між персонажами - носіями ліберального світогляду та ідеологами авторитаризму важливе

значення має мовностильовий 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 прокльони.

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 проповідника Годвінсона з драми "У пуші": "ненависний цей ідолотворитель", "віддався диявольському хистові - скульптурі", "Палить 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 ображення 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 із діалогу "Три хвилини" і Годвінсон із драми "У пуші", 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:

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

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 обіграє наведені слова Жірондиста. Граючи на природному бажанні людини жити і страхом перед смертю, "ловець душ" вправно плете сітку з аргументів самого Жірондиста:

*Ти мусииш, думати, що вже вас обмаль
Зосталося - ідеї оборонців,
Вас, **фокусів** одвічного проміння;
І щоб не дати промінню розточитись
У порожнечі світовій, ти мусииш
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 ясным перу нам
На нашу Гору?⁷ (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 шнур і накидає петлю на шию Жирондиста"*, 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 прийняй 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 пуші" відтворює складнішу модель підкорення владі фарисея цілого колективу.

В ідейно-смісловому 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 пуші" 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 про роцтвом виявилися художньо-філософські передбачення Лесі Українки.

- ¹Українка Леся. Стародавня історія східних народів. - Катеринослав, 1918. - С. 153, 154.
²Косач-Кривинюк Ольга. Леся Українка. Хронологія життя і творчости. - С. 644.
³Забужко Оксана. Шевченків міф України. К, 1997. - С. 68-69.
⁴Агеєва Віра. Поетеса зламу століть (Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації). - К., 1999. - С. 133-167.
⁵Там само. - С. 165.
⁶Радевич-Винницький Ярослав. Антиетикет у спілкуванні // Українська мова та література. - 2000. - Ч. 48. - С. 4.
⁷Горою називали угруповання якобінців у Конвенті, на засіданнях якого вони займали верхні ряди.

Леся КРАВЧЕНКО

РАННЯ ЛІРИКА Р.М.РІЛЬКЕ
В ПЕРЕКЛАДАХ В.СТУСА

Серед розмаїття творчих зацікавлень визначного українського поета Василя Стуса дослідників приваблюють його поетичні переклади з іспанської, італійської, німецької, польської, французької, російської, білоруської, словацької, чеської та єврейської мов. Чудово володіючи німецькою мовою, В.Стус перекладав з Бертольда Брехта, Крістіана Гофмана фон Гофмансвальдау, Йоганна Крістіана Гюнтера, Вільгельма Клемма, Альберта Еренштайна, Пауля Целана, Йоганнеса Бобровського, Еріха Кестнера, Ганса Магнуса Енценсбергера, Інгеборг Бахман. Особливу сторінку у творчій біографії українського поета становлять його переклади поетичних творів геніальних світових поетів Йоганна Вольфганга Гете та Райнера Марії Рільке. В.Стус подарував українським читачам переклади найскладніших філософських текстів Р.М.Рільке "Сонетів до Орфея", "Дуїнських елегій", а також найкращих його поезій, які увійшли до різних поетичних збірок.

Актуальність цього дослідження обумовлена двома проблемами: художньо-естетичними цінностями ранньої поезії Рільке, яка стала важливим підступом до його неперевершених злетів у світовій поезії ХХ століття, і здатністю генія поета В.Стуса опанувати творчу манеру Рільке, оволодіти неповторністю його індивідуального стилю та поезики, які мають відчутний перегук із художньо-естетичним засадами самого перекладача.