

выработанная ими раньше внутренняя целостность будет принята другими людьми, значимыми для них;

Третье: молодые люди должны достичь «возрастной уверенности» в том, что внутренние и внешние планы этой целостности согласуются между собой. Их восприятие себя должно подтверждаться опытом межличностного общения посредством обратной связи.

Эти три элемента служат так называемым ключом для старшего поколения к разгадке младшего, ключом к пониманию младшего поколения.

В. Зинченко и Е. Моргунов, не давая четкого определения духовности, пишут: «... формированию человеческих отношений к миру... предшествует возвращение человеческого отношения к человеку, в чем, видимо, и заключается подлинная духовность» [10]. Именно поэтому и Б. Шоу и А. Чехов не упускают из виду данную проблематику, описывая ее в своих драмах, так как отношение одной личности к другой зависит не только от самих личностей, но и от их окружения, социальных условий, взаимоотношений каждого человека с обществом и миром в целом [8].

Таким образом, «человеческое отношение к человеку», что весьма существенно для понимания духовности, само во многом определяется системой социальных отношений, существовавших ранее и существующих в настоящее время.

1. Шоу Б. Избранные произведения: В 2 т.: – М.: Гос. изд. худ. лит., 1956. – С. 665. 2. Чехов А.П. Избранные произведения. – К.: Гос. изд. худ. лит., 1975. – С. 329. 3. *Тезаурусный анализ* мировой культуры: Сб. научных трудов. Вып. 3 / Под общ. ред. Вл. А. Лукова. – М.: Изд-во Московского гуманитарного университета, 2006. – С. 104. 4. *Три поколения* в пьесе А.П.Чехова «Вишневый сад» // <http://ilib.ru> 5. *Ревякин А.И.* Идейный смысл и художественные особенности пьесы «Вишневый сад» А.П.Чехова // Творчество А.П. Чехова: Сб. статей. – М.: Учпедгиз, 1956. 6. *Духовность* // [ru.wikipedia.org/wiki 7](http://ru.wikipedia.org/wiki/7). *Кандыбина Е.П.* Универсалия «Живая Жизнь» в художественном сознании эпохи рубежа XIX-XX веков. – Воронеж: Воронеж. гос. технич. ун-т, 2001. 8. *Абросимов Б.Н.* Духовность личности в контексте русской идеи XX века. – Саратов, 2000. 9. *Обухова Л.Ф.* Особенности протекания подросткового периода в современном обществе. – М., 2001. 10. *Платонов Г.В., Косячев А.Д.* Проблема духовности личности. – Вестник Московского ун-та: Серия 7. Философия. – №3. – С. 16-33.

Жванія Л.В., асп.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ЗАСАДИ ВИБОРУ ГЕРОЯ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА І ЛЕСІ УКРАЇНКИ (ОКРЕМІ АСПЕКТИ ТРАНСФОРМУВАННЯ ТЕМИ АНТИЧНОСТІ)

Період навчання в Петербурзькій академії мистецтв став для Т. Шевченка часом ґрунтового вивчення античної міфології й літератури. Це було необхідною умовою для оволодіння навчальною програмою академії, адже джерелом сюжетів для її учнів разом

з біблійними були міфи і література древньої Греції та Риму. Антична міфологія, класична література, що ввійшли в життя Т. Шевченка в один із найкращих періодів його життя, період довгоочікуваного навчання, перших поетичних проб, а головне – період усвідомлення себе вільною людиною, стала одним із головних джерел його творчості. Спробуємо розглянути деякі твори Т. Г. Шевченка з позицій наявності в них «античних» елементів та з'ясувати їхню роль у його творчості. У цілій низці творів поета («Слепая», «Княжна», «Відьма», «Царі») наявний мотив кровозмішання, батьковбивства й кари за ці злочини. Вважаємо, що одним із джерел цього мотиву, поряд із такими чинниками, як реалії життя й український фольклор, є античний міф про царя Едіпа, який став своєрідною міфологічною матрицею, основою для розробки й поетичного дослідження проблеми інцесту й батьковбивства як найбільшого табу людської спільноти. (Думаю, не варто доводити, що Т. Шевченко знав історію Едіпа, про це свідчить хоча б його малюнок «Едіп в Афінах», крім цього, тема джерел ознайомлення поета з античною міфологією та літературою вичерпно розкривається в працях багатьох дослідників (Микитенко Ю., Шах-Майстренко М. І., Матвіїшин В. Г.).

У поемі Т. Шевченка «Слепая» Оксана, подібно до царя Лая й Едіпа, яким оракул передрік страшні події, що на них чекають, отримує попередження про нещасливе майбутнє: їй сниться сон, який мати витлумачує як такий, що віщує страшне, нещасливе майбутнє. Слепа розповідає доньці таємницю її народження (для Едіпа також було таємницею те, що він син Фіванського царя) і лякає страшним пророкуванням:

И ты погибнешь от людей,
Как я погибла. Ты не знаешь,
Что скоро встретишь между ими
Змию, ужасную змию!
И ты пойдешь за нею следом,
Покинешь голову мою... [Шевченко (т.1),1978, 186]

Така приреченість у словах матері, розуміння неминучості і невблаганності долі знову адресує читача до міфу, до трагедії, а конкретніше – до поняття Фатуму, невблаганної Мойри, як її розуміли в часи античності. Оксана, як і Едіп, намагається втекти від злої долі:

Уйдем из этого села –
Мне страшно стало... [Шевченко (т.1),1978, 187]

Але мати не йде, вона вірить, що батько Оксани повернеться й потурбується про доньку, тому залишається чекати його. Перед нами приклад фатальної помилки – надіючись знайти Оксаниного батька, людину, що буде турбуватись про неї, принесе з собою захист і щастя, героїня знаходить натомість розбещеного злочинця-гвалтівника. Момент фатальної помилки у поемі також поєднує її з міфом – адже страшна доля Едіпа – результат того, що він помиляється, вважаючи царя Поліба своїм батьком. Його злочин кровозмішення невідомий, адже він не знає, що Іокаста – його мати. У поемі Т. Шевченка пан чинить злочин свідомо, знаючи, що Оксана – його донька. Батьковбивство стає наслідком кровозмішання, у міфі про Едіпа, – навпаки, кровозмішання стало наслідком батьковбивства. Карою за ці страшні злочини є безумство й самогубство Оксани та самоосліплення Едіпа.

У поемі «Княжна» схожий сюжет, в якому чиниться інцест по лінії батько-донька, потім батьковбивство. Цікава деталь – у цій поемі, як і у міфі про Едіпа, місце, де чиняться злочини, карається Богом, в даному випадку голодом:

Кара господава. Тисячами гинуть
Голодні люде. А скирти гниють [Шевченко (т.2), 1978, 26]

У цих творах Т. Шевченка виразно прослідковується тема розплати за родові гріхи, що також єднає його поєми з традицією античного міфу й античної трагедії: за гріхи царя Лая його рід був проклятий, тому страшна доля Едіпа була закономірним звершенням прокляття й карою за гріхи батька. У поемі «Слепая» пан безчестить дівчину, потім свою доньку й отримує кару – донька вбиває його. Карається також за свій, хай і невольний злочин і сліпа покритка – донька повторює її долю, втрачає розум і помирає. Таким чином, доля Оксани наперед визначена як трагічна, нещаслива – адже вона мусить платити за гріхи своєї матері й батька. За батьківські гріхи розплачується й Княжна з однойменної поєми: за байдужість до людей, розпусту, пияцтво батька й за гріх матері – адже вона виходила заміж із розрахунку, не з любові:

І батько, й мати не пускали,
Казали: « Вгору не залазь».
Так ні, за князя. От і князь! [Шевченко (т.2), 1978, 22]

Княжна також вбиває свого злочинця-батька, підпалює палати – місце злочину, але вона втікає не у безумство як Оксана, а у віру – йде в монастир, але й там її знаходить кара за родові гріхи – вона через кілька років помирає молодою.

У «Відьмі» схожа канва сюжету – пан забирає з собою у похід кріпачку, кидає її з новонародженими дітьми, пізніше забирає дітей. Сина віддає у лакеї, а донька повторює долю матері. Та кінцівка в цій поемі принципово інша – Лукія, яку люди звуть «відьмою», через розпач, безумство приходить до прощення й милосердя:

Жила собі святою...
... з убогим остатньою
Крихтою ділилась [Шевченко (т.1), 1978, 342]

Таким чином, через віру, любов до людей, прощення свого кривдника героїня поєми зупиняє дію родового прокляття.

Проблема родового прокляття тісно пов'язана з проблемою долі, фатуму, наперед-визначеної необхідності. Грецька трагедія на прикладах цілих поколінь, родів, окремих людей демонструвала невблаганну силу долі, яка є недоступною людському розумінню, не залежить від волі, характеру та вчинків персонажів.

Сюжет про Едіпа став хрестоматійним прикладом того, як герой марно намагався уникнути визначеної йому долі. Адже не можна уникнути необхідності. Незнання чи знання своєї долі нічого не міняє. Едіп знає про те, що судилось йому в майбутньому, але чим більше він намагається уникнути злої долі, тим послідовніше до неї наближається. Його доля складається з двох моментів – несвідомо вчиненого злочину й свідомо прийнятої карі. Самоосліплення – це його суд над своїм баченням, знанням світу зовнішнього. Тепер

його зір обертається від зовнішнього до внутрішнього – на нього самого. В п'їтьмі фізичної слїпоти Едїп шукає мудрїсть самопїзнання. Він не намагається знайти виправдання за скоєне, а цїлковито бере всю вину на себе, і з цього моменту стає у вїдношеннї до долї в зовсїм їншу позицїю: ослїплення обертається одкровенням, що вїд долї не втекти, але вона в твоїх руках, якщо ти на шляху самопїзнання.

У Т. Шевченка, як і в античнїй традицїї, доля визначається зверху, разом з тим вона має яскраве соцїальне забарвлення. Злочинцями, втїленням злої сили у його творах завжди виступають представники пануючого класу. Їхнє свавїлля, вседозволенїсть є наслїдком їснуючих суспїльних вїдносин. Мотиви прїреченостї, наперед визначеностї життєвого шляху людини, тяжкї роздуми над своєю долею проходять лейтмотивом через всю творчїсть поета. Герої його поем не можуть уникнути своєї злої долї, але вони можуть змїнитись самї, змїнити своє ставлення до неї, в цьому їхнїй акт волевиявлення. Персонажї Шевченкових творів, як і герої грецької трагедїї, можуть або слїпо їти наперед визначеним шляхом, або свїдомо прїйняти свою долю – в цьому момент їхнього вибору. Прослїдкуємо, як змїнюються героїні його поем зї схожими долями вїд одного твору до їншого. Оксана пїсля страшної наруги втрачає розум (тут можна провести паралель з древньогрецьким мїфом – Едїп втрачає зір, але робить це, на вїдмїну вїд Оксани, свїдомо, – це його вибїр) ї гине у вогнї. Княжна робить уже свїдомий вибїр – їде у монастир, прагнути спокутувати свої ї батькївськї грїхи, хоча це ї не вберїгає її вїд смертї. Лукїя, з поеми «Вїдьма», проходить стан безумства, через циганку Марїулу здобуває тасмне знання, яке повнїстю змїнює її внутрїшньо. Жїнка з безумної месницї стає майже святою. Прощає свого кривдника, допомагає хворим, дїлиться останнїм з бїдними. Перед нами переродження особистостї, яка змогла прїйняти свою долю і цим змїнити її. Отже, як і в мїфї про Едїпа, в поемах Т. Шевченка думка про те, що долю можна змїнити через її свїдоме прїйняття, пїзнавши і змїнивши свою внутрїшню сутнїсть, знову знаходить своє пїдтвердження.

Цїкавим, на нашу думку, видається порівняння таких творів як поема «Неофїти» Т. Шевченка та драматична поема «В катакомбах» Лесї Українки. Дїя в них вїдбувається в першї вїки християнства, а мїсцем дїї обох творів є давнїй Рим. В обох творах мїсце ї епоха зображенї лише як тло, на якому вїдбувається головна дїя – боротьба двох свїтів, їхїдеологїї – язичницького ї християнського, уособленнями яких виступають головнї герої. Хоча, вважаємо, що таке мїсце ї час були обранї митцями не випадково, адже саме тодї, в епоху пїзньої Римської їмперїї, завдяки християнству вїдбувся найбільшїй перелом у свїдомостї людства, що і стало причиною нового витку його їсторїї.

Головнї герої Алкїд у Т. Шевченка ї Неофїт – раб у Лесї Українки – протагонїсти, вони є носїями абсолютно протилежних свїтоглядів. Алкїд, що був язичником, завдяки проповїдї святого Петра, який «Благовїстив їм слово нове, Любов, і правду, і добро...» [Шевченко (т.2), 1978, 237] стає не просто неофїтом – апостолом «великого Христового слова» [14, 242]. Він їде на муки за вїру без страху, спїваючи псалом, в якому славить Бога, що «кара неправих, Правим помагає» [Шевченко (т.2), 1978, 243]. Разом з тим у своєму звертаннї перед стратою до християнської братїї, Алкїд закликає молитись «За ката лютого», адже його влада ї сваволя тимчасовї, бо «Уже внучата зачались... Не месники внучата тїї, Христовї воїни святїї», перед лицем яких побїжать «...тьми, і тисячї поганих...» [Шевченко (т.2), 1978, 244]. Тобто, апостол закликає до прощення своїх катів – на них чекає вищїй,

«правий» суд, «без огня, і без ножа», після якого «вовіки стане слава»[Шевченко (т.2),1978, 243]. Освячений світлом істини, Алкід своїм прикладом і словом надихає неофітів, допомагає їм твердо з вірою і навіть радісно прийняти мученицьку смерть:

Закуті в пута неофіти,
Молились радісно[Шевченко (т.2),1978, 244].

Продовжує справу сина мати Алкіда, яка бачила його мученицьку смерть й змогла після цього не впасти у відчай, а серцем прийняти Христову віру й завдяки цьому знайти в собі сили не просто жити далі, а й проповідувати, дарувати віру, любов і надію іншим.

Алкіду, його матері, християнам-неофітам, як уособленню нових, світлих сил любові, добра, братерства, віри й надії в образі Нерона протиставляється старий язичницький світ – світ розпусти, жорстокості, ідолопоклонства. Протиставляє Т. Шевченко й способи, якими утверджується християнський світогляд і намагається втриматись язичницький. Так, якщо римська влада в особі імператора Нерона намагається втопити неофітів у ріках їхньої крові, то «апостоли святії» несуть «Слово правди... по всій невольничій землі» й перемагають любов'ю й всепрощенням:

Божий суд,
Правдивий, наглий, серед шляху
тебе осудить. Припливуть
І прилетять зо всього світа
Святіє мученики. Діти
Святої волі. Круг одра
Круг смертного твого предстануть
В кайданах. І ... тебе простять [Шевченко (т.2),1978, 239].

Таким чином, в образах Алкіда, його матері, первісних християн загалом Т. Шевченко втілює своє бачення ідеальних особистостей, не тільки носіїв високих християнських моральних цінностей, а й ту прогресивну силу, яка збудує нове вільне майбутнє суспільство.

Зовсім інший Неофіт-раб – головний герой драматичної поеми Лесі Українки «В катакомбах». На відміну від обраного біблійного (цілковито в ракурсі позитиву) Алкіда – язичник, який в пошуках правди й волі приходив до християн, та не сприймає їхнього вчення, оскільки бачить в ньому тільки проповідь терпіння, покори й перспективу вічного рабства. Християнське смирення й проповідь любові до ворогів не для нього, в ньому сильний дух протесту, непокори, тобто ніщо інше як гордіня, в християнському розумінні, – а отже, саме той, найбільший диявольський гріх. Якщо в Т. Шевченка неофіт є носієм засад християнства, то Неофіт-раб у Лесі Українки Христу протиставляє Прометей, він для нього є прикладом борця за волю, наслідуючи прометеїстичний непокірний дух, Неофіт-раб прагне визволитись від рабства хоч на мить, стати «...вільним, непідвладним, богорівним» [Українка Леся (т.2)1982,84]. Ідея «боротьби в покори» не для нього, він прагне приєднатись до табору повстанців, щоб «розірвати пута і скинути ярмо» [Українка Леся (т.2)1982, 81], не розуміючи, що поняття «волі» є відносним, адже людина в матеріальному світі ніколи не може бути абсолютно вільною і, скинувши одне ярмо, ризикує відразу потрапити в інше. Людина майже завжди підвладна волі інших людей або

матеріальних речей (наприклад, своїх пристрастей та бажань). Лише зрозумівши скороминучість і неважливість всього матеріального, через віру віднайшовши свою справжню сутність, людина може справді звільнитись. Але ідея звільнення через віру, любов і надію не є провідною в гурті християн, як їх змальовує Леся Українка. Тут від Хрестового вчення лишається лише проповідь смирення, натомість авторка наголошує на опозиції пана – раба, яка видається непримиренною: «Ти казав, що тут у нас є царство боже... А чому ж у нас тут є патриції, плебеї, ну і раби?», «То, значить в царстві божім є раб і пан?» [Українка Леся (т.2) 1982, 67], – тобто на перший план у драматичній поемі виходить проблема соціальної несправедливості, шляхи вирішення якої Леся Українка, на відміну від свого геніального попередника, вбачає в ідеології, протилежній християнській, носієм якої традиційно є титан Прометей – богоборства, гордості, непокори, боротьби, але разом з тим і жертвовності. Таким чином, у драматичній поемі «В Катакомбах» гурту покірних, обмежених, не здатних (за окремими винятками) на високі почуття любові й всепрощення християн протиставляється язичник, прометеїст, який прагне волі тут, у цьому світі, й відкидає ідею «вічного царства» в майбутньому житті. Заради здобуття цієї волі він готовий на будь-які жертви, саме він, на думку Лесі Українки, є втіленням тієї прогресивної сили, яка здобуде краще майбутнє для людства.

Отже, порівнюючи поему «Неофіти» й драматичну поему «В катакомбах», приходимо до висновку, що в контексті цих творів Т. Шевченко й Леся Українка стояли на протилежних засадах у питанні щодо прогресивності християнського світогляду й актуальності його ідеології в перспективі на майбутній поступ людства.

Доба античності була дуже близька Лесі Українці, її приваблювала ця епоха – своєю естетикою краси й героїзму, увагою до людини. Адже для тієї епохи мірилом всього була саме людина, активно громадською позицією, патріотизмом, – взірцем, цих кращих рис особистості були античні герої.

Питання впливу античності на творчість Лесі Українки цікавило багатьох дослідників. Так, деякі з них вважають, що драматична творчість Есхіла була їй найближчою за характером, тематично, ідейно та методично [Кухар1962, 1229]. Інші вбачають у драмах Лесі Українки наближення до містерії «діонісійного» типу з її ідеєю коловороту буття, умовністю міфологічного часу, множинністю й разом з тим остаточністю смерті) [Свербілова 1989, 239]. Деякі автори слушно підкреслюють втілення в драматургії Лесі Українки трагічного елементу, що бере початок в античній трагедії [Полішук 2005, 52].

Дійсно, категорії трагічного в її драмах належить особливе місце. В одній із своїх статей вона зазначала, що трагедія «дає глибину і зміст життю». В драмах Лесі Українки трагізм нерідко проходить через усю сценічну дію, наближаючи власне драму до трагедії, причому відкривається він через пізнання глибинної сутності життя, яка несе на собі печать трагедії. Адже, на відміну від античної трагедії, в якій «катарсис», як вища мета, досягається через зовнішній конфлікт, гостре, непримиренне зіткнення небуденних особистостей, героїв, у творах Лесі Українки (як і в інших представників модернізму кінця XIX – поч. XX ст.) переважає конфлікт внутрішній, головним об'єктом зацікавлення став духовний світ суб'єкта з його психологією, морально-етичними цінностями.

Модернізм, як сукупність літературно-мистецьких тенденцій, репрезентує епоху зламу століть. Література й мистецтво модерну звертається до міфу в пошуках внутрішнього

досвіду людини, на протигагу досвіду зовнішньому, профанному, що був переважаючим в попередню епоху раціоналізму. Цілоком надаються до інтерпретації в контексті європейського модернізму ті твори Лесі Українки, сюжетами для яких стали античні міфи: «Кассандра», «Іфігенія в Тавриді», «Орфеево чудо».

Античний міф Троянського циклу авторка модернізує, використовуючи його як абстрактну схему. Вдаючись до міфологічної форми сюжетотворення письменниці залишається осторонь зовнішньої подієвості античного міфу. На канву цього міфу Леся Українка накладає свій, в якому зміщуються акценти від прекрасної Гелени, героїв-троянців та ахейців до Кассандри. Пророчиця стає головною героїнею. Чому саме пророчиця? На нашу думку, кінець епохи, коли людство з тривогою констатує словами Ф. Ніцше «Бог умер», коли звучать зловіщі передбачення О. Шпенглера про занепад Європи, стає часом заперечення раціонального. Охоплене апокаліптичними передчуттями, людство звертається до підсвідомого, ірраціоналістичного. Тема провидця, поета-пророка стає надзвичайно актуальною. Ні в якому разі не хочемо закинути, ніби Леся Українка писала на догоду моді, ні, просто вона дуже тонко відчувала потреби і настрої часу, була настільки людиною європейської культури, письменником світового масштабу, що часто, як і пророчиця Кассандра, залишалась незрозумілою українському загалу. Відкидаючи утилітарно-раціоналістичну методологію в мистецтві, Леся Українка своїм поривом «у блакить» витворювала основу для естетичних та націотворчих осяянь в українській літературі. Створюючи нове, вона відкидала архаїчне «народництво», побутовість у літературі. Письменниці, як справжній пророк свого народу, йде вперед, безжально, як Тірца, відкидаючи «старі святощі», але не зустрічає розуміння в рідній культурі. Виникає проблема комунікативного розриву. Таким чином, образ Кассандри, на нашу думку, був якоюсь мірою автобіографічним, принаймні дуже близьким Лесі Українці. Кассандра, промовляючи свої пророцтва, залишається незрозумілою оточуючим, тому їй і не вірять:

Кассандра
Хоч би й сказала, – хто б мені повірив?
Андромаха
Та як же й вірити, коли ти завжди
Не в пору й недоладно пророкуєш? [Українка Леся (т.2) 1982, 99]

Про тотальне незрозуміння пророцтв Кассандри авторка писала у листі до О. Кобилянської, так характеризуючи свою героїню: «... 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 слів її ніхто не прийме, але не може мовчати, бо душа її і слово не дається під ярмо...» [Українка Леся (т.4) 1982, 311]. В цій драматичній поемі Леся Українка порушує цілу низку важливих проблем, які, мов ланки одного ланцюжка, пов'язані між собою: Кассандра «каже правду», але що таке правда й неправда? Як впливає слово на буття? Якби героїня не артикулювала своїх видінь, можливо б, і не було ніяких трагедій? Поетеса не дає остаточної відповіді на ці питання. Правда, яку понад усе цінувала Кассандра, виявляється відносно величиною. Пророчиця спочатку впевнена у тому, що вона бачить правду:

“Я не знаю нічого, окрім того, що я бачу” [Українка Леся (т.2)1982, 91]. Та з жорстким оглядаючи дійсність, яка оприявнюється після її пророцтв, починає сумніватись.

Оточуючі переконанні в тому, що саме її пророцтва накликають біду. Андромаха впевнена, що слова Кассандри є причиною загибелі Гектора.

Сама Кассандра теж звинувачує себе у смерті брата, вона приходить до висновку, що її пророцтва підірвали у Гектора віру в себе. Пророчиця намагається віднайти втрачену віру в абсолютну правдивість своїх візій майбутнього. Саме для цього починає розмову з Геленом. Та брат-віщун з своїм «гнучким і тонким» «фрігійським розумом» ще більше сіє сумнівів, доводячи, що брехню від правди відділяє дуже хистка межа. Кассандра ж намагається віднайти правду, спираючись на суб'єктивну віру людини:

Коли хто каже те, в що й сам не вірить, то се неправда явна [Українка Леся (т.2) 1982, 138].

У Гелена на це свої аргументи, – адже можна помилятися, щиро вважаючи цю помилку за правду. Гелен взагалі не намагається розв'язати проблему правди-неправди, – він говорить і діє так, як йому вигідно. Цей шлях не для Кассандри – вона живе іншими цінностями. Разом з тим і Кассандра констатує відносність правди, відповідаючи на закиди Андромахи:

Ти наче п'яна, помішала в купу
І правду, й вигадку...
Кассандра
Вино з водою помішані стають одним напитком
[Українка Леся (т. 2) 1982, 102].

Що ж первинне, слово чи правда? Це питання Леся Українка вкладає в уста Гелена:

Ти думаєш, що правда родить мову?
Я думаю, що мова родить правду [Українка Леся (т.2) 1982, 139].

Проблема магічної здатності слова до матеріалізації, до прямого впливу на реальне життя була актуальною для людства з давніх часів. Слово мало сакральне значення в древніх релігіях і культурах людства. Про таку властивість слова говорить Андромаха, звинувачуючи Кассандру:

Якби ти тільки їх не вимовляла
І не труїла нас, то й не було б
Лихої правди [Українка Леся (т.2) 1982, 104].

Кассандра в цей момент уже не пророчиця, а просто людина, любляча сестра, розуміючи жакливу силу своїх слів, намагається відвернути, уже вимовлене і тому невідворотне:

Зрікаюсь, Андромахо, я зрікаюсь
тих слів зловісних [Українка Леся (т.2) 1982, 104].

В образі Кассандри поєднано дві особистості: Кассандра – пророчиця і Кассандра – жінка. Цим вона дуже відрізняється від героїнь античних трагедій – цільних, немов витесаних з моноліту. Леся Українка дуже тонко передає внутрішній стан своєї героїні, поєднуючи в її характері такі риси як рішучість, твердість, безапеляційність пророчиці, яка звикла мужньо «дивитись долі в вічі», з рисами, притаманними звичайній люблячій

жінці, яка безсила врятувати коханого від смерті й намагається бодай трохи відтягнути цей момент:

Ні, я не піду,
Я мушу надивитись на Долона,
Бо... ні, нічого...тільки надивитись [Українка Леся(т.2) 1982, 106].

Разом із тим Кассандра може бути різкою, гордою, коли справа стосується посягань на її свободу, коли потрібно відстоювати своє право вибору. Її діалог з Ономаем, який хоче «купити» шлюб з дочкою Пріама ціною перемоги над ахейцями, нагадує читачеві, що перед ним царівна. Все ж просто людина, слабка перед лицем Мойри, перемагає в цьому образі пророчицю, що «змагалася з богами», не думаючи про кару:

Що ж
їх сила в карі, а моя в змаганні [Українка Леся (т.2) 1982, 90].

Кассандра знає, що своєю згодою на шлюб відсилає Ономаю з його військом на вірну смерть, та, після вагань, все ж погоджується. Чому вона відмовляється від своїх моральних переконань (адже безтурботно сіяти смерть, це прерогатива Гелени, Кассандра ж не бажає нічиєї смерті). Що ж тоді стоїть за цим рішенням, байдужість? Чи, можливо, страх стати зрадницею Трої в очах рідних і громадян міста? На нашу думку, це розуміння невідворотності майбутнього. Кассандра відступається перед могутньою владою Мойри:

Не я, а Мойра. Я її знярядя...
Не переоцінюймо себе, Гелене [Українка Леся (т.2) 1982, 142].

У драматичній поемі є ще одна ситуація можливості вибору для Кассандри. Це момент, коли пророчиця мусить підтвердити правдивість своїх слів жертвовною кров'ю полоненого елліна. В душі Кассандри бореться людина і пророчиця. Та коли Сінон згадує про смерть її коханого, на захист якого він нібито став, це зачіпає найболочіші струни душі віщунки. Як результат – вона чинить як слабка, закохана дівчина, відпускаючи елліна, а не як жриця Аполлона, що «мусить вміти в потребі всяку жертву заколоти рукою власною» [Українка Леся (т.2) 1982, 149]. Що ж спричинило такий вибір Кассандри? На нашу думку, саме цей особистісний розрив між сильною духом пророчицею, що без страху дивиться в очі долі, й звичайною людиною, яка любить, страждає, сумнівається в собі, в правдивості своїх слів, в доцільності своєї місії на землі, (пригадаймо хоча б сцену з епілогу, коли Кассандра зрікається пророчого дару, здійснюючи з голови діадему й ламаючи патерицю). Трагічна неможливість подолання цього внутрішнього роздвоєння, неможливість із стану людини перейти в стан героя, напівбога, об'єднавши людське з трансцендентним, є, на нашу думку, основою конфлікту цього твору. Якщо виходити з цієї гіпотези, зрозуміло стає й інтерпретація поетесою проблеми відносності правди, адже людська правда, як і все людське, суб'єктивне, є відносною. Така модерна інтерпретація античного образу пророчиці Кассандри була суголосною часу. Адже саме в кінці XIX на початку XX ст. актуальною стала теорія надлюдини Ф. Ніцше, центральною фігурою цієї філософії стає сильна особистість, що не зв'язує себе ніякими моральними нормами. В контексті цієї філософії інтерпретація образу Кассандри Лесі Українки розглядається як пошук відповідей на присутні питання

часу, зокрема й питання можливості поєднання в сильній, героїчного типу особистості таких рис як жертвність, любов до людей, альтруїзм. Письменниця не дає готових відповідей: у людини завжди є можливість вільного вибору, незважаючи на волю ніяких богів і навіть Мойри. Про це свідчить хоча б те, як по різному складається життя у героїв драми після поразки Трої. Адже у них всіх були приблизно однакові вихідні обставини: абсолютна руйнація попереднього життєвого укладу, становище бранців. Та залежно від того, як вони роблять свій вибір, по-різному складається їх життя: Гелен стає вівчуном у Дельфах, Гелена знову стає царицею і дружиною Менелая, Андромаха – дружиною ворога-елліна, Кассандра ж свідомо йде на смерть.

У драматичній сцені «Іфігенія в Тавриді» Леся Українка також використовує один з міфів періоду Троянської війни. Цей твір є свого роду стилізацією античної драми. Тут наявний хор, строфи й антистрофи, зберігається міфологічний традиційний сюжет, мислення героїні співвідносне з античним світом. У внутрішньому монолозі Іфігенії присутні міфічні імена Артеміді, Ореста, Латони, Аполлона, Ахіллеса, географічні назви (води Стікса і Лети, Гадесові поля), античні перефрази, порівняння та метафори. Та на цьому риси, що поєднують твір із класикою, закінчуються. Авторка по-новому інтерпретує традиційний міф, в якому доля Іфігенії наперед визначена, рокована. На відміну від неї, героїня Лесі Українки йде на смерть заради батьківщини, добровільно. Вона також покійна жертва, але ця покора – її моральний вибір:

Я одважно йшла на жертву

За честь і славу рідної Еллади [Українка Леся (т.1) 1982, 213].

Леся Українка дивиться на античну трагедію крізь призму етичних і естетичних запитів своєї доби. Конфлікт у творі спрямований не зовні, як в античній трагедії, а в середину суб'єкта. Авторка відкриває внутрішній світ Іфігенії, боротьбу її думок, душевних поривів. Перед нами трагедія самотньої душі, яка відчуває себе покинутою на чужині, далеко від рідної Еллади:

А в серці тільки ти,

Єдиний мій, коханий рідний краю! [Українка Леся (т.1) 1982, 213]

Туга за батьківщиною, рідними, коханим спричинює до хвилевої слабкості: Іфігенія наважується на самогубство. Та іскра прометеєвого вогню, яка горить в серці дівчини, надає їй одваги, висушує сльози, допомагає зробити вибір, достойний нащадка Прометей, – обрати життя, а не смерть:

Ні, се не варт нащадка Прометей!

Коли хто вмів одважно йти на страту,

Той мусить все одважно зустрічати! [Українка Леся (т.1) 1982, 214]

Таким чином, Іфігенія знову мусить обирати. На цей раз між життям, яке завдає страшних душевних мук, чи смертю від жертвовного ножа, яка була б визволенням для неї. Ситуація передбачає свободу вибору героїні, що переводить цей вибір в ракурс моральності. Для Іфігенії її життя стає щоденним подвигом жертвності, відданості батьківщині. Внутрішня свобода є тією рисою прометеїзму, що дає Іфігенії можливість свідомого волевиявлення,

принципово відрізняє її від героїні античного міфу, яка мусила підкоритись долі. В модерній інтерпретації образу Іфігенії вона сама обирає жертвовність свого життя.

Крім використання міфологічних сюжетів, їх інтерпретації й трансформації, Леся Українка репрезентує в своїй творчості ще один спосіб долучення до доби античності: місцем дії її драм стає давній Рим у період гострого зіткнення грецької й римської та, в свою чергу, язичницької й християнської цивілізацій. Показовою в цьому плані є драматична поема «В катакомбах», «Адвокат Мартіан», «Руфін і Прісцилла», «Оргія».

У драматичній поемі «Оргія» дія відбувається «в Коринфі під римським пануванням» [Українка Леся (т.3) 1982, 366]. Це протиставлення підкореної Греції пануючому Риму найчастіше спричинює до алегоричного прочитування твору з головною, наскрізною темою національної неволі України, її колоніального статусу. Окрім теми політичної неволі, авторкою закладені можливості постановки як рівнозначних ще й супровідних тем: зради, призначення мистецтва, морально-етичного вибору митця, його обов'язку перед батьківщиною, а також теми внутрішньої неволі особистості, як чинника, що призводить до стану неволі політичної. Спробуємо розглянути «Оргію», виходячи з цієї тези. Головний герой драматичної поеми – співець-поет Антей. Його покликання – служіння красі, мистецтву, своїй батьківщині. Він людина щира, благородна, здатна тонко відчувати красу й не згодна йти ні на які компроміси із своєю совістю, чи, хоч якоюсь мірою, поступатися своїми моральними принципами. Позбавлений слави, грошей – всього того, що могло б належати йому як одному з найкращих співців Еллади, Антей воліє скромно жити в невідомості, передаючи своє мистецтво учням, аніж піти на службу Риму, що втілюється в особі Мецената. Антею протиставлені його учень Хілон, друг Філон та дружина Неріса. Ці люди також причетні до мистецтва, але, на відміну від Антея, який служить йому, вони хочуть, щоб мистецтво служило їм, їх дрібним, егоїстичним потребам. Так, заради слави, кар'єри, грошей зраджує свого вчителя Хілон, подавшись до школи Мецената. Та це лише перша ланка з цілого ланцюга зрад. Наступний – Філон, найкращий друг, що ліпив статую богині Терпсіхори з Антеєвої дружини Неріси, продає цю статую Меценату.

Та найболючіша зрада від коханої людини: Неріса, всупереч волі Антея, приходять на оргію до Мецената, ладна заради слави й дорогих дарунків зрадити не тільки батьківщину, а й свого чоловіка. Які ж дії Антея? Він зрікається своїх учня й друга, та зречтись коханої йому несила, і він, всупереч своїм переконанням, йде на оргію до Мецената, розуміючи, що тільки цим зможе втримати Нерісу. Таким чином, заради коханої Антей зраджує себе, а це найгірша зрада, за неї він мусить відплатити найвищою ціною – ціною власного життя. Стан внутрішньої несвободи особистості, коли заради визнання, матеріальних благ, кар'єри людина відмовляється від основних моральних цінностей, – завжди спричинює ситуацію зовнішнього поневолення. Яскравим прикладом цього є герої драматичної поеми Лесі Українки: Хілон, Неріса, Філон. Антей, що на відміну від них, є людиною вільною від зовнішніх спокус, намагається протистояти тотальному поневоленню Риму, але й він не може бути вірним своїм переконанням до кінця – на перешкоді постає кохання. Як результат, маємо трагічну розв'язку: герой вбиває Нерісу, а потім й себе. Цим проривом у смерть Антей намагається визволитись із ситуації тотального поневолення. Його останні слова: «Товариші, даю вам добрий приклад», – є волянням людини, що втратила всі можливості волевиявлення, проте обирає все ж існуючу завжди,

останню можливість: можливість свободи вибору життя чи смерті. На нашу думку, Леся Українка підкреслює цінність свободи, і в першу чергу, свободи внутрішньої, адже тільки вільні духом люди можуть досягнути справжньої свободи, тільки вони її гідні.

Таким чином, доба античності досить широко репрезентована в творчості Т. Шевченка та Лесі Українки. Причому, спостерігаємо античні запозичення на різних рівнях: номінативному, рівні мотивативних та сюжетних рецепцій, образів, окремий пласт складають твори, місцем дії яких є Стародавній Рим. Разом з тим, кожен з митців по-своєму трансформує у власній творчості античний матеріал відповідно до свого внутрішньоестетичного, онтологічного, міфо-історичного та суспільного світовідчуття. Давньогрецькі міфи у творах Т. Шевченка і Лесі Українки стають свого роду матрицею, яка наповнюється у кожного з митців поліфонією варіантів, що по-різному освітлюють головні питання буття: сенсу життя і смерті, добра і зла і безпосередньо пов'язаної з ними проблеми можливості вибору. Герої творів Т. Шевченка й Лесі Українки, опиняючись в межових життєвих ситуаціях, які, на перший погляд, виключають будь-яку можливість волевиявлення, змінюючи себе, внутрішньо перероджуючись, свідомо приймають свою долю – в цьому момент їхнього вибору. Це самовипробування, яке приводить до вдосконалення як головного завдання, що стоїть перед людиною: особистість прагне звільнитися від внутрішніх суперечностей шляхом вибору і знайти своє єдине цілісне «Я». Не всі герої розглянутих творів спромоглися здійснити свій вибір, за деякого з них зробило вибір життя і як наслідок – вони втратили себе (Оксана з поеми «Слепая»). Не можемо ми й оцінювати «правильність» чи «неправильність» вчинку Антея, що вбиває себе, чи Іфігенії, яка, також, опинившись перед вибором життя і смерті, обирає життя. Не можемо й визначати, позиція якого з неофітів – Алкіда чи Неофіта-раба – є життєво виправданою (адже це завжди буде суб'єктивне судження, що передбачає певну особистісну етичну настанову). Тому, слушним видається твердження Кіркегора про суть вибору – філософ зазначає, що «або» – «або» означає не вибір між добром і злом, а просто акт вибору, в якому вибираються або відхиляються добро і зло разом. Головне – в добрій волі, у бажанні вибирати, і саме тут закладається основа добра або зла [Кіркегор 1994, 242]. Вибір як самоствердження людини високо підносить душу, пробуджує та конденсує її свідомість і цим змушує людину стати самою собою, здобутися на справжню свободу – стати внутрішньо вільною особистістю.

1. *Кіркегор С.* Наслаждение и долг. Киев, 1994 – 450 с. 2. *Кухар Р.* До генези клясичних елементів у драматичних творах Л.Українки // *Визвольний шлях.* – 1962. – Кн. 12- С.1229-1241. 3. *Матвійшин В. Г.* Зарубіжна література й естетика у творчій рецепції Тараса Шевченка // *Зарубіжна література в школах України* – К., 2005. – С. 2-9. 4. *Микитенко Ю.* Сяйво гіпокрені. - К.: Весесвіт, 2008. – 389 с. 5. *Свербілова Т.Г.* Стилізація моделей жанру «діонісичної» та християнської містерій у східнослов'янській драматургії модерну. Леонід Андреев та Леся Українка // *Мова і культура (наук. щор. журн.)* / Вип. 3 Т.4.-К, 2001. – С. 234-240. 6. *Поліщук Я.* Драматургія Лесі Українки: втілення трагічного // *Дивослово.* – 2005. – № 5. – С.52-56. 7. *Українка Леся.* Твори в чотирьох томах. Т.1 – К.: Дніпро, 1982. – 540 с. 8. *Українка Леся.* Твори в чотирьох томах. Т.2 – К.: Дніпро, 1982. – 526 с. 9. *Українка Леся.* Твори в чотирьох томах. Т.3 – К.: Дніпро, 1982. – 430 с. 10. *Шах-Майстренко М.І.* Шевченко і антична культура. – К.: Фахівець, 1999. – 285с.

11. *Шевченко Т.Г.* Твори в п'яти томах. Т.1– К.: Дніпро, 1978. – 368 с. 12. *Шевченко Т.Г.* Твори в п'яти томах. Т.2 – К.: Дніпро, 1978. – 3684 с.

Жижи С.В., к.філол.н.,
Відкритий міжнародний університет розвитку людини “Україна,”

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ДЕТЕКТИВУ

Детективні твори опинилися у сфері уваги літературознавців порівняно недавно. Якщо не брати до уваги поодиноких розвідок, таких як, скажімо „Новела таємниць” В.Шкловського, до середини 60-х років твори про успіхи слідчих згадувалися літературознавцями лише на противагу високим жанрам. Зміні цієї ситуації сприяла відома теорія американського критика Леслі Фідлера, за якою у літературі постмодернізму даремно шукати чітке розмежування між елітарною та масовою літературою. До стирання межі між ними він закликав у своїй статті “Перетинайте кордони, засипайте рови” 1969 року. На переконання американського теоретика, у добу масового суспільства елітарний статус збіднює художній твір, а засобом збагачення його є “подвійне кодування”, завдяки якому твір стає цікавим водночас і масовому читачу, й інтелектуалу.

Подібні думки висловив й італійський семіотик Умберто Еко, оцінюючи постмодернізм у “Нотатках на берегах “Імені троянди”, і власне йому вдалося створити найповнішу ілюстрацію цієї теорії: його роман про Середньовіччя знайшов прихильників у обох групах читачів: шанувальники детективного жанру переслідували убивцю, а схильні до рефлексій роздумували над інтелектуальними спокусами чи несподіваністю художнього втілення ідей структуралізму.

Традиційно, читач детективного жанру – читач наївний. І хоч скільки б не говорили захисники жанру, що детектив втілює у собі пошук, а герой його змагається не лише зі злочинцем, але й з читачем, який може кожної миті відкласти книгу і спробувати відгадати загадку самостійно, ця умова забезпечується лише зрідка. Зазвичай читач перебуває у статусі доктора Ватсона, якому лишається тільки дивуватися тим козирям, що непомітно виймає з рукава Видатний слідчий. Постмодерністський детектив – твір, що прагне поєднати читача наївного з читачем, який використовує книгу лише як подразник для власних рефлексій. Таке суміщення в ньому суттєвих характеристик, що досі зустрічалися лише нарізно, претендує стати новою художньою якістю, що значно розширює сферу побутування жанру. (Тут можна згадати вже той факт, що твори Б.Акуніна нині рекомендуються для позакласного читання).

Одним із засобів досягнення такого ефекту є інтертекстуальні відсилання, що пронизують постмодерністський детектив, адже вони перетворюються на свого роду загадки і таким чином читання стає перевіркою ерудованості. Співіснування у тексті інших художніх творів чи систем викликає потребу більш заглибленого читання, а також певний читацький досвід. “Непосвячені” читачі задовольняються сюжетом, а начитані отримують насолоду від утаємниченого спілкування з автором.