

УДК 883 У – 2.06

## **БЕНКЕТ ЯК РЕАЛІЯ КУЛЬТУРИ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Турган О.Д., д. філол. н., професор

*Запорізький державний університет*

Серед універсалій, які утримують у своїх історичних і національних трансформаціях основну структурну визначеність і надають значною мірою цілісності й послідовності розвитку людської цивілізації й культури, своє неповторне місце займає бенкет як різновид свята, що бере витoki в традиціях різних культур, у тім числі в ритуально-міфологічних сферах свідомості.

В архаїчній міфопоетичній і релігійній традиції свято – це “часовий відрізок, який володіє особливим зв’язком зі сферою сакрального, припускає максимальну причетність до цієї сфери всіх учасників свята і відзначається як якесь інституціолізоване (навіть якщо воно носить імпровізований характер) дійство” [1, 329].

Історичні корені свята сягають глибокої давнини, з давніх-давен існувала загальнолюдська потреба в святкуванні, що виконувало важливі соціальні функції: компенсаторну, естетичну, морально облагороджену. Свято виступає способом духовного єднання, колективного самовираження й набуття свободи, розкряпачення, зняття ваги буденних турбот і тривоги.

На послідовних етапах розвитку суспільства свята видозмінювалися (симпосії, сатурналії, брумалії, календи, амікалії, брити [2]), набували відтінків різного характеру. Для багатоманітних видів свят властиве передавання єдиного спільного значення, збігання наборів елементів святкової композиції, системи символів, ритуальних текстів тощо.

За визначенням М.Бахтіна, свято – важлива й первинна форма людської культури. Ця продуктивна форма колективної пам’яті в силу своєї міфологізованості зосереджує в собі першооснови відповідної культурної традиції. Через історичну мінливість форм святковості, дуже велику в часі, проступають, видніються “вічні” смисли свята, його стародавня основа. Виключну живучість святкових традицій і народжуючу їх силу зумовлюють, на думку вченого, їх космічний універсалізм, їх всенародність, їх зв’язок з часом і з майбутнім, їх абсолютна бажаність, їх святковість [3, 27]. Стверджуючи з великою емоційною силою “вічні” цінності суспільного цілого, свято підтверджує приєднаність до цих цінностей. У святкових іграх відтворюється первинний стан нероздільності індивіда й цілого: людини й природи, людини й соціальної спільноти. Отож, святковість і визначає відчуття світу як єдності, як цілісності. Це світосприйняття реалізується у святковому дійстві, у тому комплексі ритуально-символічних, обрядово-видовищних, мовленнєвих та інших форм, який складає свято.

При всіх історично визначених трансформаціях святковості в її основі лежить першопочаткове всезагальне значення “повторного (ритуалізованого) творення космосу з хаосу”. Кожна культура виробляє свою систему святковості, в організаційному центрі якої поміщається головне свято даної культурної традиції. До речі, центральними святами поганського календарного циклу є свята зимового й літнього сонцестояння. Фокусом християнської святкової культури виступає Пасха, яка пов’язана, очевидно, зі стародавньою обрядовістю травневого типу. Виникає внутрішньо єдиний святковий текст культури, який органічно включає в себе офіційні й неофіційні форми святковості. І хоча співвіднесеність їх мінлива й рухлива, абсолютного роз’єднання цих форм не знала жодна епоха людської культури.

Внаслідок всепроникливої “знаковості” ритуально-святкових ігор кожен елемент свята виявляється причетним до світу побуту й буття одночасно. Святкове дійство пов’язане з цілим комплексом реалій, які не існують (або мають інше значення і виконують інші функції) поза контекстом свята: костюми, маски, трапези тощо, не говорячи вже про ритуальні дійства (урочисті процеси, способи сакралізації зображень богів) і словесні формули.

Типологічно свята мають найрізноманітніший характер: народні, національні, релігійні, державні, професійні, сімейні тощо.

Симпосій (від гр. symposion – бенкетування) організовувався після спільної трапези. Поруч з писемними джерелами детальне уявлення про симпосії грецької античності можна мати з малюнків на вазах.

Учасники бенкету увінчували себе квітами. Відкривався симпосій жертвоприношенням, під керівництвом симпосіарха бенкетники розважались співом, розгадуванням загадок, інтелектуальними іграми. У веселощах брали участь гетери, танцівники, міми.

У літературі “бенкет” розвинувся як жанр зі своїми особливостями й специфічними рисами. Відомо, що автор першого симпосію – Платон. Його античні послідовники (Ксенофонт, Плутарх, Лукіан та ін.), свідомо спираючись на “Бенкет” Платона, створили свої власні симпосії, внісши своє індивідуальне бачення цього явища. Кожен із письменників створює свій світ, який діє за законами, що й світ зовнішній, у їх, звичайно, розумінні.

Слід відзначити, що жанр симпосію у Платона і Ксенофонта належить до сократичних творів. “Бенкет” Платона поділяється на дві суперечливі, на перший погляд, частини, межею між якими є прихід Алківіада. Суперечка має постійну тривалість у часі, але якщо в першій частині ті, хто веде суперечку, викладають системні концепції, логічним підсумком яких є промова Сократа, то в другій частині зіткнення носять особистий характер, вони безсистемні, мовцям не вдається ні переконати, ні навіть зрозуміти один одного. Тому перша і друга частини носять опозиційний характер.

Образ Сократа як головного героя і є об’єднувальним началом у творі, бо всі події, розмови, суперечки пов’язані з ним і лише з ним, тому поняття “сократичний бенкет” і “сократичний діалог” взаємно закономірні в цьому жанрі.

Жанр симпосію має свою внутрішню організацію, композиційно поділяється на дві частини, які взаємно ніби заперечують одна одну. Для цього жанру характерний ряд опозицій: системність – безсистемність; раціоналізм – ірраціоналізм; монологічний – драматичний характер; філософський – особистий предмет суперечок; завершеність і наявність позитивного висновку – незавершеність і відсутність позитивного висновку.

Античний симпосій став сприйматися послідовниками як свого роду нормативна структура, від якої відштовхуються у творенні жанру взагалі або моделюючої системи чи її певних елементів усередині інших жанрів. За цим принципом створена і маленька драма О.Пушкіна “Бенкет під час чуми”. Симпосії входять до циклів філософського, переважно етичного характеру, етичні проблеми в них обговорюються у безпосередньому зв’язку з протиставленням тілесного й духовного, ірраціонального й розумного.

У художній свідомості початку ХХ ст. у зв’язку з переосмисленням і трансформацією традицій світової культури, процесом міфологізації буття відзначається особливий злет міфопоетичних витоків. Він вирізняється серед інших особливостей у міфологізації предметного світу, коли виникають такі уявлення про предметно-фактичний світ, згідно з якими будь-яка річ чи явище стає знаком [4, 24]. До речі, бенкет як знак, як символ використовується ще в “Слові о полку Ігоревім”, у “Гайдамаках” Т.Шевченка, розділ “Бенкет у Лисинці” та інших творах.

Архаїчне мислення вбачає в кожному предметі, речі стихію, звіра, героя [5].

Змістовно-структурна домінанта драматургії Лесі Українки утримує в собі художній синтез найрізноманітніших традицій – архаїчних, національних, високих і низових, античних, біблейських, фольклорних тощо. Міфологічно-ритуальні мотиви відіграють роль зв’язних ланцюгів, які поєднують глибинні далекі пласти й контексти з більш близькими, сучасними. Соціально-актуальну реальність періоду життя України кінця ХІХ – початку ХХ століть письменниця відображала через дзеркало найрізноманітніших культур, створивши складну, багатомірну художню картину світу, в якій відбиті онтологічна антиномічність, пошуки в історичних часах розгадки мети й сенсу людського буття.

Образ бенкету з усім спектром його полісемії (бал, карнавал, весілля, маскарад, оргія тощо) постає корелятом істотних зрушень самої історії України, суперечливої свідомості людини, гострого відчуття нестійкості, непевності людських стосунків, соціальних процесів, боротьби сильного – слабого, втрати ґрунту під ногами, пошуків сенсу життя, здійснення чи прагнення до здійснення основних мрій як в особистому, так і в громадському житті тощо.

Бенкет як один з найдавніших першообразів, дійовий дублікат основних, фундаментальних міфологем, що втілюють амбівалентне уявлення архаїчної свідомості про світ, який утримує космос і хаос, життя і смерть з їх постійною боротьбою й взаємопоновлюваністю, виступає в драматургії Лесі Українки і як дійство, і як елемент моделюючої жанрової системи, і як множинний знак, в якому синтезуються найрізноманітніші форми людського буття.

У перших драмах Лесі Українки “Одержима”, “Вавілонський полон”, “На руїнах” елементи різновидів бенкету – поминки, агапи, оргії – називаються, символізуючи часово-просторовий континуум, соціальний і художній спектр зображуваних подій.

У драмі “Кассандра” бенкет як дійство і як символ є своєрідною кульмінацією, межею, де завершується історія Трої. Цей феномен культури з іншими універсаліями відтворює найвищу міру випробування людини, найвищу міру трагізму традиційного, котрий призводить до катарсису, до внутрішнього

просвітлення. Бенкетування царського Пріамового двору напередодні катастрофічної пожежі Трої – це своєрідна божевільна застільна насолода під час зіштовхування себе самих до межі загибелі. Кассандра-пророчиця в нестямі сміється, дивлячись на пожежу Трої, і ридання старої троянки називає “весільною піснею”, “весільним часом”:

То весільна пісня!  
 Се мати дочок виряджа до шлюбу!  
 Кассандра все неправду говорила.  
 Нема руїни! Є життя... життя!.. [6, IV, 93].

Свято профанується у драмі “Кассандра”, воно здійснюється і стає певним чином причиною й наслідком загибелі Трої. Втрачаються цінності там, де засівається сумнів, де виразні цілі не стають керівництвом до дії. Це перетворює людину в суто природну істоту, яка керується лише прагненням до насолоди.

Троянська варта спостерігає бенкет у домі Пріама. З царського двору, де чутна музика й веселий бенкетний гомін, бенкет перекидається на майдан. Бенкет з елементами симпосійної композиції й необхідних умовностей (гра кітариста й флейтиста, монологічний і хоровий спів, вино, співи, вінки), виходячи за межі Пріамового двору, десакаралізується. Спочатку показано реакцію вартових на бенкет у царському домі (“Хто п’є-гуляє, а сторожа стій // і стережи, хтозна-чого й від кого” [6, IV, 77]), що носить характер зради своєї Батьківщини, свого народу. Вартові вбачають кризу Пріамового дому в тому, що брати й сестри з Кассандрою – “як вогонь з водою, така в їх згода” [6, IV, 77], і тому швидко приєднуються до Сінонового бенкету, що має згубний характер для Трої.

Якщо для Паріса все скінчилось: “і війна, і горе, час відпочивати” [6, IV, 80], то для Кассандри могила Гектора – це падіння троянської слави. І тому троянди на голові Паріса (вегетативний код – символ кохання до Гелени) у трагічний для Трої час впиваються колючками в серце Кассандри і “точать з нього кров” [6, IV, 81]. Поєднання карнавального образу з кров’ю сягає глибокої архаїки. Доречно тут згадати думку С.Аверінцева, який полемізує з М.Бахтіним стосовно того, що “за сміхом ніколи не криється насилля”. У євангельському епізоді глузу над Христом ми ніби повернуті до самих витоків народної сміхової культури, до стародавньої, як світ, процедури амбівалентного увінчання – розвінчання, але нею відтінена гірка нежартівливість муки невинного, котрого негайно після закінчення блазеньського обряду виведуть на страту. Щодо часів Архаїки, коли ритуал увінчання – розвінчання був не імпровізацією, як для римських солдатів у Палестині I ст., а регулярно повторюваною церемонією, то й тоді справа також закінчувалася смертю обранця; так що на початку будь-якої “карнавалізації” – кров” [7, 13].

Офіційне свято царського двору, що набуває символу зради, і поєднання його з народним святом карнавального типу, яке призводить до кривавого бенкету-перемоги еллінів над троянцями, вписані Лесею Українкою у філософський вимір трагізму пророчиці на роздоріжжях історії, на внутрішній безодні душі.

Образ бенкету часто фігурує у драмі “Руфін і Прісцілла”, який щоразу набуває якихось нових семантичних нашарувань.

Через симпосійний образ Кай Летіцій характеризує Кріспіна Сексту, який влаштовує бенкети:

На бенкетах Кріспінових, се правда,  
 нема смаку правдивого, і сам я  
 ті бенкети терплю як обов’язок,  
 правдивої загоди з їх не маю [6, IV, 127].

З подальшої розмови Руфіна й Кая Летіція поглиблюється характеристика Кріспіна Сексти, який “з своїм коханим другом, нікчемним Крустою, наводить жах на всіх погрозою своїх доносів?” [6, IV, 128].

Згадка про бенкети Кріспіна Сексти переходить у симпосій у домі Руфіна й Прісцілли, де Руфін, Кай Летіцій і Аецій Панса ведуть розмову-дискусію про християнські секти, про служіння Римові, кожен бесідник має свою чітку позицію, свої погляди щодо громадянства, щодо суспільних стосунків у Римі, народження нової християнської філософії. Як під час кожного симпосію у суперечці відшукується істина, однак ці пошуки перебиваються лементом Сервілії, що скаржиться префекту Каю Летіцію на зникнення її сина під час відвідування християнських сект.

Прихід Сервілії ніби перериває хід хатнього симпосію, що носить характер цього жанру. У подальшому діалозі Руфіна й Прісцілли (своєрідна друга частина симпосію) відчувається розірваність свідомості епохи, що осмислюється Лесею Українкою на культурно-цивілізаційній паралелі пізньої античності й перших виявів християнства та епохи рубежу XIX і XX століть, коли зазнавали кризи практично всі форми життя: соціальна, економічна, політична, філософська, духовна. Але тим напруженіше усвідомлювались розриви часових зв’язків, взаємовиключні ідеї, різні витoki життя, мистецтва, логіки і тим невідворотнішим ставало їхнє взаємне поєднання, що посилювалось змінами на карті світу [8, 42].

У Лесі Українки, як переконливо спостерегла Н. Кузякіна, “еллінство... відрізняється від християнства не хтивою жадобою насолод, а філософською широтою думки й терпеливістю, духовною культурою особистості, свободою від упереджених думок і доктрин. Духовно вільна (культурна) і духовно невільна (фанатична, некультурна) людина протистоять одна одній на полюсах еллінства і християнства” [9, 52].

Представником еллінства виступає в п'єсі Руфін. Як ніхто інший, він ясно виразив діалектичну боротьбу і єдність в одній свідомості двох свідомостей (падіння Риму як власної долі, самотності, відокремлення свого “я” від народжуваної нової філософії християнства і разом з тим проблиски надії на відродження Риму за допомогою християн).

Саме на бенкеті у Кая Летіція Руфін дізнається про наміри Кріспіна Сексти і Круста “полювати” на християн. Тому він раніше покидає це свято, з метою попередити Прісціллу, що збори християн вже викрито й будуть послані вігили з центуріоном аби “вхопити на гарячій вчинку” [6, IV, 155].

Мотив полювання, включений у семантичний ряд бенкету, кодує інформацію про жертву. І не випадково він виникне в дії розправи над християнами в цирку, де в системі міфопоетичної образності твору з'являється архетип “звіра”, символіка якого стає елементом важливої для художньої свідомості епохи культурно-історичної парадигми – концепції часу, долі. “Зооморфний” код пантери – хижака, натравленого на людину, поєдинок Нартала з пантерою, переконують, що у самому понятті такого полювання покладений принцип нерівності (нерівності за фізичною силою). Нартал викликає на двобій людей, його принцип: якщо вступати в бій, то лише з рівним, а не з тим, хто може лише знищувати. Архетип звіра як один з елементів картини буття зорієнтований і на архаїчний пласт міфопоетичного мислення, і на новітні уявлення про світ як іпостась абсурду й зла. Діонісійський хаос циркового дійства пов'язаний з зооморфним кодом пантери, адже в античній міфології Діоніс міг перетворюватися в бика, козла, лева, пантеру.

Мотив поєднання людини з твариною простежується в образі Неріси (“Оргія”), яку називають “мавпочкою з Танагри”. У культурі з мавпою зв'язано багато семантичних значень: божественна сила, знахар, зло, щастя, погане передвістя, нещастя, символ сексуальності, насолоди, сп'яніння, надання задоволення, блаженства, світовий розум, могутність, багатство, той, що знаходиться в екстазі, у несвідомому стані, безодня, як пращур всього живого, гармонія, порядок, краса, бісівство-блаженство-танець, смерть [10, 232-234].

У контексті драми семантична значимість цього зооморфного коду прочитується на багатьох рівнях. Неріса в танці “прекрасна муза Терпсіхора”.

У першооснові своїй сакральний танець Неріси, покликаний служити диву Діоніса, втрачає свою священність, адже він виконується на меценатівській оргії для насолоди, блаженства поневолювачів грецької культури. Високе й низьке, сакральне й профанне зближені за карнавальною логікою блазеньського світу. Неріса, наділена божим даром Терпсіхори, “не доростає”, як і Лукаш з “Лісової пісні”, своїм життям до свого таланту. Вона разом з Хілоном, Федоном – передвісники загибелі культури Греції. Антей не може змиритися з їх філософією, де краса, мистецтво втрачають свою священну роль. В античному розумінні поведінка Неріси, Хілона й Федона протягом усієї п'єси несе в собі гібрист. Драматичний катарсис і полягає в тому, що гібрист піддається гібристичному, Неріса піддається приниженню, від якого Антей її врятовує смертю. Це антична традиція, коли не сама людина очищає себе від злочинів, аморального вчинку, а її очищають боги або люди, в даному випадку Антей - титан, як носій вічного й високого еросу. Для Антея Неріса – втілення богині Терпсіхори, тому він її не віддає Риму.

Стихійний, неорганізований бенкет зчиняється в домі Руфіна і Прісцілли, коли з бенкету Кая Летіція Галлій Круста приходить до Руфіна, де призначені збори християн. Ініціативу в домі Руфіна бере Круста. Він розпоряджається, щоб раби принесли гарячого вина для так званого лікування Руфіна, а холодного для гостей. Гості, прибічники християн, відмовляються від вина. За допомогою “одвічної формули” (Т.Манн) буття бенкету Леся Українка відтворює зіткнення культур різних епох, показує настрої найрізноманітніших соціальних верств напередодні занепаду Риму.

Круста після відмови християн пити вино робить обвинувачувальне узагальнення:

Всі кажуть, що ніколи християни  
на бенкеті вина не п'ють, ні співів,  
ні оргій не заводять, поки крові  
в дитини вбитої не покуштують.  
До того часу всі сидять, як мертві,  
а потім співи, й крик, і пиятики  
здіймається у них і щось таке  
там чиниться на оргіях, що, кажуть,  
найгіршим з нас було, надивовижу.

З братами сестри, матері з синами,  
з батьками дочки любові заводять [6, IV, 170].

Руфін з гідністю апелює на такі антихристиянські закиди:

Вже кожен, хто читає хоч би Цельза,  
не може вірити сим поговорам,  
таж Цельз відомий ворог християнству,  
а й він доводить, що сьому неправда [6, IV, 170].

Через буттєвий образ прочитується протистояння Крусти й Руфіна, Крусти й християн, героїв-антагоністів, які уособлюють боротьбу й єдність, вічний агон істини й неправди, буття й небуття, духовності й бездуховності.

Всі ці суперечності проєктуються насамперед на лінію поведінки римлян і християн. Круста виконує під час цього симпосію свого роду роль блазня, який, добре впившись, разом з тим бачить штучність у поведінці римського патриція Руфіна, що дав згоду на збори християн у своєму домі.

Не випадково Леся Українка показує типи умираючого-воскресаючого бога – Адоніса, Діоніса і Христа. Це відкриває глибинні зв'язки християнства зі стародавніми грецькими міфами, пов'язаними з богом, що вмирає й воскресає. Заперечуючи розумом основні духовні принципи й положення античної культури, християнські мислителі відштовхувались від категорій еллінського мислення, жили духом цієї культури, намагаючись з нових філософсько-релігійних позицій переосмислити її.

Коли республіканець Руфін звинувачує свого друга Люція, що став християнином, в тому, що йому “республіка вже не лежить на серці” і що він “монархію Христову” буде, Люцій стверджує:

Я всесвітнянин римський і бажав би  
побачить Рим столицею всесвіта,  
і щоб зруйнований Єрусалим  
в Італії мов фенікс відродився  
і крила розпростер на римські гори.  
Коли в нас буде цар один на небі,  
то на землі вже місця не достане  
тиранам-цезарям, і церква наша  
республіку міцну заложить в Римі [6, IV, 189].

Руфін не погоджується з Люцієм, він не вірить у воскресіння богів:

Бог мусить жить невпинно,  
так, як живе Платонова ідея,  
бо як умре, то вже не воскресає.  
Коли ваш бог живий, а наші вмерли,  
то згода межи ними запанує  
хіба тоді, коли вже й ваш умре [6, IV, 190].

Заперечуючи язичництво, християни виходять з первісного міфу, беручи з нього основну міфологему умираючого-воскресаючого бога. Люцій-християнин підтверджує це, характеризуючи Крусту:

Тут п'яний Круста розумом простацьким  
і грубими словами те завважив,  
чого мудріші люди ще не знають,  
та з п'яних уст пророчий дух озвався:  
Христос погодиться і з Діонісом,  
бо Слово вже з Ідеєю з'єдналось.  
В Христі воскресне Діоніс удруге! [6, IV, 189].

У домі Руфіна і Прісцилли знаходиться фреска, що ілюструє міф про Адоніса та Венеру, а також “цілу плетеницю” містерії в пам'ять Адоніса, “його підземну мандрівку по царству тіней і його воскресіння в постаті Діоніса, оточеного хорами вакханок [6, IV, 154]. Адонії-свята на честь Адоніса – особливо були популярними в епоху еллінізму, коли розповсюджувались греко-східні культу Осіріса, Таммуза та ін. Християни знищують фреску, неповторний вид мистецтва, замазуючи її фарбою. Це для Руфіна найстрашніше.

Важливо те, що письменниця зображує на фресці одну з іпостасей Діоніса – Адоніса, якого розтерзали звірі, подібно тому, як вони будуть розтерзувати на арені цирку християн. У той же час Адоніс – внук Артеміді, це поганські боги, християни цієї культури не розуміють, не приймають, для них вона чужа, поганська, панська. І ще одне співвідношення, в яке вписана фреска в домі Руфіна і Прісцилли. На початку п'єси Прісцилла, а у фіналі Руфін передрікають загибель Риму, ця загибель означає і загибель

культури античності. Тоді заради чого вона приноситься в жертву і хто винен у тому, що Рим і його культура будуть зруйновані? У п'єсі немає однозначної відповіді, можливо, у цьому винні самі римляни, які так жорстоко розправляються з християнами, але в цьому винні і самі “раби господні”, бо заради віри в свого бога вони знищують чужих богів, незважаючи на те, що ці боги належать не лише представникам правлячих кіл, а всьому римському народові.

У драматичних творах “В катакомбах”, “Руфін і Прісцілла”, “Адвокат Мартіан”, “Йоганна, жінка Хусова” письменниця показала діалектичну єдність і протидію ідеологій рабовласницької римської монархії і християнської покорності, продовження першої в другій, обидві вони базуються на рабстві фізичному й духовному. Великий інтерес у цьому плані викликають праці О.Лосєва, в яких він торкається питання відношення неоплатонізму до середньовічного монотеїзму. “Ідеї неоплатонізму, - наголошує філософ, - не загинули разом з крахом античного суспільства. Уже в кінці античності неоплатонізм вступає в складну взаємодію з християнським, а потім мусульманським та іудейським монотеїзмом. Монотеїстичне богослов'я потребувало концепції ідеального світу і в теорії втілення ідей – у матерії, і в обґрунтуванні безсмертя душі, і в символічному витлумаченні дійсності. Проте монотеїстичне витлумачення всіх цих питань відмінне від неоплатонівського. Монотеїзм вимагав обґрунтування особистого абсолюта... неоплатонізм, навпаки, під абсолютним розумів цілком безособисте “єдине”. Матеріал повинен був довести протилежність бога і світу. Неоплатонізм, навпаки, вчив про еманції, тобто про витікання божества в світ, так що світ виявлявся тим же самим богом, але лише на певному ступені його розвитку. Творення світу з нічого, що було основною догмою монотеїзму, ніяк не можна було обґрунтувати засобами неоплатонізму, тому що як би низько не ставив неоплатонізм матерію, він завжди тяжів до теорії її вічності, а отже, і вічності світу. Але, даючи теорію ідеального світу, неоплатонізм завжди тяжів до пантеїзму, тобто до усунення субстанціональної різниці між богом і світом” [11, 46].

Найяскравішими представниками світу єдності і протидію ідеологій виступають Руфін і Прісцілла. Навколо них групуються інші персонажі – “діалогізуючий контекст” як оточення і як тло, на якому виростало зіткнення цих ідеологій. Обидва ці образи символізують невтомне бажання пізнання світу й людини, незаспокоєності людського духу, зречення багатства й слави в пошуках мудрого самовдосконалення. Трагічне відчуття дійсності, звеличена любов зробили цих героїв особливо стійкими, мужніми, сміливими, гордими й незламними. Вони – з тих небагатьох, хто сприймає смерть стоїчно, красиво; не втрачаючи людської гідності й подобу, уособлює синтез величі духу, розуму, душі й серця.

Місцем розправи з християнами обрано цирк. Цирк – це у першовитоках – коло, що в міфологічній традиції пов'язане з отвором, з безоднею, дверями, вікном, чашею, черепом і має бінарну символіку: “це точка, звідки все походить, і з іншого боку, місце, куди все повертається” [10, 34-45]. У Римі він був основним різновидом розважального закладу, де зосереджувались громадське життя міста й нерідко відбувались важливі соціальні конфлікти. Дія в цирку містить і елементи бенкету – “Молоді хлопці й дівчата бігають в проходах межі лавками, розносячи воду, напої, наїдки, квітки” [6, IV, 290], який включений у складній драматургічній структурі всього твору і в останній дії зокрема в опозиції свято / будні, побут / буття, свій / чужий з розгалуженою варіативною мережею трансформацій. Цирк вступає поєднанням хтонічного й небесного просторів, суєтним натовпом, “розгаласованим людом”, що зібрався для розваг – “гомін, махання тогами, покривалами, пальмовими листками для прохолоди” [6, IV, 290], - уособлює соборність й антисоборність, духовне єднання й роз'єднання, зв'язок і розривання зв'язків. Семантика космосу й хаосу пов'язана з цим топосом у культурі й літературі різних періодів і народів. Це значення виступає на перший план у драмі Лесі Українки. Саме в цирку, ритуально й соціально влаштованому (“на найнижчих лавках люди значніші, багатші; на середніх – люди середнього достатку, плебей; на найвищих, круглих і тісних, - простолуд, пролетарії” [6, IV, 290]) завершується останнє коло життя головних героїв. Побравшись за руки (своєрідний вузол; зв'язок кохання / смерті, шлюбно-есхатологічних мотивів), Руфін і Прісцілла обходять востаннє арену цирку, прощаючись з Римом і римським народом.

Кохання до Прісцилли перемагає все. Заради нього Руфін дозволяє збиратися християнам у себе вдома, хоча в них він вбачає руйнівників Риму, терпить тортури у в'язниці, гідно зустрічає смерть.

Остання дія пов'язана з найстародавнішими моделями, які з міфу перейшли в мистецтво, - як елітарне, так і низове, репрезентуючи собою важливі, основоположні координати, на яких утримується світобудова. Знаменно, що судовий процес у цирку відбувається в полудневий час, коли багато сонця. Шлях Руфіна і Прісцилли, інших християн з в'язниці-темниці (уособлення мороку) до арени цирку (уособлення світла) – смертоносний шлях. Сонячний мотив у цьому ключовому епізоді з життя головних персонажів звучить у негативному забарвленні. Як і всі міфеми й міфологеми, небесний вогонь амбівалентний: животворне тепло поєднується з магічною, містичною, смертоносною спекою, жаром.

Образи цирку й бенкету завжди пов'язані з семантикою чаші, що таїть в собі найрізноманітніші нашарування значень [12]. Узагальнення з цього приводу зробив М. Хайдеггер, який зауважує, що в чаші

перебувають земля й небо, смертні й боги. “Підношення чаші є дар через те, що дає перебути землі й небу, божествам і смертним... Єдність четвериці є схрещення ... дзеркальна гра світу – зберігаючий хоровод” [13].

Цирк у структурі твору Лесі Українки з усіма культурно-цивілізаційними нашаруваннями набуває й семантики “духовного центру”, що є “першоджерелом поняття “традиції”, з якої виникли всі релігії, міфологічні й філософські системи пояснення світу” [14, 562].

У цій системі прочитується Люцієва пропозиція Руфінові посадити хороші дерева в ті ями, що залишились від статуй, і стати вкупі з християнами садівничим:

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 спровонована. А римські цноти  
нехай відродяться у християнських –  
вони доволі схожі між собою.  
З тим ми діждемось другого пришествя  
Христа і слави римської [6, IV, 192].

Актуалізований мотив маскарадності (драма “Камінний господар”), з його семантикою двійництва, обману, обміном реаліями, посилює показ ефемерності світу, складність стосунків між персонажами, стає своєрідним “шифром” для розгадування глибинної сутності зображуваного, в даному випадку як епохи Середньовіччя, так і історії сучасності й мистецтва початку ХХ століття.

Сцена у Лесі Українки стає вмістилищем життя. Мозаїчний характер епохи, її барокова сутність відбивається дисгармонією в стосунках, антитетичністю образних структур, акцентуванням ігрового начала, контрастними зіставленнями, що досягається театральністю, маскою, жестом тощо. Маска як один із культурних символів наповнюється різним філософським і естетичним змістом, включаючи архаїчні, барокові, модерністські смислові дефініції. Маски “Чорне доміно” (Долорес), Соняшника (донна Соль – одна з чергових закоханих у Дон Жуана), замаскований у мавританському стилі (Дон Жуан) та ін. повертають глядача до архаїки театрального дійства, поняття “лицедійство”, підкреслюючи характер епохи і її суб’єктивне сприйняття й відчуття. Маскарадний “текст” проникає в художню структуру драми, метафорика бенкетних образів їжі визначає секрет іронічної інтонації у діалозі Дон Жуана і Донни Соль:

Дон Жуан  
А для чого ви  
на те стрівання йшли? Чи ви хотіли  
підсолонити трохи гірку страву  
подружніх обов’язків? Вибачайте,  
я солодошів готувать не вчився [6, VI, 101].

У відтворенні бал-маскараду стикаються і ніби переходять один в одного театральні-декоративні і “земні” варіанти побутових реалій, гості маскараду стають глядачами, які приймають умовність гри, зокрема, у сценах виконання Дон Жуаном романсу для Анни, танцю Донни Анни з усіма лицарями на останньому вечорі “дівочої нез’язаної волі” [6, VI, 96]. Разом з тим бал-маскаррад в аналізованій драмі – це, з одного боку, реальне дійство Середньовіччя, а з іншого, - ідеальна модель цього явища, яка приймає на себе функцію міфу. “Бенкетний текст” як культурна міфологема Лесі Українки насичується широкими культурно-історичними асоціаціями, есхатологічним сприйняттям світу, роздумами про сенс буття, про проблеми людських взаємин, які розв’язуються “у двох площинах – реальній і ідеальній, або моральній” [15], втілює своєрідний стереопростір світу.

Риси маскарадності й умовної театральності сюжету пронизують і картину “званої вечери”-поминок Командора, де розігрується й передається стан душі й світу як окремих особистостей, так і в цілому, відтворюються мотиви “святкової смерті”. Леся Українка, яка брала участь у дискусіях про розвиток театру і драматургії, загострено відчувала “маскарадне” забарвлення свого часу, втілила його у світових темах, в усіх провідних ролях світового репертуару, зігравши “українську тему на всіх музичних інструментах, на всіх регістрах” (О.Забужко).

Смерть і свято у Лесі Українки, як і в багатьох письменників світової літератури цього періоду, виявляються в одних часових площинах, взаємо відображаються одне в одному.

“Бенкетний хронотоп” і семантика святкової образності визначає художню картину світу в останній драмі письменниці “Оргія” (1913), в основу якої покладена відповідна жанрова модель, хоча цей образ актуалізувався і в попередніх творах (“Вавілонський полон”, “В катакомбах”, “Адвокат Мартіан”, “Руфін

і Прісцілла”). Доречно зауважити, що початок ХХ століття відзначається своєрідним відродженням містерії (не без впливу Вагнера й Ніцше) [16]. Заголовок і дія драми відбивають початок історичного занепаду святкового мистецтва. Можна вважати, що Леся Українка передбачає “криваву” оргію світової війни, а також відтворює стан світобудови, в якій існує її народ. Оргія як діонісійське дійство, що зазнавало певної історичної еволюції, служить лейтмотивом в однойменній драмі, набуває різних значень і нашарувань: 1) оргія в побутовому тлумаченні як застілля в родині Антея; 2) як вакханалія, як свята оргія, “встанова божа”, це збір гуртківців, до яких належав Антей; 3) оргія в господі римського мецената, сатурналія, дійство з елементами розгулу й розпусти, що втратило вже сакральне значення. Бенкет карнавалізується, можливо, несе на собі відгуки “Вальтасарового бенкету” як попередження про загибель царства. Якщо у вакханалії поєднуються боги Греції й Риму (Діонісій-Вакх), то в сатурналії Мецената немає богів не лише грецьких, а й римських. Тому Антей – знижений бог, а Неріса – принижена Терпсіхора.

До речі, у драматичній поемі “В катакомбах”, де Леся Українка теж звернулася до теми пізньої античності, оргія трактується у двох планах: римська оргія, побудована на насолоді одних і розпусті інших, що ставало їхнім заробітком, і кривава оргія як повстання рабів проти рабства, за волю. Є ще один шлях, який пропонує християнство, – це теж свого роду оргія, витоки якої йдуть від грецького симпосіуму. Власне, збори християн в оргію духовну перетворює Неофіт Раб. Генетично ця оргія пов’язана з грецьким агонем (розв’язуються “прокляті” питання світобудови – рабства і волі, бога і людини, правди й брехні, покірності й боротьби та ін.). Цей мотив Раба Неофіта трансформується у драмі “Оргія” в образі Антея.

Як вказує М.Свзлін, “оргія є ритуальною (строго контрольованою і ніяк не довільною) дезінтеграцією соціальної структури, яка є елементом – варіантом єдиної космоструктури” [17, 82]. Опис оргії дозволяє говорити про існування певної поетично-умовної моделі, що має глибокі корені в історичній реальності. Як ритуал оргія складається з ланцюга послідовних, закріплених як за формою, так і за чергуванням епізодів, що мають важливий внутрішній зміст. Виділяються основні моделі меценатівської оргії. У дискретному просторі велика, пишна, прибрана світлиця, аркою поділена на дві нерівні частини, є локусом, що концентрує навколо себе все дійство. Вона – центр, втілення поневолюючого світу, його символ і разом з тим опредмечений зримий образ. Світлиця для оргії постає парадигматичною моделлю світу як ієрархія семантичних рівнів, спрямованих “верх-вниз” при лінійній організації, “зовнішне-внутрішнє” – при концентричній. Матеріалізація образу оргії досягається описом двох частин світлиці, де предмети декору та обстановки відіграють важливу роль. Внутрішня диференціація простору, в якій поміщені учасники оргії, виражена – “на переднім і на заднім” планах. Цим досягається просторово-кількісна ієрархія, ізоморфна соціальній ієрархії учасників. Між місцем учасників оргії і соціальним станом їх існує однозначна відповідність. Ритуальні витоки виявляються саме в деталях опису “зачинами” учасників і гостей, виконання співів хором панегіристів, роздавання квітів, напоїв і наїдків, кожна з дій має своє незмінне місце й підпорядкована певному стереотипу. Незважаючи на зовнішню єдність, на етично-ритуальну впорядкованість оргії, роз’єднаність її існує. Це особливо відчутно в кульмінаційному моменті драми, коли на оргію приходить запрошений коринфський співець Антей. Меценатова римська оргія органічно пов’язана з грецькими діонісійськими містеріями з двома світами – верхнім і нижнім, небесним і підземним. Антеєві місця при столі у світлиці Мецената немає, він залишається стояти перед лежачими гостями. У цій деталі виявляється різка актуалізація про чужого й свого. Оргіастичне відтворення зіткнення двох цивілізацій і культур – це своєрідний культурний “код” для розкриття життя як аналога свята з усіма його змістовими й структурними формами, міфологічними й історичними асоціаціями.

Бенкет як культурний образ, як елемент “святкового” міфу в драматургії Лесі Українки формував особливий тип цього роду й жанру літератури, який, з одного боку, вписувався в загальнокультурний контекст, а з другого, актуалізувався в період початку ХХ ст., зливаючись з усім природним універсумом, беручи участь в семіотизації історії, культури, цивілізації.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Второе издание. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – Т. 2.
2. Ельницкий Л.А. Византийский праздник брумалий и римские сатурналии // Античность и Византия. – М.: Наука, 1975. – С. 340-350.
3. Дмитриева Л.С. Теоретические проблемы праздничной культуры в работах М. Бахтина // Бахтинология. Исследования. Переводы. Публикации. – С-Пб.: Алетей, 1995.
4. Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Наука, 1977.
5. Фрейдсберг О. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978.



6. Леся Українка. Кассандра. Зібрання творів: У 12 т. – Т. IV. - К.: Наукова думка, 1976.
7. Аверинцев С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин как философ. – М.: Наука, 1992.
8. Библер В.С. XX век и бытие в культуре // Нравственность. Культура. Современность. Философские размышления о жизненных проблемах. – М.: Наука, 1990.
9. Кузякина Н. Украинская драма начала XX века. Пути обновления. – Л.: Наука, 1987.
10. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образы мира и миры образов. – М.: Владос, 1996. – С. 34-45.
11. Лосев А. Неоплатонизм // Философская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Т. 4.
12. Саськова Т.В. «Чаша жизни» И.А. Бунина в контексте мировой культуры. – М.: МГОПУ, 1997. – 51 с.
13. Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика. – С. 317, 321, 325.
14. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: Refl-book, 1994.
15. Розумний Я. Проблеми людських взаємин у «Камінному господарі» Лесі Українки // Слово. Збірник. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – Едмонтон-Алберта-Канада, 1973. – С. 205-210.
16. Турган О.Д. Українська література кінця XIX – початок XX ст. і античність. Шляхи сприйняття й засвоєння. – К.: Вид-во Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1995.
17. Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993.