

ΛΕΞΑ  
ΥΚΡΑΪΝΙΚΑ



ΠΛΑΝ 4



ЛЕСЯ УКРАЇНКА

4

ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ  
(1912–1913)



AV

ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

**Повне академічне  
зібрання творів**

У ЧОТИРНАДЦЯТИ ТОМАХ

Том 4

**ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ  
(1912–1913)**

ЛУЦЬК · 2021

УДК 821.161.2'05-12

У45

Редакційна колегія: Віра Агеева, Юрій Громик, Оксана Забужко,  
Ірина Констанкевич, Марія Моклиця, Сергій Романов

Редакторка тому: Світлана Кочерга

Упорядкування, коментар: Марія Моклиця, Вікторія Соколова

До повного академічного зібрання творів Лесі Українки в 14 томах увійшли всі знайдені на сьогодні тексти письменниці. Відновлено фрагменти й матеріали, вилучені цензурою в попередніх виданнях. Додано розлогі текстологічні, історико-літературні та реальні коментарі.

Зібрання відкривають чотири томи драматургії, яку визнано вершинним творчим здобутком письменниці. Том 4 вміщує драматичні твори, завершені у 1912–1913 роках, зокрема «Адвокат Мартіан», «Камінний Господарь», «Оргія», а також незавершені драматичні твори.

Видання присвячене 150-річчю з дня народження Лесі Українки, підготовлене за сприяння Міністерства культури та інформаційної політики України та Українського інституту книги.

Розраховане на широку читацьку аудиторію та призначене для безоплатного розповсюдження.

ISBN 978-966-600-731-8

ISBN 978-966-600-719-6

(Т. 4)

© Волинський національний  
університет імені Лесі Українки,  
2021

# ЗМІСТ

## ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ

|                          |     |     |
|--------------------------|-----|-----|
| Адвокат Мартіан .....    | 9   | 245 |
| Камінний Господарь ..... | 67  | 277 |
| Орфееве чудо .....       | 151 | 347 |
| Оргія .....              | 163 | 361 |

## НЕЗАВЕРШЕНІ ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ

|   |     |     |
|---|-----|-----|
| [Дімна Гречиха] .....                                   | 221 | 412 |
| [Родина Бажаїв] .....                                   | 224 | 413 |
| [Бондарівна] .....                                      | 230 | 414 |
| [Сапфо] .....   | 232 | 415 |
| [«В неділю рано зілля копала..»] .....                  | 237 | 416 |
| [«Яка ж дивна, яка ж дивна/оця щаслива сторона!..»] ..  | 240 | 419 |
| [На передмісті Александрії живе сім'я грецька...] ..... | 242 | 420 |

|                             |     |  |
|-----------------------------|-----|--|
| Коментарі та примітки ..... | 245 |  |
|-----------------------------|-----|--|

Номери сторінок, на яких починаються коментарі  
до відповідних творів, подано курсивом у стовпці праворуч.





**Драматичні  
твори**

(1912–1913)



# АДВОКАТ МАРТІАН

Драматична поема

ДІЯЧІ

АДВОКАТ МАРТІАН ЕМІЛІЙ.

АВРЕЛІЯ — його дочка.

ВАЛЕНТ — його син.

АЛЬБИНА — його сестра.

ЛЮЦІЛЛА — її дочка, Мартіанова небога.

КОНСТАНЦІЙ — писар у Мартіана.

БРАТ ІЗОГЕН<sup>1</sup> — значний християнин, належний до клиру.<sup>2</sup>

АРДЕНТ — молодий християнин.

МІМ — німий раб.<sup>3</sup>

ГЕРМАНЕЦЬ — воротар.<sup>4,5</sup>

ЦЕНТУРІОН<sup>6</sup> ВІГІЛІВ.<sup>7</sup>

СТОРО́ЖА, СУСІДКИ.

Діється в місті ПUTEОЛЯХ при Неапольській затоці, в домі Мартіановім, в III ст. по Р[іздву] Х[ристовому].<sup>8</sup>

Перістіль<sup>9</sup> (хатній дворик) в Мартіановій оселі, оточений кри-тою колоннадою, простого, навіть суворого стілю, і кімнатами, що виходять дверима на ту колоннаду; з одного боку кімнати побудовано на два поверхи, на горішній ведуть вузькі сходи. Дворик посипано піском і засажено де-не-де тривкими рослинами, здебільша аґавами;<sup>10</sup> подекуди стоять прості лавки з сірого ка-міна. Посередині круглий ставок без квіток і покрас; коло нього великий соняшний дзиґар<sup>11</sup> і менший водяний (клепсідра),<sup>12</sup> там же стовп з почепленою на ньому мідяною дошкою, клевцем<sup>13</sup> і великою ліхтарнею на гаку. В глибині перістіля вузька брама з кватиркою в одній половинці і з фірткою в другій.

Коли брама відчиняється, видно хороший морський краєвид.

Напереді з одного боку до перістіля притикає чималий Марті-ановий таблін<sup>14</sup> (кімната для роботи), теж дуже простий, без по-крас, заставлений полицями і кошиками, де лежать у великому порядку кодекси,<sup>15</sup> таблиці, сувої і зшитки пергаменту<sup>16</sup> і всякі знадоби до писання. В табліні тільки задня стіна мурована, а дві бічні замінюються завісами, що можуть розсуватись. Дія відбува-ється рівночасно і в табліні, і в перістілі.

Констанцій, дуже скромного вигляду молодик, наготовляє в табліні все до роботи: розкладає документи різні на столику, присуває до столика крісло з скамничкою під ноги і складений дзиґлик,<sup>17</sup> виглажує навосковані таблиці<sup>18</sup> і загострює стіля (па-лічку до писання).

Мім, німий раб, стирає порошок з соняшного дзиґаря, приди-вляється, де стоїть на ньому тїнь, потім раптом б'є клевцем по мідяній дошці, сильно, різко, мов на гвалт, але сам при тому має дуже спокійне обличчя, немов пробуває в найглибшій тиші.

Збоку, з проходу, що поза табліном, виходить МАРТІАН, чоло-вік поважного, але ще не старого віку, торкає Міма за плече, всмі-хається і подає рукою знак, що годі калатати. Мім спиняється, відходить набік і, взявши граблі, розрівнює пісок поміж аґавами. Мартіан увіходить в таблін.

МАРТІАН.

Здоров, Констанцію.

КОНСТАНЦІЙ.

Здоров, патроне.

МАРТІАН.

Мій вірний Мім, як доля, невмолимий,  
за ним уже роботи не проспати.

(Сідає на кріслі.)

Ти роздивився, що в нас на черзі?

КОНСТАНЦІЙ.

Так, маємо тепера тую справу  
про конфіскаату ґрунту, що належить  
тутешній церкві.

МАРТІАН.

Добре. Я вже дещо  
налагодив для оборони важне,  
а ти там по законах пошукай,  
як довго погребове товариство  
задержує свої права на землю,  
що зайняло колись під кладовище,  
хоч потім перестало там ховати.

(Констанцій дістає з полиці кодекс, сідає на дзиглик і переглядає па-  
раґрафи. Мартіан бере один із сувоїв, що на столі, і читає уважно.)

КОНСТАНЦІЙ (несміло, не підводячи голови).

Патроне, єсть одна приватна справа.

МАРТІАН.

Чия?

КОНСТАНЦІЙ.

Твоя.

МАРТІАН.

Яка ж? Не розумію.

КОНСТАНЦІЙ.

Твоя жона...

МАРТІАН (шорстко).

Не маю я жони.

КОНСТАНЦІЙ.

Пробач... я хотів сказати, є відомість,  
що Туллія вже позов учинила  
у суд про половину всіх маєтків, —  
се нібито належить їй від тебе  
після розлуки шлюбу.

МАРТІАН (видимо вражений, але панує над собою).

Що ж, нехай.<sup>19</sup>

КОНСТАНЦІЙ.

Ти не доручиш розпитать докладно?

МАРТІАН.

Суд сповістить про все, як буде кликати.

КОНСТАНЦІЙ.

Я чув, що в неї є в суді зарука,  
бо муж її...

МАРТІАН (сухо).

Мені се нецікаво. —

Ти вже знайшов параграф?

КОНСТАНЦІЙ.

Ще, патроне.

(Обидва мовчки читають.)

Тим часом за брамою якийсь глухий гомін голосів, потім він стихає. Одчиняється брама, і воротар Германець, увійшовши крізь неї з вулиці в перістіль, подає Мімові якусь табличку і показує йому знаками, щоб комусь передати на горішній поверх.<sup>20</sup> Мім бере табличку і подається з нею до табліну. Воротар пробує його затримати, але він дивиться на нього люто і крутить головою. Воротар махає рукою і йде знов за браму.

Мім увиходить в таблін і подає Мартіанові табличку, а сам стає на порозі.

МАРТІАН.

Се що таке? Від кого і до кого?  
Немає напису.

(Читає.)

«Я жду тебе  
у кожду пору дня чи навіть ночі.

Ти будеш, як в раю. Цілую міцно  
тебе — так, як люблю».

(Здвигає плечима.)

Не розумію!

(Усміхаючись.)

Констанцію, а може, се до тебе?  
То вибачай за помилку.

(Подає йому табличку.)

КОНСТАНЦІЙ (не беручи).

Ні, ні,  
сього не може бути, запевняю!

МАРТІАН.

Чого ж ти так сахаєшся? Цідула<sup>21</sup>  
гречненько зложена й не без вогню.

(Знаками питає Міма, де він узяв таблицю. Той показує на браму  
і повторяє ті рухи, що робив йому воротар.)

МАРТІАН (уже досадливо).

Щось неподобне!

(Махає Мімові рукою, той виходить.)

КОНСТАНЦІЙ.

Певне, жарт якийсь.

МАРТІАН.

Тепер же в нас не першого априля!<sup>22</sup>

(Виходячи в перістіль, з порога до Констанція.)

Ти вільний поки що. Покличу потім.

(Констанцій з кодексом виходить з табліну праворуч.)

МАРТІАН (гукає, підвівши голову вгору).

Авреліє!

АВРЕЛІЯ (озивається з горішньої кімнати).

Я йду!

(Збігає по східцях вділ до батька. Аврелія молоденька вродлива дівчи-  
на, в голосі і в руках є щось нервово, рвачке.)

МАРТІАН.

Скажи, ти знаєш,

хто се писав?

(Показує їй табличку.)

АВРЕЛІЯ (бистро глянувши).

А!..

(Вихоплює табличку, ховає в своїй одежі і подається бігти назад.)

МАРТІАН.

Стій!

(Аврелія спиняється.)

Почім ти знаєш,  
що то до тебе? Напису ж немає.

АВРЕЛІЯ.

Я думала... я... дійсне... я не знаю...

МАРТІАН (суворо).

Дивую, дочко, щб тебе призводить  
поводитися так, мов ти зроста  
невільницею десь у гінекею.<sup>23</sup>  
Якісь таємні листи... Хтось тебе  
одважується кликати на стрівання  
«у всяку пору дня чи навіть ночі»!..  
Чому ж не може він прийти сюди  
і чесно попросить руки твоєї?  
Чи сам він тямить, що того не гідний?

(Аврелія мовчить.)

Ну! Говори ж!

АВРЕЛІЯ.

Та то зовсім не «він»...

МАРТІАН.

Як? Що таке?.. Не в пору ти жартуєш.

АВРЕЛІЯ.

Я не жартую... Се... писала мама.

МАРТІАН (як громом поражений).

Що ти говориш?! Ох, яка ж безличність!

АВРЕЛІЯ.

Не говори про маму так! Яка ж тут  
«безличність», що вона мене кохає?  
І я її люблю! Авжеж, люблю!  
Вона мене до себе жити кличе,



і я б давно пішла до неї жити,  
якби я не була так непростою,  
ганебно боязкі!..

(Порив її розривається плачем.)

МАРТІАН.

Тепер я бачу,  
яку страшну я помилку зробив,  
ховаючи від тебе всі провини  
твоеї матері супроти мене.

АВРЕЛІЯ (перестає плакати, спокійніше).

То все одно. Мені вас не судити.  
Нехай вона супротив тебе й винна,  
мені ж вона нічим не завинила.

МАРТІАН.

Вона тебе покинула малою.

АВРЕЛІЯ.

Вона покинуть мусіла сей дім,  
а що лишаюсь я в ньому аж досі,  
то з того винен ти.

МАРТІАН (знівно).

Опам'ятайся!

Я винен, що ти маєш рідну хату,  
а не живеш з вітчимової ласки?  
По-твоему, то се вина́?

АВРЕЛІЯ.

Я, тату,  
мовчатиму, щоб не гнівить тебе.

МАРТІАН.

Тепер твоє мовчання не допоможе.  
Ти завдала мені тяжку зневагу.  
Договорімось краще вже до краю.<sup>24</sup>  
Як ти мій дім так прагнеш проміняти  
на дім вітчимовий...

АВРЕЛІЯ.

А що ж такого?  
Якби я вийшла заміж, — не зміняла б

я твого дому на оселю свекра?  
Чи й то було б зневагою тобі?

МАРТІАН.

В тім є ріжниця.

АВРЕЛІЯ.

Жадної не бачу.

Була б ріжниця, якби всі дівчата  
йшли заміж по любові. Хто ж не знає,  
що віддаються часто лиш для того,  
щоб вирватися з батьківського дому?  
Мені страшніший нелюб, ніж вітчим,<sup>25</sup>  
але й для мене, тату, рідна хата  
в темницю обернулась...

МАРТІАН.

Справді, дочко?

АВРЕЛІЯ.

Що ж, тату, придивись, як я живу:  
самотна цілий день, і навіть слуги —  
як не глухонімі, то чужомовні.  
Ти їх таких навмисне добіраєш,  
аби не наслухали й не плескали,  
аби ніхто не знав, що в тебе в домі  
звичаї християнські...

МАРТІАН.

Ти ж бо знаєш,  
що мушу я таїтись.

АВРЕЛІЯ.

Так, я знаю,  
але хіба мені від того легше?  
Ти, певне, справді мусів заховати  
мене за мурами від християнок,  
щоб я в товаришок не набіралась  
палкого духу, щоб необережно  
не зрадила себе й тебе як-небудь.  
Якби ж я з идолянками<sup>26</sup> зійшлася,  
було б тобі ще більше не до мисли.  
От я й живу, неначе у пустині.

(З гірким сміхом.)

Для повної подібности — наш двір  
піском посипано, та колючками  
засажено! Зовсім пустиня!

МАРТІАН (лагідно).

Доню,  
що можу я тобі на се сказати?  
Хіба лиш те, що є в громаді нашій  
чимало гарних, молодих дівчаток,  
що добровільно так живуть, як ти,  
зрікаючись веселощів, пишноти.

АВРЕЛІЯ.

Вони живуть так для живої віри,  
а я для мертвої так гинуть мушу.

МАРТІАН (вжахнувся).

Для мертвої? Ти щось страшне сказала...  
Хіба ти вже... не віриш у Христа?!

АВРЕЛІЯ (сумно).

Я вірю, тільки віра тая мертва.

МАРТІАН.

Як розуміть тебе? Се щось неслівське!

АВРЕЛІЯ.

Бо й я до світу не належу, батьку,  
ні до надземного, ні до земного.

МАРТІАН.

Авреліє! та ти ж мене вбиваєш  
речами сими!

АВРЕЛІЯ.

Я замовкну, тату!

(Похиляється, сумно-покірливо опустивши руки.)

МАРТІАН.

Ні, донечко, ні, не мовчи, благаю!  
Скажи мені, признайся, хай я знаю  
недугу твого духа! Може, якось  
її ще можна вигоїти.

АВРЕЛІЯ.

Трудно...

Чим має жити тая віра, тату?  
Вона ж, як той наш Мім, глухоніма  
і тільки має стежити, як тихо  
пересувається життя, мов тінь  
на соняшнім дзигарі. Я ж не смію  
одвідувати в'язнів чи служити  
убогим, як оті дівчата роблять,  
що ти спогадував.

МАРТІАН.

На тиї кошти,  
що мав би я потратити, щоб двір сей  
тобі вже не пустинею здавався,  
я помагаю потаємки вбогим.  
Ти в'язнів не одвідуеш на те,  
щоб я їх міг з темниці визволяти,  
боронячи їх справ, як адвокат,  
неначебто до віри непричастний, —  
я через те довір'я маю в суддів.

АВРЕЛІЯ.

Те все робити міг би ти й без мене  
ще й краще. Навіть ту непришну одіж,  
що я ношу, віддав би на убогих,  
якби я вмерла...

(Нервово.)

О, далеко більше  
я допомгла б тобі, коли б умерла!

МАРТІАН.

Не заслужив я слів таких від тебе.  
Се просто марнота й дрібна досада  
в тобі говорять. Як «непишна одіж»  
тебе так журить, — можу справить кращу.

АВРЕЛІЯ.

Мені не треба кращої одежі —  
для кого й нащо мала б я вбіратись?

МАРТІАН.

Ти так говориш, наче ідолянка.  
Чого ж «для кого й нащо»? От же хутко  
Великдень в нас, те радіснее свято,  
коли й убогі дбають про убрання.

АВРЕЛІЯ.

Вони до церкви<sup>27</sup> ходять, межі люде.<sup>28</sup>

МАРТІАН.

Чи ми святкуємо про людське око?  
Се ж тільки ідоляни уважають,  
що свято в тім, щоб оргії прилюдні<sup>29</sup>  
справляти з галасом, а християне  
і в затишку шанують Боже свято.

АВРЕЛІЯ.

Не знаю, може, се і грішна думка,  
але як ми святкуємо отак,  
замкнувшись від усіх, в той час як інші  
єднаються для радощів у гурт, —  
мені здається, наче ми вигнанці,  
що й Бог до нас не признається в небі,  
як ми не признаємося до нього  
перед людьми.

МАРТІАН.

Колись і я так думав,  
але й громада наша, й сам єпископ<sup>30</sup>  
мене запевнили, що більше значить  
для Церкви ся моя таємна служба,  
ніж якби я пішов хоч і на смерть.

АВРЕЛІЯ.

Я не кажу про тебе, лиш про себе.

МАРТІАН.

Хіба не можеш ти Христа любити  
таємною та щирою любов'ю?

АВРЕЛІЯ.

Моя любов, так як і віра, мертва.

МАРТІАН.

Авреліє! Знов сі страшні слова.

АВРЕЛІЯ.

Страшніше те, що криється за ними...

(Після паузи.)

Ти пам'ятаєш, тату, те Різдво,<sup>31</sup>  
як ти мені розповідав уперше  
про народження Бога в Віфлеємі?<sup>32</sup>

МАРТІАН.

Авжеж, хіба ж я міг би те забути?  
Я хтів би знов побачити те світло,  
що сяло у твоїх дитячих óчах,<sup>33</sup>  
почути тее радісне тремтіння,  
що й я від тебе переймав тоді,  
як ти сиділа на руках у мене.

АВРЕЛІЯ (мрійливо).

Я довго, довго в тую ніч не спала...  
Я марила про Божее Дитятко,  
що в світ прийшло при співах ангелиних,  
при яснім промінні зорі нової.  
У думці я до Нього шлях верстала  
з трьома царями і несла дари,  
та мира, злота й ладану — замало  
мені для Сина Божого здавалось.  
Я пурпуром вертеп йому встеляла,  
вибірні квіти сипала у ясла,  
в серпанки щонайтонші угортала<sup>34</sup>  
і забавки робила з самоцвітів.

МАРТІАН.

Безгрішні у дитини сії мрії,  
але в дорослої вони подібні  
до идолянства.

АВРЕЛІЯ.

О, не бійся, батьку!  
вони давно погасли... ще тоді,  
як ти другого ранку мовив нишком:  
«Дитинко, ти не говори нікому  
про те, що я розказував учора...»

Я тільки часом з гіркостю в душі  
спогадувала їх, як на одправі  
убогій хатній тут стояла. «Боже! —  
я думала, — такі мої дари!..»

МАРТІАН.

Христос пишнот від нас не вимагає.

АВРЕЛІЯ.

А все-таки я чула, що в церквах  
є малювання і величні співи,  
але мені наказано те все.  
Я тільки безборонно бачу в вікна  
на вулицях весь ідолянський культ:  
веселі сатурналії,<sup>35</sup> поважні  
теорії<sup>1</sup> жерців, похід весталок,<sup>36</sup>  
і думаю: «Ся віра неправдива,  
але чому в ній стільки є краси,  
а наша правда так убого вбрана?»  
Від сих думок любов моя вмірає...<sup>37</sup>

МАРТІАН.

Авреліє! коли ти християнка,  
то вищую красу повинна тямить,  
ніж ту, що ідоляне утворили.

АВРЕЛІЯ.

Не бачу я її навколо себе!..  
Ні, правда, раз я бачила її,  
та ти сказав, що не для мене тее...

МАРТІАН.

Що саме?

АВРЕЛІЯ.

Раз колись я в цірк<sup>38</sup> пішла  
ще з мамою... Ти гнівався на неї...

МАРТІАН.

Бо знав, що призвела її до того  
пуста цікавість. А тобі ще й шкода

---

<sup>1</sup> Теорії—релігійні процесії. —Примітка Лесі Українки.

була з тогó, — ти цілу ніч горіла,  
маячила, жахалася, кричала...

АВРЕЛІЯ.

А все-таки то був єдиний раз,  
що я побачила на власні очі  
ту вищу красу, таку живу,  
таку страшну...

МАРТІАН.

Ти ще й тепер тремтиш  
від спогаду самого. Не потрібно  
було тебе туди водити!

АВРЕЛІЯ.

Може...

Навіщо справді бачити було,  
як дівчина, вродлива, молоденька,  
у білих шатах стала на арені,  
мов розцвіла на полі золотому  
лілея біла? Нащо я те чула,  
як арфою еоловою<sup>39</sup> ніжно  
вона там заспівала: «Аллилуйя!»<sup>40</sup>  
Ой нащо, нащо я тоді той пурпур  
живий<sup>41</sup> угляділа?.. Я розумію,  
чому тоді ті люде, як безумні,  
з амфітеатру<sup>42</sup> кинулись на круг,  
волаючи: «Ми християне!..»

(Голос її істерично здіймається.)

МАРТІАН.

Тихше,

вгамуйся, доню.

АВРЕЛІЯ (нервово сміючись).

Що? Почують люде  
на вулиці, як ми тут, зачинившись,  
уголос признаємось до Христа?

МАРТІАН.

Я мушу замикатись.



АВРЕЛІЯ.

Так, я знаю.

І ти б хотів, щоб я вуста замкнула,  
а тільки серцем Богові молилась?  
Чи так?

МАРТІАН (тихо, упокорено).

Так, доню.

АВРЕЛІЯ.

Ну, то знай же, батьку,  
що я не можу так. Бо щоб мовчати,  
то треба все забуть. Коли ж я мушу  
забути те, що бачила там в цірку,  
то мушу я піти від тебе пріч.

МАРТІАН.

Для чого ж, донечко?

АВРЕЛІЯ.

Тоді забуду  
лілею<sup>43</sup> білу, як сама розквітну  
трояндою,<sup>44</sup> нехай і не святою,  
зате розкішною! Щоб я забула  
арену золоту, — хай злототкані  
простеляться під ноги килими.  
Нехай заглушить гучний грім музики  
луну святу еолової арфи.  
Я з думки викину кривавий пурпур,  
як обів'ють мене шовки червоні,  
як цвіт юнацтва буде, мов безумний,  
мені волати: «Ми твої раби!»

МАРТІАН (з жахом дивиться на неї).

Авреліє! Де ти взяла сі мрії?

АВРЕЛІЯ.

Від матері.

МАРТІАН.

Вона тебе навчала?..

АВРЕЛІЯ.

Вона мені се в кров передала,  
бо я її дитина.

МАРТІАН.

Не моя?

АВРЕЛІЯ.

Ти сам мене позбавив свого спадку.  
Уста замкнувши, ти замкнув і серце,  
і я не хочу більше прислухатись,  
що там в ньому, як у темниці, стогне,  
нехай умре і стогін... Відпусти  
мене до матері.

МАРТІАН.

Чи ти гадаєш,  
що там вітчим тебе нарядить зараз  
у злото й пурпур?

АВРЕЛІЯ.

Мама говорила,  
що незабаром припадуть їй гроші  
чималі звідкись.

МАРТІАН.

Ти не знаєш, відки?

АВРЕЛІЯ.

Я не питала. Все одно для мене.

МАРТІАН.

Вона від мене хоче відсудити  
маєтку половину.

АВРЕЛІЯ (прикро здивована).

Справді так?

МАРТІАН.

Вона й тебе либонь для того кличе,  
щоб мати більше права до маєтку.

АВРЕЛІЯ.

Сього не говори! не буду й слухать!..  
Що мати хоче відсудить маєток,  
се не гаразд... А втім... як добре зважить,  
се, може, й дійсне матері належить.

МАРТІАН (різко).

Ти дійсне добре зважила!

АВРЕЛІЯ.

Що ж, батьку,  
все ж мати віддала тобі самому  
життя молодшу, кращу половину.

МАРТІАН.

Стидайся! По-якому ти говориш?  
То се ти думаєш, що так і слід  
життя своє частками продавати  
за гроші то одному, то другому?  
Іди! Ти справді не моя дитина!

АВРЕЛІЯ (і собі розпалившись).

Так! не твоя! Не хочу бути твоєю!  
Твоєю бути — се віддати значить  
і молодість, і душу, і красу,  
замкнутися і зникнути од світа,  
а що за тее мати? Рабську долю,  
нудне, безглузде, сіре животіння!

МАРТІАН.

Але за гроші можна б ще терпіти?  
Чи так, по-твоєму?

АВРЕЛІЯ.

Я вже сказала  
все, як по-моєму, і більш нічого  
не маю говорити.

(Повертається йти, але спиняється на ході.)

Мати завтра  
збирається в Єгипет, бо вітчим  
від цезаря туди легатом<sup>45</sup> їде.  
Якщо сьогодні я прийду до неї,  
вона мене в Александрію<sup>46</sup> візьме,  
і там я буду жити, як царівна  
египетська!

МАРТІАН.

Дочкою Клеопатри?<sup>47</sup>

(Аврелія мовчки метнула на батька погляд, повний ненависти,  
і швидко подалась по сходах нагору.)

МАРТІАН (кинувся було за нею, але спинився).

Ні... що я їй скажу?..

(Знесилений сідає на камінну лавку.)

Як се негідно,  
як низько вийшло! Нащо я се мовив?..

З кімнати, що в глибині перістіля, виходить Валент, молодий хлопець, подібний до Мартіана не тільки вродою, але й рухами, хоча не має стільки стриманости і влади над собою, як батько.

ВАЛЕНТ.

День добрий, батеньку.

МАРТІАН.

Ой, сину-сину,  
якби ти знáв, яке у мене горе!

ВАЛЕНТ.

Я чув з кімнати вашу всю розмову.

МАРТІАН.

І що ж?

ВАЛЕНТ.

Сестра де в чому слухність має.

МАРТІАН.

Так?..

ВАЛЕНТ (лагідно, але рішучо).

Звісно, по-жіночому вона  
невтримливо з тобою говорила,  
та й їй далась нелегко та розмова.  
Аврелію я розумію. Сам я  
себе тут наче зайвим почуваю.  
Та й справді, батьку, — нащо ми тобі?

МАРТІАН.

Ти не питав би так, якби мав діти.

ВАЛЕНТ.

Я знаю, ти нас любиш. Ми тебе,  
повір, теж любимо.

МАРТІАН.

Твоя сестра  
того не доказала.

ВАЛЕНТ.

Що робити?

Обоє ми не винні, що не маєш  
собі ти з нас ні помочі, ні втіхи.  
Ми в тебе в домі тільки бути смієм,<sup>48</sup>  
а жити нам не можна, щоб не стати  
для тебе каміннями спотикання<sup>49</sup>  
на трудному шляху. То чи не краще,  
якби зовсім нас тут не було?  
Коли ти любиш нас, тобі самому  
повинно бути тяжко, що для тебе  
ми так марнуєм молоде життя.

МАРТІАН.

Чому ти, сину, кажеш «ми»? Хай справді  
не вмів я виховат сестри твоєї,  
але ж тебе я виховав инакше:  
ти був у школі, маєш товариство,  
я від людей тебе не заховав.

ВАЛЕНТ.

То, батеньку, ще гірше. Се не знає  
Аврелія, як часом тяжко в людях,  
а то б не нарікала на «пустиню»...  
У школі — то ж були щоденні муки,  
тортури справжні! Школярі у нас  
всі на «римлян» і «християн» ділились,  
зчиняли раз у раз сперечки, звади,<sup>50</sup>  
два табори були непримиренні,  
як на війні. Мене ж і ті, і другі  
«межівірком» дражнили, та й тепера  
молодики так само називають  
за те, що я — з твого на́казу, батьку —  
здаюсь байдужим до змагань за віру.  
Між идолян і християн одмінком  
холодним та оспалим я блукаю...  
Ніхто не знає, щó в мені кипить!

МАРТІАН.

Господь, мій синку, знає все таємне.  
Він дасть тобі заплату.

ВАЛЕНТ.

Зá що, батьку?  
Чим прислужився я до слави Бога?  
Чим сам собі я славу заслужив?

МАРТІАН.

Де ти навчився славолюбства?

ВАЛЕНТ.

В тебе.  
У мене дух займався, як я слухав  
про вхід Господній у Єрусалим,  
коли юрба народу незчисленна  
«Осанна Сину Божому!» кричала,  
і віття ліс над нею колихався.  
Се ж був тріумф!

МАРТІАН.

Та не найбільший, сину.  
Мовчазно терплячи наругу й муки,  
Син Божий звеличав вінець терновий<sup>51</sup>  
над всі вінці земні... То був тріумф.

ВАЛЕНТ.

І той ще не найбільший. Там, на небі,  
сів Божий Син праворуч край Отця,<sup>52</sup>  
а в судний день, при сурмах ангелиних,  
появить славу другого пришествя.<sup>53</sup>

МАРТІАН (побожно).

Так сподіваємось.<sup>54</sup> Але ж, Валенте,  
належить слава Богові — не людям.

ВАЛЕНТ.

Павло апостол,<sup>55</sup> батьку, був людина,  
проте ж він славен був по всіх світах.  
Ареопаг, філософи премудрі<sup>56</sup>  
чоло клонили перед ним. Народи

всіх мов перейняли його імення.  
Церкви — то світачі його. Ох, батьку,  
я за таке життя стерпів би все!

МАРТІАН.

Не всім те дано.

ВАЛЕНТ.

Знаю я, що слава  
святая не судилася мені,  
бо сина-проповідника не сміє  
у себе мати Мартіан Емілій.

МАРТІАН.

Син адвоката може прилучитись  
до діла батька. Звісно, се завдання  
не так величне...

ВАЛЕНТ.

Я твого завдання  
не зневажаю, та мене не ваблять  
закони й коментарії на їх.  
Та й справи християнські не щодня ж бо  
трапляються.

МАРТІАН.

За се хвалімо Бога!

ВАЛЕНТ.

Та й... я з тобою буду щирий, батьку...  
такої слави, як твоя, для мене  
було б недосить. Був я у суді  
тоді, як ти там промовляв. Дивую,  
як міг ти говорити! Не зійшов ти  
ще й на трібуну, а вже там стояла  
клепсідра, той холодний часомір,  
що краплею по краплі неблаганно  
відмірює тобі той час короткий,  
що вділено для оборони правди.

МАРТІАН.

Так що ж, Валенте? Світачам небесним,  
і тим порядок дано й певний час,

коли і скільки їм світить на землю.  
Я до порядку звик. Хіба промова  
моя була невдала.

ВАЛЕНТ.

Ні. Здається,  
промова та була з найкращих саме.  
І що ж? кому ж ти розсипав ті перли<sup>57</sup>  
ясного розуму?<sup>58</sup> Якись діди,  
засушені в пергаментях, шукали  
параграфів по кодексах в той час,  
як ти вдавався до душі та серця!

МАРТІАН.

Та судді й мусять пильнувать законів.  
Я більше удавався з тим до люду,  
а люд, здається, не байдужий був.

ВАЛЕНТ.

Юрба плескала не тоді, як справді  
ставав ти на верхівлі свого хисту,  
а як спускався до низин утертих.  
Я червонів при тих аплодісментях.

МАРТІАН.

Хіба вже завжди так?

ВАЛЕНТ.

Та хоч би й ні,  
то все ж я, батьку, вражений за тебе.  
Остатній проповідник з передмістя  
яскравішу, живішу славу має,  
ніж ти, найперший в місті адвокат!  
Я б не стерпів такого!

МАРТІАН.

Слухай, сину,  
чи слава ж є — найбільша надгорода?  
Чи ж найпочесніше у світі — лавр?  
Шанебний дуб, оливна гілка миру,  
свячена пальма<sup>59</sup> — чи ж не рівноправні  
вони славутнім лаврам?<sup>60</sup>



ВАЛЕНТ.

Може бути.

Та — що кому належить. Он сестра  
волить як не лілею, то троянду,  
а я волію — лавр.<sup>61</sup> Такий я вдався.  
Я пробував усі мені приступні  
шляхи до слави. Вірші, проза, драма,  
наука — все те зрадило. Не маю  
я до письменства хисту. Чин живий  
або живеє слово — се талан мій,  
я син оратора таки не дарма!  
Та досі скрізь цвілим і сірим муром  
ставала на дорозі обережність.  
Я не проламувався через мур,  
шануючи твое завдання, батьку,  
але тепер знайшов я кружну стежку,<sup>62</sup>  
що вже тобі шляху не переріже...

МАРТІАН.

Яку ж то саме?

ВАЛЕНТ.

Я вступлю до війська.

МАРТІАН.

Ісусе Христе!..

ВАЛЕНТ.

Що ж ти так жажнувся?  
Чи мало християн у війську служить?

МАРТІАН.

Але ж вони там служать по неволі,  
а ти по волі мав би лити кров,  
носити цезарські орли,<sup>63</sup> приймати  
з нечистих рук вінці!

ВАЛЕНТ.

Бо чисті руки  
вінців не мають для таких, як я.  
Я людських душ не смію боронити  
від князя тьми,<sup>64</sup> то буду проганяти

хоч темні орди варварів північних.<sup>65</sup>  
Піду туди, де бій кипить найдужче,  
а там уже ніхто не запитає  
мене про віру. Там — аби одвага  
та добрий меч, а се у мене буде.  
Сьогодні запишуся в легіон.<sup>66</sup>

МАРТІАН.

Сьогодні?..

ВАЛЕНТ.

Що ж уводитись? Навіщо?<sup>67</sup>  
Когорта<sup>68</sup> має вирушити завтра.  
У мене все готове.

МАРТІАН.

Сину! сину!

КОНСТАНЦІЙ (увиходить).

Пробач, патроне, що тебе турбую.  
Брат Ізоген прийшов у пильній справі.

МАРТІАН.

Проси в таблін.

(Констанцій виходить.)

Я ще, Валенте, потім  
поговорю з тобою.<sup>69</sup> Будь же дома.

ВАЛЕНТ.

Якусь годину можу ще побути.

(Іде через перістіль у свою кімнату.)

Мартіан іде в таблін і стрічає там Ізогена, старого, поважного,  
спокійно-суворого чоловіка.

ІЗОГЕН.

Мир, брате мій.

МАРТІАН.

Мир і тобі.

(Показує Ізогенові на крісло, той сідає. Мартіан — проти нього на  
дизглику.)

ІЗОГЕН (придивляючись до Мартіана).

Чого се  
ти наче горем битий?

МАРТІАН.

Ох, мій брате,  
у мене діти гинуть!

ІЗОГЕН.

Що ж їм сталось?  
Я ж бачив їх здоровими недавно.

МАРТІАН.

Вони не тілом хворі, тільки духом.  
Я трачу їх обох. Моя дочка  
іде до матері, а син до війська.  
Обом погибель певна.

ІЗОГЕН.

Що ти кажеш?  
Та нащо ж ти пускаєш їх на згубу?  
Ти ж батько їм — ужий своєї влади!

МАРТІАН.

Не смію, брате. Говорив я з ними  
не як маючий владу, а як той,  
що в глибині душі провину чує.

ІЗОГЕН.

Яку ж провину?

МАРТІАН.

Я мов идолянин,  
дітей своїх на жертву рокував,  
я положив їх на вогонь повільний —  
тепер вони конають.

(Замовкає в тяжкому смутку.)

ІЗОГЕН.

Мартіане,  
ще не зовсім тебе я зрозумів,  
а то б я може дав якусь пораду.

МАРТІАН (з раптовим поривом надії схопив Ізоґена за руку).

Дай, брате, дай пораду! Поможи  
мені моїх дітей поратувати!  
З любові до Христа ратуй нас, брате!

ІЗОГЕН.

Аби я відав як, невже не хотів би?

МАРТІАН.

Проси єпископа, щоб він дозволив  
моїх дітей до церкви привести.  
Я сам проситиму, а ти піддерж.

ІЗОГЕН.

Тепер не час.

МАРТІАН.

Ой, брате! Я не можу  
хвилини тратити!

ІЗОГЕН.

І ми не можем.  
Єпископа закинуто в темницю.

МАРТІАН.

Коли?!

ІЗОГЕН.

Сьогодні. Завтра буде суд.

МАРТІАН.

Та як же так зненацька?

ІЗОГЕН.

Ти ж бо знаєш,  
що знов уже такі часи настали,  
коли для християн закон не батько,  
а злий вітчим. Я саме ж і прийшов  
тебе просити, щоб на завтра конче  
приготував ти оборону.

МАРТІАН.

Трудно.  
Короткий час. Я ще й не знаю справи.

ІЗОГЕН.

Я тут приніс тобі усе належне  
до сього діла. Роздивись і зваж,  
чи можна що зробити.

(Подає Мартіанові сувій пергаментів. Той уважно роздивляє їх.)

Тим часом Аврелія збігає швидко та обережно в діл і подається до брами. На середині перістіля спиняється і подається до табліна, але, уперто труснувши головою, завертається знов до брами. По дорозі зриває листок аґави, колеться, але, стлумивши стогін болю, ховає листок під своє покривало і, не оглядаючись, вибігає крізь фіртку за браму.

МАРТІАН (розглянувши пергаменти).

Дуже трудно,  
але можливо, з допомогою Бога.

(Зважливо.)

Так, брате, докладу всієї снаги,  
всю ніч до ранку буду працювати  
і все зроблю, що тільки в людській силі.  
Але тепер вділи мені годину.  
Дозволь покликати моїх дітей,  
сам розпитай їх про науку віри —  
я їх учив, як наш канон велить —  
і сього ж вечора, коли достойні,  
введи їх у громаду.

ІЗОГЕН.

Ні, не можу.  
Якраз тепер повинен ти стояти  
при всій повазі в очах идолян.

МАРТІАН.

Та сам же я до церкви не вступаю!

ІЗОГЕН.

Ти думаєш — ніхто не буде знати,  
чиїх дітей я в церкву приведу?  
Тож сядь звістка, наче блискавиця,  
все місто облетить! Як тільки вийдеш  
ти на трібуну, — громом загуркоче  
в юрбі: «У нього діти — християне!»  
Тоді вже й слова не дадуть промовить.  
А де ж тепер ми знайдем оборонця?  
Ти знаєш сам, що другого немає.

До інших тут у місті ми не можем  
удатися — вони не християне —  
та й хист їх не дорівнює твоєму,  
а посилати в Рим — короткий час.  
Крім того, ти ж і в Римі силу маєш,  
є в тебе друзі при дворі й в сенаті.<sup>70</sup>  
Хто здатен допомогти нам окрім тебе?

МАРТІАН.

Але ж подумай, брате: я ж — людина,  
я ж батько! Як же можу я покинути  
своїх дітей — у тьмі надвірній гинуть?

ІЗОГЕН.

Та ти ж їх просвітив Христовим словом!

МАРТІАН.

Зерно зродило плід занадто буйний,  
упавши на добірну цілину, —  
як не зібрать його, то він поляже  
і зогніє. Приймавши слово, діти  
запрагли діла. Сам ти знаєш, брате,  
що як нема погожої води  
вгасити спрагу, то людина мусить  
хоч з брудної калюжі та напитись  
або умерти. Діти в мене, брате,  
не літеплої вдачі. Їх Господь  
не викинув би з уст. Моя дочка  
святою мрією горіти здатна, —  
з таких бувають мучениці, брате.  
Мій син одважної, твердої вдачі, —  
незгірший був би з нього проповідник.

ІЗОГЕН.

Се може бути. Тільки ж наша Церква  
тепер не тим держіться, чим давніше.  
Під час порόδy, звісно, ллється кров  
і рветься крик, але той час минувся.  
Тепера Церква мусить кров щадити,  
і в молоко її перетворювати,

і рівним голосом, як мудра ненька,  
розважно говорити. Наш єпископ  
нераз наказує дівчатам нашим  
не рватися до мученських вінців,  
а тихим по́слухом служити Богу.  
Та й проповідників у нас — не брак.  
Тебе не можуть замінити діти.  
Ти в нас тепер немов наріжний камінь,<sup>71</sup>  
ти здержуєш усю будову нашу,  
хоч сам невидний; а як ти схибнешся,  
впаде нам стовп, розвалиться наш дім,  
єпископа засудять на вигнання,  
церковні добра конфіскують. Чим же  
тіла і душі наші будуть жити?  
Наш ворог тямить, чим держиться Церква, —  
і вже не важить на овець, лиш цілить  
у пастирів, щоб розточить отару;<sup>72</sup>  
з лиця землі він не змітає вірних,  
а землю вириває їм з-під ніг.  
Ти знаєш — проти сього не pomoже  
ні проливання крові на арені,  
ні проповіді грім.

(Мовчання.)

Хто знає, може  
ще й шкода від твоїх дітей була б...

МАРТІАН (вражений).

Чому?

ІЗОГЕН.

Тепера з молодими трудно.  
Мов коні-неуки, рвуть поводи  
і не хотять ніяк ходити в шорах.  
Була в нас вчора буря на зібранні,  
єпископ вилучив Ардента з церкви.

МАРТІАН.

Ардента?! Чи ж то може бути? За що?

ІЗОГЕН.

Все за непослух. Ти, запевне, чув,  
що там, на конфіскованій містині,  
де наша церковця малá стояла,  
уряжено для цезарського культу  
алтар і статую?

МАРТІАН.

Так, я се знаю.

ІЗОГЕН.

Ардент наважив статую розбити.

МАРТІАН.

Ой, Господи! за се — страшенна кара!

ІЗОГЕН.

Він кари не боїться. Нам же страшно,  
що він напасть<sup>73</sup> на християн спровадить.  
Весь клир просив, щоб не робив того.  
Та знаєш же його запеклу вдачу.

МАРТІАН.

Такий його покійний батько був —  
«Орканом»<sup>74</sup> ми його прозвали в школі —  
але палкий мій друг своєму сину  
і щире серце в спадок полишив.  
Аж не зміщається мені у думці,  
щоб Церква одцуралася Ардента...

ІЗОГЕН.

Немає ради іншої, хіба  
що він од заміру свого відступить.  
Та мало сподіваючись на тее,  
я поки що вже виготовив листи,  
де звістку подаю про вилучення,  
щоб розіслать по всіх церквах, урядах,  
громадських і державних установах  
в той самий день, як він сповнить свій замір.  
До тебе ж я з проханням удаюся  
від себе і від клиру: не приймайся  
ні в яким разі боронить Ардента,



якби його поставлено на суд.  
Ще краще — ти зовсім не признавайся  
до нього перед людьми. Мов не знаєш.

МАРТІАН.

Але ж Ардентів батько був мій друг  
і поручив його моїй опіці,  
як умірав.

ІЗОГЕН.

Формально ти не був  
опікуном. В твій дім Ардент не вхожий.  
Ти легко можеш осторонь стояти,  
як тільки схочеш. Ти повинен, брате,  
послухать нас, коли ти раб Христовий  
і Церкви-матері слухняний син.

(Мовчання.)

МАРТІАН (в тяжкому роздумі).

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

ІЗОГЕН.

Коли той друг тобі оселю спалить,  
невже й тоді він все ще буде другом?<sup>75</sup>  
Хіба під час облоги не буває,  
що й батько дітям брами не відчинить  
і їх не пустить в поле до криниці,  
щоб ворога до міста не впустити,  
хоч би від спраги діти погибали?

МАРТІАН.

Ох, брате мій! Тут дүші, дүші гинуть!

ІЗОГЕН.

Ти Богові їх душі доручи, —  
він може вратувать в рові левинім<sup>76</sup>  
і в огняній печі.

(Мартіан мовчки тяжко зітхає і схиляє голову.)

ІЗОГЕН (після мовчання).

То як же, брате?

Єпископа ти будеш боронити?

МАРТІАН (упалим голосом, наче байдуже).

Авжеж, про се не може бути питання.

ІЗОГЕН (устає).

То я не буду відбирати часу.

Зостанься з миром, брате.

МАРТІАН.

В мирі йди.

(Коли Ізоген вийшов, Мартіан, одхиливши завісу, озивається.)

Валенте!

Валент увіходить в таблін і стає перед батьком. Той мовчки дивиться в землю, не зводячи на сина очей. Мовчання.

ВАЛЕНТ.

Що ти мав казати, батьку?

МАРТІАН.

Я мав надію, що знайду пораду...

ВАЛЕНТ.

Яку?

МАРТІАН.

Просив я брата Ізогена  
ввести вас у громаду.

ВАЛЕНТ (радісно).

Ти просив?

О! батеньку!

(Цілує батькові руку.)

МАРТІАН.

Не тішся, мій Валенте, —  
брат Ізоген не хоче.

ВАЛЕНТ.

Ми сами  
до церкви підем, аби ти дозволив.

МАРТІАН.

Не прийме церква.

ВАЛЕНТ.

Ізоген хіба  
в'язати й розрішати<sup>77</sup> має владу?

МАРТІАН.

Він добре знає, що бажано клиру.

ВАЛЕНТ (спалахнувши).

Коли бажає клир гасити душі,  
то ми посвідчим се при всій громаді!  
Нехай громада судить межі нами!  
Я їм скажу промову. Ти побачиш —  
я імені твого не осоромлю!

МАРТІАН.

Ні, сину, не чини руїни в Церкві,  
інакше — я даремне жив на світі.

ВАЛЕНТ.

Се ж, батьку, рабство духа!

МАРТІАН.

Ні, Валенте,  
не з послуху сліпого я прошу  
тебе скоритися братерській волі.  
Брат Ізоген довів так безперечно  
потребу жертви, що і сам я мусів  
схилити голову.

ВАЛЕНТ.

Чи він злякав  
тебе новим гоненням?

МАРТІАН.

Сину, вір,  
я ні свого життя не ощажав би,  
ні вас, того життя найкращих квітів,  
якби я знав, що то послужить вірі.  
Але шляхи Господні — таємничі,  
хто може їх збагнути? Може, треба  
і Господу рабів глухонімих...

ВАЛЕНТ (сумно).

Тим маю я потішитись?

МАРТІАН.

Мій сину,  
потішся тим, що ти ще молодий, —  
коли Господь мене до себе візьме,  
ти будеш вільний...

ВАЛЕНТ.

Може, є сини,  
що їх ся думка тішить, — я не з тих.

(Мовчання.)

Я, батьку, вже з тобою попрощаюсь.  
Благослови мене.

(Склоняється перед батьком.)

МАРТІАН (насилу владаючи собою).

Поклич сестру.

Я хочу і її благословити.

ВАЛЕНТ (тихо).

Вона пішла.

МАРТІАН.

Пішла?! Не попрощавшись!

(Закриває тоєю<sup>78</sup> обличчя.)

ВАЛЕНТ (ще тихше).

Ти плачеш, батьку?

МАРТІАН (одкривається).

Я хотів би плакати,

але не вмію.

ВАЛЕНТ (падає на коліна перед батьком).

Батеньку, прости!

Я бачу, ми тобі розбили серце!.

МАРТІАН (підводить його).

Я більше винен. Я розбив вам душу.

Нехай нас Бог помилує усіх!

Мовчазне прощання. Валент виходить через перістіль за браму, втираючи сльози. Мартіан, одхиливши завісу в табліні, проводить його поглядом.

## II

Те саме місце і той самий день, тільки трохи пізніше.

Мартіан працює в табліні сам. Часом погляд його блукає в просторі і затуманюється тяжкою думою, але він міцним зусиллям волі примушує себе до роботи і похиляється над пергаментами.

За брамою чутно гомін голосів, спочатку тихий, дедалі гучніший. Потім проривається тоненький, тремтячий, але гострий від тривоги дівочий голосок: «Ой, мамо! я боюся! Що ж се буде? Куди се ми заїхали?» Другий, спокійніший і глухіший жіночий голос відзивається: «Стривай». Слідом за сим за брамою чутно стукіт, що зараз же, мов не своєю силою, обривається.

Мартіан, почувши голоси, насторожився, виглянув з табліну, пішов до брами повз Міма, нахиленого над клепсідрою, і відсунув у брамі кватирку.

МАРТІАН (глянувши в кватирку на вулицю).

Альбіно! Сестро!

(Одчиняє миттю фіртку і вибігає за ворота. Чутно гомін радісного вітання.)

За хвилину воротар-германець відчиняє браму і киває на Міма, потім удвох з ним уносить в перістіль легеньку лектіку (ноші з наметом і з запонами, на чотирьох ніжках, як ліжко). В лектіці сидить, одхилившись на подушки, Люцілла, тоненьке, дуже хоровите дівча-підліток. За лектікою йде поруч з Мартіаном Альбіна, ще не стара, але дуже бліда, з сивуватим волоссям і сумними, втомленими очима.

По знаку Мартіана слуги становлять лектіку недалеко від ставка, вносять речі новоприбулих у кімнати, в глибину оселі; Мім там у кімнатах застається, а воротар вертається за браму і зачиняє її за собою.

АЛЬБІНА.

Що се, Мартіане,  
який чудний у тебе воротар? —  
Не то — не відчиняє, навіть стукать  
у браму не дає.

ЛЮЦІЛЛА.

Та ще й кричить  
по-варварськи, аж я перелякалась!

МАРТІАН.

Германець він, по-нашому не вміє.  
А не пускав тому, що я гостей  
ніколи не пускаю в час роботи  
і не люблю, щоб стукались, клієнти ж<sup>79</sup>  
крізь сіни входять.

(Мартіан з Альбіною сідають на лавці недалеко від лектіки, але не поруч із нею.)

ЛЮЦІЛЛА.

Дядечку, а де  
Аврелія?

МАРТІАН (нахилився, наче щось підняти).

Немає дома.

ЛЮЦІЛЛА.

Шкода!  
Я так хотіла бачити сестричку!

АЛЬБІНА.

Та ще побачиш, певне ж, ненадовго  
вона пішла.

(До Мартіана.)

Таж правда?

МАРТІАН.

Я не знаю.

АЛЬБІНА.

А ми, сюди йдучи, там під горою  
молодика зустріли, так подібний  
до тебе! Може, то був твій Валент?

МАРТІАН.

Запевне.

АЛЬБІНА.

От, якби напевне знала,

то я б його затримала, а так  
не зважилась.

ЛЮЦІЛЛА (до Мартіана).

А братік хутко прийде?

МАРТІАН.

Не думаю.

АЛЬБІНА (зглянувши на брата, нишком до нього).

Ти мовби щось...

МАРТІАН (теж нишком).

Нічого.

Нехай я потім...

ЛЮЦІЛЛА.

Дядечку, скажи,  
сьогодні день щасливий?

МАРТІАН.

Тим щасливий,  
що ви приїхали.

ЛЮЦІЛЛА.

Ні, ти не знаєш...  
Я все боюсь, коли б не був феральний.<sup>80</sup>

АЛЬБІНА.

Та ні-бо, доню, я ж тобі казала.

ЛЮЦІЛЛА.

Ми, дядечку, три кораблі впустили  
в Александрії— все в феральні дні  
вони відходили.

АЛЬБІНА.

Ну, і впустили  
погожі дні, на морі нас хитало.

ЛЮЦІЛЛА.

Дарма! Зате доїхали живі,  
а то ще хто зна, як було б!

МАРТІАН (нишком).

Альбіно,  
чи то вона у тебе идолянка?

АЛЬБИНА (теж тихо).

Крий Боже, то вона через недугу  
така слабенька духом.

ЛЮЦІЛЛА.

Мамо! Дядьку!  
Що ви шепочетесь? Кажіть по правді —  
феральний день?

АЛЬБИНА.

Та де ж там!

ЛЮЦІЛЛА.

Календар!

Ой, дайте календар!..

(Болізно кривиться і хапається за серце.)

АЛЬБИНА (в трівозі кидається до неї).

Дай, Мартіане,  
прошу тебе. Ось зараз, зараз, доню!

Мартіан іде в таблін і виносить звідти календар — марморовий кубик з написаним на ньому календарним текстом у три стовпці на кожному боці.

ЛЮЦІЛЛА (переглянувши одну шпальту).

Так, правда, день Венери... Слава богу!  
(Заспокоена, одхиляється на подушки, але зараз же знов трівожить-ся і починає щось шукати.)

Де, мамо, булла?<sup>81</sup>

АЛЬБИНА (виймає з мішечка, що коло пояса, невеличкий медальйон на стрічечці).

Ось.

(Хоче знов сховати.)

ЛЮЦІЛЛА.

Ні, дай сюди,  
ти ще загубиш.

(Бере буллу і чіпляє собі на шию.)

МАРТІАН.

Що ж таке в тій буллі?



ЛЮЦІЛЛА.

Так, камінець — «гадюче око» зветься<sup>82</sup> —  
жрець Ескулапа<sup>83</sup> дав у Сіракузах,<sup>84</sup>  
там мама в храм ходила.

МАРТІАН (до Альбіни).

Правда, сестро?

АЛЬБІНА (непомітно для Люцілли зробила знак Мартіанові, що ні).  
Та мусила вже... Що ж ти з нею зробиш?

ЛЮЦІЛЛА.

А в храм Лібітіни<sup>85</sup> ми вдвох підём,  
як відпочину. Мама от не хоче,  
а там на кораблі казала жінка,  
що просто як рукою здійме слабість.

МАРТІАН.

Ти в мене й так поправишся, Люцілло.

АЛЬБІНА.

Отсе ж я й привезла її до тебе  
на поправку. Єгипетська весна  
їй завжді шкодить; той гарячий вітер —  
то чисте пекло.

ЛЮЦІЛЛА.

Тут як у раю —  
так легко дихати...

(Глибоко диме, втішно усміхаючись.)

АЛЬБІНА (теж усміхається).

От бачиш, доню, —  
казала ж я, що добре в дядька буде!

Мім приходить, бачить, що соняшний дзиґар вже весь покритий тінню, і здіймає клевця, щоб ударити в дошку, але Мартіан робить йому знак, що не треба, і показує рукою на браму. Мім, покинувши клевця, відчиняє фіртку, торкає воротаря і показує йому на бічний прохід у дворі; той увіходить у двір, зачиняє фіртку, засуває важким засувом браму і йде собі праворуч через двір у бічний прохід. Мім вертається і наливає кухликком воду в клепсідру.

ЛЮЦІЛЛА (трівожно мацає в себе на грудях і шукає навколо. З одчаєм).

Ой мамо, лихо! Я згубила рибку!<sup>1</sup>

АЛЬБІНА.

Як, донечко? Вона ж була на шії.

ЛЮЦІЛЛА.

Шнурочок, певне, перервався...

(Ламле руки і здійсмає їх угору.)

Боже!

прости мене! прости!.. Ой, мамо, мамо!

Навіщо я тебе в той храм послала!

Господь прогнівався за Ескулапа

і рибку одібрав, бо Він не хоче,

щоб я, нечиста, знак Христовий мала.

Ох, мамочко, тепер же я умру!..

Ой, нащо ж ти пішла до Ескулапа!..

(Альбіна безпомічно дивиться на Мартіана.)

МАРТІАН (нишком до Альбіни).

Скажи, що не ходила.

АЛЬБІНА (так само, хитаючи головою).

Гірше буде.

ЛЮЦІЛЛА (раптом завважає у Міма в руках свою рибку. Радісно).

Дай, дай сюди! Ти де її знайшов?

(Мім не рушиться, спокійно роздивляючи майстерно зроблену рибку.)

Дай! то моя!

(До Мартіана роздражнено.)

Чому се він не слуха?

Він варвар теж?

МАРТІАН.

Ні, він глухонімиий.

(Бере од Міма рибку і подає Люціллі, вона втішно притискає рибку до серця і цілує її.)

---

<sup>1</sup> Рибка— відома первохристиянська емблема; вона повстала з сього: грецьке слово ἰχθύς (риба) складається з початкових літер грецьких слів, що означають— «Ісус Христос Син Божий Спаситель»—Л. У.

ЛЮЦІЛЛА (глянувши на Міма).

То він страшний!

МАРТІАН.

Ні, чим же він страшний?

Він добрий і покірливий, він буде тебе носити на руках, як схочеш.

(На миґах питає Міма, чи буде він носити Люціллу на руках. Мім по-такує головою і всміхається привітно Люціллі. Вона теж усміхається.)

ЛЮЦІЛЛА (до Мартіана).

Звели йому, щоб відчинив ворота.  
Здається, з сього боку видко море, —  
я подивлюсь.

МАРТІАН.

Там вулиця, дитинко;  
там ходять люде, будуть заглядати.

ЛЮЦІЛЛА (злякано).

А ти боїшся? Певне, тута люде  
камінням кидають у християн?<sup>86</sup>

(До матері.)

Щоб ти мені ніколи не ходила  
на вулицю! І в церкву не пущу.  
І щоб ніякі люде не ховались  
у нас в кімнаті! Чуеш? Я не хочу!  
А то заслабну гірше та й умру.

АЛЬБІНА.

Нехай Господь боронить! Не трівожся.  
Куди ж я тут піду? Кого сховаю?  
Я ж незнайома тут ні з ким.

ЛЮЦІЛЛА.

У церкві

пізнаєшся одразу з усіма.

(До Мартіана нервово, дедалі все більше бентежачись.)

Ти, дядечку, не знаєш... то давно ще,  
як я була маленька... все мій татко  
ходив до церкви та й ходив... І люде

у нас ховалися... А раз... вночі...  
прийшла сторожа, тих людей забрала...  
І татка з ними... І в темницю татка  
замкнули... мучили... пекли залізом...  
а потім... до стовпа його прибили  
і... і...

(Задихається, хапається за груди, стогне.)

АЛЬБИНА (кидається до неї).

Люціллочко!

Люцілла.

Води! Води!

(Мім по знаку Мартіана подає їй води.)

Люцілла (напившись і полежавши тихо, до матері).

То ти не підеш?

АЛЬБИНА.

Не піду, дитинко,  
нікуди не піду, з тобою буду.

Люцілла.

А люде? Може, дядько їх ховає?

МАРТІАН.

Ні, в мене не ховається ніхто.  
І ти не бійся, нас ніхто не займе.  
Мене тут поважають.

Люцілла (зітхає з полегкістю).

О, се добре!

(Закриває очі.)

Якби хоч рік пожити так спокійно, —  
я б видужала, мамо.

МАРТІАН.

Дай то, Боже!  
Не рік живи, а хоч і до заміжжя.

Люцілла.

Який ти добрий, дядечку... Щаслива  
Аврелія! У неї татко є...

(В голосі її брешуть сльози.)

АЛЬБИНА (до Мартіана).

Дозволиш занести її в кімнату?  
Вже вечоріє.

МАРТІАН.

Певна річ. Там досі  
прибрали вже й вечерю зготували.  
Ви будете вечеряти в кімнаті  
чи у тріклінії?<sup>87</sup>

АЛЬБИНА.

Вже ж там, де ти.

МАРТІАН.

Я не вечеряю. А ще до того  
роботу наглу маю. Ось я зараз  
скажу, щоб занесли Люціллу.

ЛЮЦІЛЛА.

Ні!

Сама піду.

АЛЬБИНА.

Тобі ж се трудно, доню.

ЛЮЦІЛЛА.

Сама піду! Бо се поганий знак,  
щоб на руках несли в нову домівку.

АЛЬБИНА.

Се хто ж тобі сказав?

ЛЮЦІЛЛА.

Сама я знаю, —  
бо так уносять тільки в шлюбну хату  
або в гробницю.

АЛЬБИНА.

Бог з тобою, любя!

МАРТІАН.

Як ти вже віриш в тиї забобони,  
то думай, що якраз ти вийдеш заміж,  
гостюючи у мене.

ЛЮЦІЛЛА.

Ні, не те.

Бо в християн не вносять в шлюбну хату,  
то тільки в идолян, — я ж християнка.

МАРТІАН.

То не повинна вірять в забобони.

ЛЮЦІЛЛА (уперто).

Я все-таки сама піду.

(Вилазить з лектіки, Альбіна їй помагає. Вилізиши і зробивши кілька кроків, Люцілла спинається і скрикує.)

Ой, Боже!

АЛЬБІНА.

Що? що тобі?

ЛЮЦІЛЛА.

А нащо ж я далася  
внести у браму?

(Стогне і хлипає.)

АЛЬБІНА.

То ж нічого, доню,  
то ж тільки в перістіль, у двір, не в хату.

ЛЮЦІЛЛА (спокійніше, але неймовірно).

Ти справді так гадаєш?

АЛЬБІНА.

Вже ж, єдина!  
І не гадаю, а напевне знаю:  
в Єгипті зветься домом все обійстя,  
а тут перістіль — то ще не дім.

(Виводить дочку, стиха розважаючи, бічним проходом у дальші кімнати.)

Мартіан, провівши Альбіну і Люціллу, зараз вертається і дає Мімові на мігах розпорядок, щоб подав гостям вечерю, а сам іде у таблін працювати, але, завваживши, що там уже не видно, а в лямпі нема олію, виходить знов у перістіль. Поки Мім вештається через перістіль, носячи вечерю гостям з кухні в дальші кімнати,

Мартіан в ті хвилини, коли застається сам, заходить в кімнати своїх дітей; з Авреліїної кімнати виносить стрічку і квітку лілеї, з Валентової якісь таблички, несе їх, прикриваючи тогою, і ховає в табліні в скриньку.

Альбіна (підходить до завіси в табліні. В руках у неї мисочка з якоюсь стравою і чарка з вином).

Я заважаю, Мартіане? Вибач, —  
я на хвилинку. Чи нема у тебе  
з алое<sup>88</sup> ліків?

МАРТІАН.

Та, здається, єсть.  
Нехай — запалять світло — пошукаю.

Виходить і, перейнявши Міма, показує йому, щоб засвітив світло. Той приносить олію, наливає в лампу Мартіанову і в ліхтарню коло клепсидри, потім приносить запалену скіпку і засвічує світло табліні і в перістілі. Мартіан з Альбіною тим часом розмовляють.

МАРТІАН (угледівши в Альбіні страву й вино).

Се що? Ти принесла мені вечерю?

Альбіна (ніяково, поставивши принесене на лавку).

Та... се Люцілла конче напосілась,  
щоб я твоїм пенатам<sup>89</sup> віднесла.

МАРТІАН.

Я ж не держу ні олтаря, ні статуї.

Альбіна.

Я їй казала те — не хоче слухать.  
«Ти, каже, тільки в атріум<sup>90</sup> постав, —  
вони вже знайдуть».

МАРТІАН.

Як то сумно, сестро!  
Твоя і Фестова дочка — шанує  
не Бога справжнього, а ті привиддя!

Альбіна.

Вона шанує Бога і боїться,  
але у неї страх, ні, просто жах

перед усім, що їй здається грізним  
чи таємним...<sup>91</sup> Се — лихо, Мартіане,  
палюча, люта рана в мене в серці,  
те марновірство! Але що ж я вдію?  
Ти ж бачив сам... Є матері, що можуть  
сами своїх дітей на смерть віддати  
за віру, але я... Ти, Мартіане,  
либонь, мене осудиш?

МАРТІАН.

Ні, Альбіно,  
я не сужу нікого.

АЛЬБІНА.

Їм вже легше,  
тим матерям, — їх діти раз конають,  
раз терплять муку, а моя — щоденно...

МАРТІАН.

І відколи ж се так?

АЛЬБІНА.

Від смерті Феста.  
Сім літ уже караємось отак.  
Вона-то й народилась дуже квола,  
бо я тоді таке життя трівожне  
провадила... Мені здається часом,  
що я таки проти Люцілли винна, —  
я кидала те хворе немовлятко  
для служби вірі, я його труїла  
своім перегорілим молоком.  
Ой, я її струїла ще в утробі  
своєю кров'ю, що горіла палом  
надземних поривань!.. Але вже потім,  
як батько їй умер, сконавши в муках,  
мені здалося — Господи, прости! —  
що вже моя родина заплатила  
крівавий довг. Я більше не могла  
те сиротятко мучити... Ой, брате!  
Не думай тільки, що душа моя



на тому заспокоїлась, ой де ж там!  
Моя душа в довічну неволю  
попалася, але, на жаль, не вмерла...

МАРТІАН.

Чому «в довічну»? Ти ще можеш, сестро,  
дістатися на волю.

АЛЬБІНА.

Як умру?

МАРТІАН.

Та ні, ще тут, на сьому світі.

АЛЬБІНА.

Брате,  
як можеш ти мене сим потішати?  
Я маю прагнути дитині смерти?!

МАРТІАН.

Не смерти, лиш одужання. Люцілла  
одужає, за когось піде заміж,  
а ти сама тоді знов будеш вільна.

(Альбіна тяжко зітхає, безнадійно махнувши рукою.)

АЛЬБІНА.

Дай Боже, Мартіане, щоб ніколи  
ти не зазнав такого лиха з дітьми!..

МАРТІАН (глухо).

Я може гірше знаю.

АЛЬБІНА.

Що ти кажеш?!

МАРТІАН.

Ти для дитини занедбала віру,  
я ж — навпаки.

АЛЬБІНА.

Ти видалив дітей  
за идолянство з дому?

МАРТІАН.

Християне  
у мене діти, але тяжко їм  
в такому домі, де не тяжко жити  
хіба глухонімому.

АЛЬБІНА.

Не збагну я...

МАРТІАН.

Ти можеш обіцяти з легким серцем  
своїй дочці до церкви не ходити,  
поки ви тут гостюєте, бо й сам я  
до церкви не хожу.

АЛЬБІНА.

Ти відречений?!

МАРТІАН.

Ні, гірше — потайний. І так я мушу.  
Така громадська воля. Сіх кайданів  
душа моя не скине, поки в тілі.

(Мовчання. Альбіна стискає братові руку.)<sup>92</sup>

Голос Люцілли (здалека).

Ну, мамо! де ти?

АЛЬБІНА (відзивається).

Зараз, зараз, доню!

(Заспішившись.)

Дай ліки, Мартіане, я піду.

Мартіан виносить з табліну слоїчок. Альбіна бере і йде до дочки.

Мартіан віддає Мімові страву й вино, що принесла Альбіна,  
і дає знак винести геть. Мім виходить.

Повна тиша. В перістілі світло з ліхтарні вже бореться з тем-  
рявою, що напливає з кутків. В табліні Мартіан сидить, похилив-  
шись над працею.

Раптом чутно наглий тривожний стукіт у браму. Мартіан зри-  
вається і біжить до брами.

МАРТІАН (ще на ході).

Хто там?

ГОЛОС ЗА БРАМОЮ.

Се я — Ардент... сховай мене!

Мартіан одсуває кватирку в фіртці. Крізь кватирку, при мінли-  
вій смузї світла з ліхтарні, видно бліде, спотворене, скривавлене  
обличчя Ардента.

МАРТІАН.

Що сталося?

АРДЕНТ.

Я статую розбив.

(Мартіан сплескує руками.)

Вони побачили... женуться... пробі,  
сховай мене!

МАРТІАН.

Не можу я. Не смію.

Тут лікар близько, забіжи до нього, —  
йому се безпечніше, та й тобі.

АРДЕНТ.

Я не дійду... Я весь зіходжу кров'ю...  
побитий... скаменований... На Бога!  
ратуй мене! Згадай Христові рани!

МАРТІАН.

Не смію, сину.

АРДЕНТ.

Так, я син тобі!

Мій батько доручив мене...

(Спинається, прислухається, здалека чути рев юрби і тупотіння її ніг.)

Ой, швидче

пусти мене!

КОНСТАНЦІЙ (вибігає з своєї кімнати, що зараз коло брами).

Патроне, я сховаю

Ардента в себе в хаті.

МАРТІАН.

Ні, не можна.

Твоя кімната в мене в домі.

КОНСТАНЦІЙ.

Пробі!

Патроне, він сконає під порогом!

Пущу його! Дивитися несила!

Вони ж його уб'ють, розірвуть, стопчуть!

(Мартіан мовчки удержує його за руку, щоб не відсував засуви, Констанцій силкується визволити руку, пориваючись до брами.)

АРДЕНТ.

Пусти мене!

МАРТІАН.

Не можу я пустити.

АРДЕНТ.

Господь тебе не пустить в Царство Боже!

Будь проклятий! Пілат!<sup>93</sup>

(Зникає з квартирки. Рев юрби ближчає.)

МАРТІАН (випускає Констанція).

Арденте! Сину!

(Береться сам до засува, щоб відчиняти, але сильний стукіт скількох кулаків у браму вражає його і він спинається.)

МАРТІАН (тремтячим голосом).

Хто стукає?

СКІЛЬКА ГОЛОСІВ.

Сторожа і народ!

МАРТІАН (намагаючись опанувати собою).

Чого вам треба?

ОДИН ГРУВИЙ ГОЛОС.

Ти сховав злочинця!

МАРТІАН.

Якого?

ТОЙ САМИЙ ГОЛОС.

Сам ти знаєш! Одчиняй!

АЛЬБІНА (вибігає).

Що тут таке?

МАРТІАН.

Йди, сестро, до Люцілли,

я може якось одверну біду.

(Альбіна виходить.)

МАРТІАН (вже твердо).

Не мушу я нікому відчиняти,

крім слуг закона.

ГОЛОС.

То пусти сторожу.

МАРТІАН.

А хто мені запевнить, що юрба  
не набіжить у дім?

ГОЛОС.

Центуріон  
мійських вігілів.

МАРТІАН.

Ти?

ГОЛОС.

Так, я.

(Той же голос промовляє до юрби.)

Гей, люде!  
Не йдіть за нами. Краще пошукайте,  
чи не побіг він вулицею далі.

(Згодом до Мартіана.)

Тепер безпечно відчиняй.

Мартіан одчиняє. Сторожа входить у перістіль, попереду  
центуріон.

МАРТІАН (до центуріона).

Прошу вас,  
без галасу чиніть повинність вашу, —  
у мене в хаті хворі.

Сторожа розходить ся по кімнатах навколо перістіля, обшукує та-  
блін, заходить ліворуч в помешкання для рабів і з лівого проходу  
виводить Міма й воротаря. Інші вігіли задержують Констанція.

ЦЕНТУРІОН (показуючи на задержаних).

Мартіане!

Се хто такі?

МАРТІАН.

Сі два — мої раби,  
а сей — мій писар.

ЦЕНТУРІОН (до сторожі).

З їх ніхто не схожий  
з утікачем?

ДЕХТО з сторожі.

Та де ж там! — той побитий,  
весь у крові, та й постать в нього инша.

Центуріон махає сторожі рукою, зловлених випускають. Центуріон подається до проходу праворуч, Мартіан його переймає.

МАРТІАН.

Я вас просив би лиш в одну кімнату  
не входити, бо саме там недужа.

ЦЕНТУРІОН.

Ну, знаєм тих недужих!

(До сторожі.)

Скрізь шукайте!

Сторожа йде в прохід, одтіснивши Мартіана на бік, так що той не встигає пробитись наперед.

За хвилину чутно проникливий крик. Люцілла в білій нічній туніці<sup>94</sup> з широкими рукавами вибігає в перістіль, за нею стрівожена Альбіна. Мартіан поспішає за ними.

АЛЬБІНА.

Куди ти, доненько?

Люцілла (метушиться).

Де нам сховатись?

(Натрапляє на лектіку і влізть туди.)

Ховайся, мамо! лізь сюди, до мене!

АЛЬБІНА.

Та нащо ж?

Люцілла.

Забере тебе сторожа!

АЛЬБІНА.

То не сторожа... то...

(Стиха до брата.)

Ой, Мартіане,  
що їй сказати?

МАРТІАН.

То... до сина гості...

легіонери...

ЛЮЦІЛЛА (здавленим голосом).

Ні! неправда! ні!

(Чутно брязкіт зброї, сторожа вертається в перістіль. Люцілла поспішно засувається завісами.)

ЦЕНТУРІОН.

А тут ви скрізь шукали?

Один вігіл.

Скрізь.

(Люцілла видає глухий стогін. Центуріон підбігає до лектіки.)

ЦЕНТУРІОН.

А хто тут?

АЛЬБІНА (хапає його за руки).

Молю! благаю! не дивись!

ЦЕНТУРІОН.

Я мушу.

(Розсуває завіси і заглядає в лектіку. Люцілла з хрипким криком підводиться і зараз же падає зомліла.)

ЦЕНТУРІОН (до Альбіни, трохи збентежений).

Прости, матроно,<sup>95</sup> я не знав...

(У браму знов стукають.)

ГОЛОС ЗА БРАМОЮ.

Стороже!

Знайшли його! знайшли! Ось тут він! тут!

ЦЕНТУРІОН (до Мартіана, ввічливо).

Пробач нам, пане, за таку турботу,  
але ж ти знаєш, ми повинні.

Мартіан мовчить. Центуріон дає знак сторожі і виходить укупі з нею за браму.

АЛЬБІНА (що заходжувалась тим часом коло Люцілли, скрикує).

Боже!

Вона холоне!

МАРТІАН (нахилився і собі до Люцілли, здригнувся і швидко одвів Альбініні руки від Люцілли).

Ні, сестричко, ні...

вона зомліла...

(Робить знак рабам, вони виносять лектіку з Люціллою праворуч.)

АЛЬБІНА (б'ється у нього в руках).

Ой, пусти, пусти!

МАРТІАН.

Та я ж іду, я, сестро, йду з тобою.<sup>96</sup>

Виходять праворуч.

Раби вертаються, воротар виходить ліворуч, мім лишається в перістілі.

Згодом чутно тяжкі ридання Альбіни.

Мартіан виходить і стукає в двері до Констанція, той виходить з кімнати.

МАРТІАН.

Прошу тебе, заклич яких сусідок, —  
не можна ж так її лишити з трупом.

КОНСТАНЦІЙ.

Невже твоя небога вмерла?!

МАРТІАН.

Так.

КОНСТАНЦІЙ.

Спокій її душі... Іду, патроне.

(Виходить.)

Мартіан іде до Альбіни. Мім тим часом спокійно поправляє світло в табліні і в перістілі, поглядає на клепсідру, зарівнює коло неї розтоптаний та зритий ногами пісок.

Констанцій проводить двох жінок через перістіль у правий прохід, щось їм пошепки говорячи на ході; вони смутно похитують головами і зітхають. Провівши жінок, Констанцій вертається в свою кімнату.

МАРТІАН (проводить Альбіну попід руки і садовить її на лавку далі од світла).

Сядь тут, сестричко. Матері не слід дивитися на ту сумну роботу.



(Альбіна плаче у нього на плечі.)

АЛЬБІНА (спиняючи плач).

Вона казала правду...

(Знов плаче.)

МАРТІАН (тихо).

Що?

АЛЬБІНА.

Навіщо

внесли ми на руках її в сей дім!

(Плаче дужче.)

МАРТІАН.

Не треба думати такого, сестро.

Се Божа воля.

АЛЬБІНА.

Правда, Мартіане,

Господь мене карає по заслuzі,

бо я відступниця! раба лінива!<sup>97</sup>

МАРТІАН.

Господь наш милосердний. Се не кара.

Се Він твою дитину заспокоїв,

він дав спочити їй від мук тяжких.

АЛЬБІНА (після моменту стишення знов вибухнула плачем).

Ой доненько! а за що ж ти мене

скарала так?

(Раптом уриває, одхиляється від Мартіана, бере його за руку і шепоче.)

Ох, як вона уміла

думки читати... щонайтаємніші...

Вона сказала раз: «Ти ненавидиш

свою любов до мене...»<sup>98</sup>

(Зсунула брови і затопилася в тяжкій задумі.)

МАРТІАН.

Не ворущ

тих спогадів. Господь тебе покликав

знов до роботи, — будь покірна. Йди.

АЛЬБИНА (не змінюючи виразу).

Куди?

МАРТІАН.

Туди, де працювала з мужем.  
Там будеш між братами.

АЛЬБИНА (притомніше).

Ти мій брат,  
а ти мене від себе одсилаєш.<sup>99</sup>  
Не приймуть і вони: «Зрадлива», скажуть.

МАРТІАН.

Ні, сестро, каміня не кине в тебе,  
хто має серце.<sup>100</sup>

(Тихо і проймаюче сумно.)

Я ж — не можу більше  
заковувати в кайдани рідні душі.  
Я мушу бути сам. Таким, як я,  
не можна мати кривної родини,  
не можна й другом називати нікого.  
Ти мусиш так заїхати далеко,  
щоб тінь моя тебе не досягнула,  
і там ходи не в темряві, а в світлі.<sup>101</sup>

АЛЬБИНА (знов плаче).

А як же я Люціллоньку покину?  
Хто буде доглядати її могили?

МАРТІАН.

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

АЛЬБИНА (з риданням падає йому в обійми).

Спасибі, брате!..

Мім підходить до клеписдри, придивляється до неї і починає голосно калатати в дошку клевецем.

АЛЬБИНА (кинулась).

Що се таке?

МАРТІАН.

Се Мім свій обов'язок  
сповняє — знак дає, що спати час.

АЛЬБИНА (встає).

Тобі спочити треба.

МАРТІАН.

Ні, я буду  
до рана працювати.

АЛЬБИНА.

Я піду...  
Піду... востаннє надивлюсь на доню...  
Ой, доненько! яка мені гірка  
без тебе воля!

(Виходить плачучи.)

МАРТІАН (підходить до дверей кімнати Констанція).

Ти іще не спиш,  
Констанцію?

КОНСТАНЦІЙ (виходить).

Невже я міг би спати  
після такого?

МАРТІАН.

То ходи до мене.  
Нам треба сюю ніч попрацювати.

КОНСТАНЦІЙ.

Ти можеш працювати?

МАРТІАН.

Я повинен.

(Ідуть в таблін, Констанцій попереду, сідає до стола, наготовляє  
таблички.)

КОНСТАНЦІЙ.

Боюся, що писатиму погано, —  
рука тремтить.

МАРТІАН.

Дарма. Я розберу.  
Я потім все одно скажу инакше,

а се лиш так, для прояснення думки.  
Так легше думати.

(Сідає в крісло.)

КОНСТАНЦІЙ (підводить голову і скрикує).

Патроне! пробі!

та ти ж зовсім посивів!

МАРТІАН.

Се не важно.

Ну, я проказую.

(Діктує, Констанцій пише.)

«Шановні судді!

Я вас прошу розважити спокійно,  
з холодний розмислом, сю просту справу, —  
вона прозора буде, мов кришталь,  
коли її не затемнить дихання  
якої пристрасті. Кришталь найкраще  
нам роздивлятись при холоднім світлі...»

КОНСТАНЦІЙ (випускає стіля з рук).

Прости... не могу...

МАРТІАН.

Дай. Я сам скінчу.

(Бере до себе табличку й стіля і пише помалу, але твердою рукою.)

КІНЕЦЬ.

24.XI.1911. X[оні]

# КАМІННИЙ ГОСПОДАРЬ

Драма

Діячі:

КОМАНДОР дон Гонзаго де Мендоза.

ДОННА АННА.

ДОН ЖУАН.<sup>1</sup>

ДОЛОРЕС.

СТАНАРЕЛЬ — слуга дон Жуана.

ДОН ПАВЛО ДЕ АЛЬВАРЕС }  
ДОННА МЕРСЕДЕС } батько і мати донни Анни.

ДОННА СОЛЬ.

ДОННА КОНСЕПСЬЙОН — ґрандеса.

МАРІКВІТА — покоївка.

ДУЕНЬЯ донни Анни.

ГРАНДИ, ГРАНДЕСИ, ГОСТІ, СЛУГИ.

---

<sup>1</sup> Тут ужито французької, а не іспанської вимови імення «Жуан», бо так воно освячено віковою традицією у всесвітній літературі. З тої самої причини ужито італійської форми слова «донна». — Л.У.

# I

Кладовище в Севільї.<sup>102</sup> Пишні мавзолеї, білі постаті смутку, мармор між кіпарісами, багато квітів тропічних, яскравих. Більше краси, ніж туги.

Донна Анна і Долорес. Анна ясно вбрана, з квіткою в косах, вся в золотих сіточках та ланцюжках. Долорес у глибокій жалобі, стоїть на колінах коло одної могили, убраної свіжими вінками з живих квіток.

ДОЛОРЕС (устає і втирає хустинкою очі).

Ходім, Аніто.

АННА (сідає на скамницю під кіпарісом).

Ні бо ще, Долорес,  
тут гарно так.

ДОЛОРЕС (сідає коло Анни).

Невже тобі принадна  
могильна ся краса? Тобі, щасливій!

АННА.

Щасливій?..

ДОЛОРЕС.

Ти ж без примусу ідеш  
за командора?

АННА.

Хто б мене примусив?

ДОЛОРЕС.

Ти ж любиш нареченого свого?

АННА.

Хіба того не вартий дон Гонзаго?

ДОЛОРЕС.

Я не кажу того. Але ти чудно  
відповідаєш, Анно, на питання.

АННА.

Бо се такі питання незвичайні.

ДОЛОРЕС.

Та що ж тут незвичайного? Ми, Анно,  
з тобою по́други щонайвірніші, —  
ти можеш все мені казати по правді.

АННА.

Спочатку ти мені подай сей приклад.  
Ти маєш таємниці. Я не маю.

ДОЛОРЕС.

Я? Таємниці?

АННА (сміючись).

Що? Хіба не маєш?

Ні, не спускай очей! Дай, я погляну!

(Заглядає їй в очі і сміється.)

ДОЛОРЕС (із слізьми в голосі).

Не муч мене, Аніто!

АННА.

Навіть сльози?

Ой Господи, се пассія<sup>103</sup> правдива!

(Долорес закриває обличчя руками.)

Ну, вибач, годі!

(Бере в руки срібний медальйон, що вісить у Долорес на чорнім шнурочку на грудях.)

Що се в тебе тут,

в сім медальйоні? Тут либонь портрети  
твоїх покійних батенька й матусі?

(Розкриває медальйона раніше, ніж Долорес устигла спинити її руку.)

Хто він такий, сей прехороший лицарь?

ДОЛОРЕС.

Мій наречений.

АННА.

Я того й не знала,  
що ти заручена! Чому ж ніколи  
тебе не бачу з ним?

ДОЛОРЕС.

І не побачиш.

АННА.

Чи він умер?

ДОЛОРЕС.

Ні, він живий.

АННА.

Він зрадив?

ДОЛОРЕС.

Мене не зрадив він нічим.

АННА (нетерпляче).

Доволі

тих загадок. Не хочеш — не кажи.

Я лізти в душу силоміць не звикла.

(Хоче встати. Долорес удержує її за руку.)

ДОЛОРЕС.

Сядь, Анно, сядь. Чи ти ж того не знаєш,  
як тяжко зрушити великий камінь?

(Кладе руку до серця.)

А в мене ж тут лежить такий важкий  
і так давно... він витіснив із серця  
всі жалі, всі бажання, крім одного...  
Ти думаєш, я плакала по мертвій  
своїй родині? Ні, моя Аніто,  
то камінь видавив із серця сльози...

АННА.

То ти давно заручена?

ДОЛОРЕС.

Ще зроду.

Нас матері тоді ще заручили,  
як я жила у маминій надії.<sup>104</sup>

АННА.

Ох, як се нерозумно!

ДОЛОРЕС.

Ні, Аніто.

Либонь се воля неба, щоб могла я  
його своїм по праву називати,  
хоч він мені і не належить.<sup>105</sup>



АННА.

Хто він?

Як чудно се, що я його не знаю.

ДОЛОРЕС.

Він — дон Жуан.

АННА.

Який? Невже отой...

ДОЛОРЕС.

Отой! Той самий! А який же другий із сотень тисячів усіх Жуанів так може просто зватись «дон Жуан», без прізвиська, без іншої прикмети?

АННА.

Тепер я розумію... Тільки як же?<sup>106</sup>  
Його вже скільки літ нема в Севільї...  
Та ж він банніт?<sup>107</sup>

ДОЛОРЕС.

Я бачила його  
остатній раз, як ми були в Кадіксі,<sup>108, 109</sup>  
він жив тоді, ховаючись в печерах...  
жив контрабандою... а часом плавав  
з піратами... Тоді одна циганка  
покинула свій табор і за море  
з ним утекла, та там десь і пропала,  
а він вернувся і привіз в Кадікс  
якусь мореску,<sup>110</sup> що струїла брата  
для дон Жуана... Потім та мореска  
пішла в черниці.

АННА.

Се неначе казка.

ДОЛОРЕС.

Однак се щира правда.

АННА.

А за віщо  
його банітувано? Щось я чула,  
та невиразно.

ДОЛОРЕС.

Він, як ще був пажем,  
то за інфанту викликав на герць  
одного принця крові.

АННА.

Та інфанта  
його любила?

ДОЛОРЕС.

Так говорять люде,  
а я не вірю.

АННА.

Чом?

ДОЛОРЕС.

Якби любила,  
вона б для нього кинула Мадрид  
і королівський двір.

АННА.

Чи се ж так легко?

ДОЛОРЕС.

Любові легкого шляху не треба.  
Адже толедська рабинівна — віри  
зрелась для нього.

АННА.

Потім що?

ДОЛОРЕС.

Втопилась.

АННА.

Ото, який страшний твій наречений!  
Ну, правда, смак у нього не найкращий:  
циганка, бусурменка і жидівка...

ДОЛОРЕС.

Ти забуваєш про інфанту!

АННА.

Ну,  
з інфантою все невиразна справа!

ДОЛОРЕС.

Він, у вигнання їдучи, підмовив  
що-найсвятішу аббатісу, внуку  
самого інквізітора.

АННА.

Невже?

ДОЛОРЕС.

Ще потім аббатіса та держала  
таверну для контрабандистів.

АННА (сміється).

Справді,

він не без дотепу, твій дон Жуан!..<sup>111</sup>  
А ти неначе горда з того всього, —  
рахуєш тих сперечниць мов трофеї,  
що лицарь твій здобув десь на турнірі.

ДОЛОРЕС.

Я заздрю їм, Аніто, тяжко заздрю!  
Чому я не циганка, щоб могла  
зректися волі вільної для нього?  
Чому я не жидівка? — Я б стоптала  
під ноги віру, щоб йому служити!  
Корона — дар малий. Якби я мала  
родину, — я б її не ощадила..<sup>112</sup>

АННА.

Долорес, бійся Бога!

ДОЛОРЕС.

Ох, Аніто,  
найбільше заздрю я тій аббатісі!  
Вона душі ратунок віддала,  
вона зрелася раю!

(Стискає руки Анні.)

Анно! Анно!

Ти не збагнеш сих заздрощів ніколи!

АННА.

Я б їм не заздрила, тобою будши,  
нешасним тим покидькам. Ах, прости,  
забула я, — він і тебе ж покинув!

ДОЛОРЕС.

Мене не кидав він і не покине.

АННА.

Знов загадки! Та що се ти, Долорес?

ДОЛОРЕС.

Ходила й я до нього в ту печеру,  
де він ховався...

АННА (з палкою цікавістю).

Ну? і що ж? кажи!

ДОЛОРЕС.

Він був порубаний. Жону алькада  
він викрасти хотів. Але алькад  
її убив, а дон Жуана зранив...

АННА.

Та як же ти дісталася до нього?

ДОЛОРЕС.

Тепер я вже й сама того не тямлю...  
То щось було, як гарячковий сон...  
Гляділа я його, носила воду  
опівночі і рани обмивала,  
і гоїла, і вигоїла.

АННА.

Що ж?

Оце і все?

ДОЛОРЕС.

Оце і все. Він встав,  
а я пішла від нього знов до дому.

АННА.

Такою ж, як була?

ДОЛОРЕС.

Такою, Анно,  
як чиста гостія. І ти не думай,

що я б йому далася на підмову.  
Ніколи в світі!

АННА.

Але ж ти кохаєш  
його шалено.

ДОЛОРЕС.

Анно, то не шал!  
Кохання в мене в серці, наче кров  
у чаші таємній святого Ѓраля.<sup>113</sup>  
Я наречена, і ніхто не може  
мене сплямити, навіть дон Жуан.  
І він се знає.

АННА.

Як?

ДОЛОРЕС.

Душею чує.  
І він до мене має почуття,  
але те почуття — то не кохання —  
воно не має назви... На прощання  
він зняв перстеника з руки моєї  
і мовив: «Поважана сеньйоріто,  
як вам хто докорятиме за мене,  
скажіть, що я ваш вірний наречений,  
бо з іншою я вже не обмінююсь  
обручками, — даю вам слово чести».<sup>114</sup>

АННА.

Коли він се казав, — чи то ж не значить,  
що він одну тебе кохає справді?

ДОЛОРЕС (сумно хитає головою).

Словами серденька не одурити...  
Мене з коханим тільки мрія в'яже.  
Такими нареченими, як ми,  
пригідно бути в небі райським духам,  
а тут — яка пекельна з того мука!  
Тобі того не зрозуміти, Анно, —  
тобі збуваються всі сни, всі мрії...<sup>115</sup>

АННА.

«Всі сни, всі мрії» — се вже ти занадто.

ДОЛОРЕС.

Чому занадто? Що тобі бракує?  
Все маєш: вроду, молодість, кохання,  
багатство, хутко будеш мати й шану,  
належну командоровій дружині.

АННА (засміявшись, устає).

Не бачу тільки, де тут сни і мрії.<sup>116</sup>

ДОЛОРЕС (з блідю усмішкою).

Та їх для тебе мовби вже й не треба.

(Обидві панни пошкожують між пам'ятниками.)

АННА.

Кому ж таки не треба мрій, Долорес?  
У мене є одна — дитяча — мрія...  
Либонь вона повстала з тих казок,  
що баяла мені малій бабуся, —  
я так любила їх...

ДОЛОРЕС.

Яка ж то мрія?

АННА.

Ет, так, химери!.. Мариться мені  
якась гора стрімка та неприступна,  
на тій горі міцний, суворий замок,  
немов гніздо орлине... В тому замку<sup>117</sup>  
принцеса молода... ніхто не може  
до неї доступитися на кручу...  
вбиваються і лицарі і коні  
на гору добуваючись, і кров  
червоними стрічками обвиває  
підгір'є...

ДОЛОРЕС.

От яка жорстока мрія!

АННА.

У мріях все дозволено. А потім...

ДОЛОРЕС (переймає).

...Один щасливий лицарь зліз на гору  
і доступив руки і серця панни.  
Що ж, Анно, мрія ся уже справдилась,  
бо та принцеса — то, звичайне, ти,  
убиті лицарі — то ті панове,  
що сватались до тебе нещасливо,<sup>118</sup>  
а той щасливий лицарь — дон Гонзаго.

АННА (сміється).

Ні, командор мій — то сама гора,  
а лицаря щасливого немає  
нігде на світі.

ДОЛОРЕС.

Се либонь і краще,  
бо що ж ти можеш лицареві дати  
у надгороду?

АННА.

Шклянку лімонади  
для прохолоди!

(Уриває. Іншим тоном.)

Глянь лишень, Долорес, —  
як блимає у сій гробниці світло,  
мов заслоняє хто і відслоняє...  
Ну, що, як там хто є?

ДОЛОРЕС.

То кажани  
навкруг лямпади в'ються.

АННА.

Я загляну...

(Заглядає крізь ґратчасті двері у гробницю, сіпає Долорес за рукав  
і показує щось. Пошепки.)

Дивись — там злодій! Я кликну сторожу...

(Кидається бігти. В ту хвилину одчиняються двері. Долорес скрикує  
і мліє.)

ДОН ЖУАН (вийшовши з гробниці, до Анни).  
Прошу вас, сеньйоріто, не втікайте  
і не лякайтесь. Я зовсім не злодій.

(Анна вертається і нахиляється до Долорес.)

ДОЛОРЕС (очутившись, стиснула Анні руку).  
Він, Анно, він!.. Чи я збожеволіла?

АННА.  
Ви — дон Жуан?

ДОН ЖУАН (уклоняючись).  
До вашої послуги.

ДОЛОРЕС.  
Як ви могли сюди прибути?

ДОН ЖУАН.  
Кінно,  
а потім пішки.

ДОЛОРЕС.  
Боже, він жартує!  
Ви ж головою важите своєю!

ДОН ЖУАН.  
Я комплімент оцей уперше чую,  
що важу я не серцем, завжді повним,  
а головою, — в ній же, сеньйоріто,  
хоч, правда, є думки, та тільки легкі.

АННА.  
А що важкого єсть у вашім серці?<sup>119</sup>

ДОН ЖУАН.  
О, сеньйоріто, сєє може знати  
лиш та, що візьме тєє серце в ручку.

АННА.  
То ваше серце важене не раз.

ДОН ЖУАН.  
Гадаєте?

ДОЛОРЕС.  
Ховайтесь! Як хто прийде,  
то ви пропали!



ДОН ЖУАН.

Як уже тепер,  
з очей прекрасних погляди прийнявши,  
ще не пропав, то де ж моя погибель?

(Анна усміхається, Долорес спускає чорний серпанок собі на обличчя і одвертається.)

АННА (махає на нього рукою).

Ідіть уже назад в свою домівку!

ДОН ЖУАН.

Се тільки рученька жіноча може  
так легко посилати у могилу.

ДОЛОРЕС (знов обертається до дон Жуана).

Невже ви мешкаєте в сьому склепі?

ДОН ЖУАН.

Як вам сказати? Я тут мав прожити  
сей день і ніч — мені не треба більше —  
та в сім дворі штивніша етикета,  
ніж при дворі кастильськім,<sup>120</sup> отже й там я  
нездатен був додержати церемоній,  
то де вже тут!

АННА.

Куди ж ви подастесь?

ДОН ЖУАН.

Я й сам іще не знаю.<sup>121</sup>

ДОЛОРЕС.

Дон Жуане,  
тут є тайник під церквою, сховайтесь.<sup>122</sup>

ДОН ЖУАН.

Навряд чи веселіше там, ніж тут.

ДОЛОРЕС.

Ви дбаєте все про веселість!

ДОН ЖУАН.

Чом же  
про те не дбати?

АННА.

Отже якби хто  
на маскараду кликав вас — пішли б ви?

ДОН ЖУАН.

З охотою пішов би.

АННА.

То прошу вас.

Сей вечір в нашім домі баль маскóвий,<sup>123</sup>  
у мого батька Пабло де Альварес,  
остатній баль перед моїм весіллям.<sup>124</sup>  
Всі будуть замасковані, крім старших,  
мене і нареченого мого.

ДОН ЖУАН (до Долорес).

Ви будете на балі, сеньйоріто?

ДОЛОРЕС.

Ви бачите, сеньйоре, — я в жалобі.

(Відходить на бік).

ДОН ЖУАН (до Анни).

А я жалоби не ношу ніколи  
і з дякою запросини приймаю.

(Вклоняється).

АННА.

Який костюм ваш буде?

ДОН ЖУАН.

Ще не знаю.

АННА.

Се шкода. Я б хотіла вас пізнати.

ДОН ЖУАН.

По голосу пізнаєте.

АННА.

Ви певні,  
що я ваш голос так запам'ятаю?

ДОН ЖУАН.

Так от пізнаєте по сьому перстні.

(Показує перстня на своєму мизинці).

АННА.

Ви завжді носите його?

ДОН ЖУАН.

Так, завжді.

АННА.

Ви дуже вірний.

ДОН ЖУАН.

Так, я дуже вірний.

ДОЛОРЕС (виходячи з бічної стежки).

Я бачу, Анно, дон Гонзаго йде.<sup>125</sup>

(Дон Жуан ховається в гробницю. Анна йде на зустріч командорови.)

КОМАНДОР (повагом наближається. Він не дуже молодий, поважний і здержаний, з великою гідністю носить свій білий командорський плащ.)

Ви тут самі? А де ж дуенї ваші?

АННА.

Вони зайшли до церкви, бо Долорес очей не любить зайвих, як буває на гробі рідних.

КОМАНДОР (поважно кивнувши головою до Долорес).

Я се розумію.

(До Анни.)

А я прийшов до вашої господи, хотів спитати вас, в яке убрання ви маєте вдягтись для сього балю.

АННА.

У біле. А навіщо вам се знати?

КОМАНДОР.

Дрібниця. Так, маленьке міркування.

АННА.

Мене пізнаєте у кожній сукні, бо маски я не наложу.

КОМАНДОР.

Се добре.

Мені було б неначе не до мисли, щоб ви наділи маску.

АННА.

А чому ж ви про се не мовили ні слова досі?

КОМАНДОР.

Я волі вашої не хтів стісняти.

ДОЛОРЕС.

Се чудно слухати, як наречений  
боїться положити найменший примус  
на ту, що хутко сам же він прив'яже  
ще й не такими путами до себе.

КОМАНДОР.

Не я її зв'яжу, а Бог і право.<sup>126</sup>  
Не буду я вільніший, ніж вона.

ДОЛОРЕС.

Чоловіки не часто так говорять,  
а хоч говорять — хто з їх слово держить?

КОМАНДОР.

Тепер я не дивую, сеньйоріто,  
що ви не хтіли досі вийти заміж, —  
без певности не варто брати шлюб.

АННА.

Чи всі ж ту певність мають?

КОМАНДОР.

Донно Анно,  
коли б я знав, що ви мене непевні,  
або непевен був себе чи вас,  
я б зараз повернув вам ваше слово,  
поки не пізно. Бо як буде дано  
велику присягу...

АННА.

Ох, се аж страшно!

КОМАНДОР.

То не любов, що присяги боїться.  
Вам справді страшно?

АННА.

Ні, се я жартую.

(До Долорес.)

Ну, я ж тобі казала — він гора.

КОМАНДОР.

Знов жарт якийсь? Веселі ви сьогодні!

АННА.

Чому ж мені веселою не бути,  
коли я можу так на вас впевнитись,  
як на камінну гору! — адже правда?

КОМАНДОР (подає Анні руку, щоб вести її, Анна приймає).

Так, донно Анно. Я вам докажу,  
що ви не помиляєтесь.

(Ідуть, Долорес трохи позаду їх.)

АННА (несподівано голосно до Долорес).

А знаєш,

мені він здався кращим на портреті,  
ніж так.

(Долорес, вжахнувшись, мовчки дивиться на неї.)

КОМАНДОР.

Хто?

АННА.

Наречений Долоріти.

КОМАНДОР.

Хто ж він такий?

АННА.

Се поки що секрет.

Та він сьогодні буде в нас на балі.

(Виходять всі троє.)

СТАНАРЕЛЬ (слуга дон Жуана. Увіходить, оглядаючись, наближається до гробниці).

А вийдіть, пане!

ДОН ЖУАН (виходить).

Як? То ти вже тут?

СТАНАРЕЛЬ.

Привіт від донни Соль. Вона не хоче,  
щоб ви до неї йшли, боїться слави,  
дуенья в неї зла. Вона воліє,  
урвавшись як-небудь на часинку,  
прийти сюди сама.

ДОН ЖУАН.

Уже? Так хутко?

СГАНАРЕЛЬ.

Вам наче недогода?

ДОН ЖУАН (не слухає).

Роздобудь

мені який костюм для маскаради,  
але порядний.

СГАНАРЕЛЬ.

Звідки ж ви дізнались,<sup>127</sup>

що донна Соль на маскарадї буде  
у молодї командора? Значить,  
ви хочете її зустріти там  
і взять сюди?

ДОН ЖУАН (захоплений іншою думкою).

Кого?

СГАНАРЕЛЬ.

Та донну Соль!

Кого ж іще? Хіба ми не для неї  
пригналися в Севілью?

ДОН ЖУАН.

Я не знаю.

Побачимо.

СГАНАРЕЛЬ.

А ну ж ви розминетесь,  
то що я буду тут робити з нею?

ДОН ЖУАН.

Нічого. Ти собі в таверну підеш,  
вона ж до чоловіка.

СГАНАРЕЛЬ.

Ех, мій пане!

я доказав би кращого лицарства,  
якби то я був пан, а ви — слуга.

Виходить. Дон Жуан ховається у мавзолей.

## II

Осередній дворик (patio)<sup>128</sup> в оселі сеньйора Пабло де Альварес, уряжений на мавританський лад, засажений квітками, кущами і невисокими деревами, оточений будовами з галерією під аркадами,<sup>129</sup> що поширена посередині виступом рундука<sup>130</sup> і ложею (великою нішею); покрівля галерії рівна, з балюстрадою, як орієнтальний дах, і поширена в середній частині тим самим способом, що і галерія внизу; в обидва поверхи галерії ведуть з дворика особні сходи: широкі і низькі наділ, високі й узенькі нагору. Дім і галерія ясно освітлені. В дворику світла нема. На передньому пляні дворика — альтанка, оплетена виноградом.

Дон Пабло і донна Мерседес, батько й мати Анни, розмовляють з командором у дворику. Вгорі по галерії похочає скілька гостей — ще небагато — з ними донна Анна.<sup>131</sup>

КОМАНДОР.

Дозвольте мені сюди просити  
прекрасну донну Анну на хвилинку?

ДОННА МЕРСЕДЕС.

Аніто, йди сюди! Тут дон Гонзаго!

АННА (перехиляється через балюстраду і заглядає вниз).

А вам сюди не ласка завітати?

Ах, правда, не горі на гору йти!

(Збігає, сміючись, прудко в діл.)

ДОННА МЕРСЕДЕС.

Ти, Анно, надто голосно смієшся.

ДОН ПАБЛО.

І жарти сі мені не до сподоби.

Ти мусиш пам'ятати...

КОМАНДОР.

Не сваріте

моєї нареченої за тее,

що близький шлюб її не засмутив.

Я звик до жартів донни Анни.

ДОННА МЕРСЕДЕС.

Пабло,  
нам слід піти нагору гості бавить.

КОМАНДОР.

Прошу лишитись трошки. В нас в Кастілї  
не звичай нареченим бути вдвох.<sup>132</sup>  
Та я не забарю вас. Донно Анно,  
прошу прийняти сю малу ознаку  
великої пошани і любові.

(Виймає з-під плаща коштовний перловий убір для голови і склоняється перед Анною.)

ДОННА МЕРСЕДЕС.

Що за чудові перли!

ДОН ПАБЛО.

Командоре,  
чи не занадто дорогий дарунок?

КОМАНДОР.

Для донни Анни?!

АННА.

От ви задля чого  
мене питали вранці про убрання!

КОМАНДОР.

Боюсь, я може не зумів добрати...  
Але я думав, що як біле вбрання,  
то білі перли саме...

АННА.

Дон Гонзаго,  
ви хочете зовсім не мати вад,  
а се вже й негаразд, — се пригнітає.

ДОННА МЕРСЕДЕС (нишком, сіпнувши Анну).

Аніто, схаменись! Ти ж хоч подякуй!

(Анна мовчки вклоняється Командорові глибоким церемоніяльним поклоном.)

КОМАНДОР (здіймає убір над її головою).

Дозвольте, щоб я сам поклав сі перли  
на гордовиту сю голівку, вперше  
похилену передо мною низько.



АННА (раптом випростується).

Хіба инакше ви б не досягли?

КОМАНДОР (наложивши на неї убір).

Як бачите, досяг.

Дворик сповняється юрбою маскованих і немаскованих,<sup>133</sup> розмаїто убраних гостей, — одні зійшли з горішньої галерії, а другі увійшли з надвірньої брами. Межи тими, що надійшли з брами, одна маска в чорному, широкому, дуже фалдистому доміно, обличчя їй щільно закрите маскою.

ГОЛОСИ В ЮРБИ ГОСТЕЙ (що зійшли з галерії).

Де наш господарь?

Де господині?

ДОН ПАБЛО.

Ось ми, любі гості.

ДОННА МЕРСЕДЕС (до новоприбулих).

Таке рясне, блискуче гроно гостей  
красить наш дім.

ПІДСТАРКУВАТА ГОСТЯ (з новоприбулих, до другої, давнішої, нишком).

Либонь вже зрахувала  
і скільки нас, і скільки ми коштуем!..

ГОСТЯ ДРУГА (так само, до попередньої).

О, вже ж, Мерседес на рахунки бистра,  
лиш на гостинність повільніша трохи...

ГОСТЯ ПАННОЧКА (до Анни, вітаючись).

Аніто, як же ти препишно вбрана!

(Тихше.)

А тільки в білому ти за-бліда.

АННА.

О, се нічого, се тепера мода.

(Ще тихше.)

Як хочеш, я білил тобі позичу,  
бо в тебе навіть і чолó червоне.

ПАННОЧКА.

Не треба, дякую.

(Одвертається, відступивши, і поправляє маску й волосся, щоб закрити лоба.)

Молода пані (нишком до другої, показуючи очима на Анну).

Який убір!

Друга молода пані (іронічно).

Та тільки ж і потіхи! Бідна Анна!..

Старий гість (до Дона Пабло).

А що, дон Пабло? вже тепер нарешті  
покличе вас король до свого двору, —  
такого зятя тесть...

Дон Пабло.

Його величність  
не по зятях, а по заслuzі цінить.

Старий гість.

На жаль, оцінки часом довго ждати.

Дон Пабло.

Чи довго, ви сами зазнали ліпше.

(Повертається до иншого.)

Ви, графе? Як я радий! Честь яка!

Господарь, господиня, Командор і гості йдуть у дім долішнім входом. Маска «Чорне доміно» лишається в дворіку, незаметно відступивши в тінь від кущів. Незабаром Анна з молодшими дамами з'являється на горішньому рундуці. Слуги розносять лімонаду та инші холодощі.

Дон Жуан замаскований, у мавританському костюмі, з гітарою, входить з брами на дворик, стає проти рундука і, по короткій прелюдії, співає.

У моїй країні рідній  
єсть одна гора з кришталю,  
на горі тій, на шпилечку  
сяє замок з діамантів.

Лихо мое, Анно!

І росте посеред замку  
квітка, в пуп'янку закрита,

на пелюсточках у неї  
не роса, а тверді перли.

Лихо моє, Анно!

І на гору кришталеву  
ні стежок нема, ні сходів,  
в діамантовому замку  
ані брами, ані вікон.

Лихо моє, Анно!

Та комусь не треба стежки,  
ані сходів, ані брами,  
з неба він злетить до квітки,  
бо кохання має крила.

Щастя моє, Анно!<sup>134</sup>

(Під час співу «Чорне доміно» трохи виступає з кущів, прислухається, під кінець ховається.)

КОМАНДОР (виходить на горішній рундук під кінець співу).

Які се тут співи, донно Анно?

АННА.

Які? Не знаю, певно мавританські.

КОМАНДОР.

Я не про те питаю.

АННА.

А про що ж?

(Не ждучи відповіді, бере у слуги склянку лімонади і спускається до дон Жуана.)

АННА (до дон Жуана, подаючи лімонаду).

Бажаєте прохолодитись, може?

ДОН ЖУАН.

Спасибі, не вживаю холодоців.

(Анна кидає шклянку в кущі.)

КОМАНДОР (надходить слідом за Анною).

Вам до сподоби пісня, донно Анно?

АННА.

А вам?

КОМАНДОР.

Мені зовсім не до сподоби.

Дон Жуан.

Я вам не догодив, сеньйоре? шкода.  
Я думав, що зарученим то саме  
і слід почути пісню про кохання.

Командор.

В тій вашій пісні приспів недоречний.

Дон Жуан.

На жаль його не міг я проминути —  
так вимагає мавританський стіль.

Анна.

Ви до костюму добірали пісню?

З брами увіходить гурт молодіжі, паничів; побачивши Анну, молодіж оточує її.

Голоси з гурту.

О, донно Анно! донно Анно, просим,  
з'явіть нам ласку! Се ж остатній вечір  
дівочої незв'язаної волі!

Анна.

Мої панове, в чім бажання ваше?

Один лицарь.

Ми просимо, щоб ви сами вказали,  
хто має вам служити в которім танці.

Анна.

Щоб я сама просила?..

Другий лицарь.

Не просити,  
наказувати маєте! Ми будем  
рабами вашими в сей вечір!

Анна.

Добре,  
що хоч не довше, а то я не знаю,  
що б вам на те сказали ваші дами.  
Чи може вас від їх ратують маски?

Третій лицарь (скидаючи маску).

Всі зорі бліднуть перед сонцем!

АННА.

Дійсне,

сей комплімент не потребує маски,  
бо він доволі вже поважний віком.

(Лицарь знов надіває маску і відступає в гурт.)<sup>135</sup>

АННА (до молодіжі).

Що ж, станьте в ряд, я буду призначати.

(Всі стають в ряд, і дон Жуан між ними).

КОМАНДОР (тихо до Анни).

Чи се такий в Севільї звичай?

АННА.

Так.

КОМАНДОР.

Чи й я повинен стати?

АННА.

Ні.

(Командор відходить.)

Панове,

ви вже готові?

(До дон Жуана.)

Як же ви, поклонче  
змінливої планети, стали в ряд?  
Хіба вам звичай дозволяє танці?

ДОН ЖУАН.

Для надзвичайної зламаю звичай.

АННА.

За се я вам даю танець найперший.

(Дон Жуан вклоняється по східньому: прикладає праву руку до серця, до уст і до чола, потім складає руки навхрест на грудях і схиляє голову. При тих рухах поблискує золотий перстень на мизинці.)

ДОН ЖУАН.

Один?

АННА.

Один. Вам другого не буде.

(До молодіжі).

Я вас, панове, позначу рукою,  
хай всяк свою чергу запам'ятає.

(Швидко вказує рукою на кожного панича по черзі, один панич зостається непозначеним.)

Панич.

А я ж? А я? Мені яка черга?

Один з гурту.

Остатня, очевидно.

(Сміх. Панич стоїть збентежений.)

Анна (до панича).

Мій сеньйоре,  
я мусульманину дала найпершу,  
бо він остатнім буде в царстві Божім,  
ви ж, я в тім певна, добрий католик,  
і вам не страшно бути остатнім тута.

Панич.

Се в перший раз, що я б хотів бути мавром!

Дон Жуан.

Е, не в чергу попав ваш комплімент,  
либонь судився вам душі ратунок!

Анна (плеще в долоні).

Мої піддані! годі! Час до танцю!

(Перша рушає нагору, за нею молодь).

З горішнього поверху чутно грім музики. Починаються танці, що розпросторюються на горішній рундук і галерію. Донна Анна йде в першій парі з дон Жуаном, потім її переймають інші паничі по черзі. Командор стоїть на розі ніші, прихилившись до виступу стіни і дивиться на танці. «Чорне доміно» зорить здолу і непомітно для себе виходить на освітлене місце перед рундуком. Дон Жуан, скінчивши танець, схиляється на балюстраду, завважає «Чорне доміно» і зіходить у діл, воно тим часом поспішно ховається в тінь.<sup>136</sup>

Маска-Соняшник (входить з боку, переймає дон Жуана і хапає його за руку).

Ти дон Жуан! я знаю!

Дон Жуан.

Я хотів би  
тебе так добре знати, гарна маско.

МАСКА-СОНЯШНИК.

Ти знаєш! Не вдавай! Я — донна Соль!

(Зриває з себе маску.)

ДОН ЖУАН.

Пробачте. В соняшнику справді трудно  
пізнати сонце.

ДОННА СОЛЬ.

Ти смієшся з мене?

Тобі ще мало глуму?

ДОН ЖУАН.

Де? Якого?

ДОННА СОЛЬ (понура).

Я тільки що була на кладовищі.

ДОН ЖУАН.

Вас бачив хто?

ДОННА СОЛЬ.

Сього ще бракувало!

Ніхто, запевне.

ДОН ЖУАН.

Ну, то в чім же діло?

Хіба зустрітися на маскарадї  
не веселіше, ніж на кладовищі?

ДОННА СОЛЬ (сягає рукою за пояс).

О! я забула взяти свій кинджал!

ДОН ЖУАН (вклоняючись, подає їй свій стилет).

Прощу, сеньйоро.

ДОННА СОЛЬ (відштовхує його руку).

Геть!

ДОН ЖУАН (ховає стилет).

Непослідовно.

Що ж вам бажано, прехороша пані?

ДОННА СОЛЬ.

Не знаєте?

ДОН ЖУАН.

Ні, далебі, не знаю.

Донна Соль.

Ви пам'ятаєте, що ви писали?

Дон Жуан.

Я вам писав: «Покиньте чоловіка,  
як він вам осоружний, і втікайте».

Донна Соль.

З ким?

Дон Жуан.

А конечно треба з кимсь?  
Хоч і зо мною. Можу вас провести.

Донна Соль.

Куди?

Дон Жуан.

В Кадікс.

Донна Соль.

Навіщо?

Дон Жуан.

Як — навіщо?  
Хіба на волю вирватись то мало?

Донна Соль.

То ви мене просили на стрівання,  
щоб се сказати?

Дон Жуан.

А для чого ви  
на те стрівання йшли? Чи ви хотіли  
підсолодити трохи гірку страву  
подружніх обов'язків? Вибачайте,  
я солодощів готувать не вчився.

Донна Соль (подається до сходів на рундук).

Ви ще мені заплатите за се!<sup>137</sup>

«Чорне доміно» (виходячи на світло і переймаючи Донну Соль. Ненатурально зміненим голосом).

Твій муж тобі дозволить плату взяти?

(Донна Соль миттю вибігає геть за браму.)



«Чорне доміно» хоче схватись у тінь, Дон Жуан заступає йому дорогу.

Дон Жуан.

Ти хто, жалобна маско?

«Чорне доміно».

Тінь твоя!<sup>138</sup>

Спритно втікає від Дон Жуана, ховаючись поза кущами, забігає в альтанку і там прищулюється. Дон Жуан, втерявши «Чорне доміно» з очей, подається в інший бік, шукаючи його.

На горішньому рундуці донна Анна танцює сегідильї.<sup>139</sup>

Один лицарь (коли Анна скінчила танець).

Оце ж ви танцювали, донно Анно,  
по наших всіх серцях.

Анна.

Невже? Здавалось  
мені, що я танцюю по помості.  
Чи се у вас такі тверді серця?

Другий лицарь (підходить до Анни і вклоняється, запрошуючи до танцю).

Тепер моя черга.

Анна (складає долоні).

Сеньйоре, пробі!

Другий лицарь.

Я підожду. Але черга за мною?

Анна.

Звичайне.

Встає і, замішавшись межи гостями, зникає, потім з'являється в дворику, вийшовши долішніми сходами.<sup>140</sup>

Донна Анна надходить до альтанки, «Чорне доміно» вибігає звідти швидко, але без шелесту, і ховається в кущах. Анна падає в знесиллі на широкий ослін в альтанці.

Дон Жуан (наближається до неї).

Се ви тут? Вибачайте, вам недобре?

Анна (сіла рівніше).

Ні, просто втомлена.

Дон Жуан.

Іти нагору?

Анна.

Як?.. А?.. Між иншим, я найбільш втомилась  
від безконечних дотепів сей вечір.

Дон Жуан.

Я в думці мав не дотеп.

Анна.

Що ж инакше?

Дон Жуан.

Я думав: щό могло примусить вас  
нагірної в'язниці домагатись?

Анна.

В'язниці? Я гадаю, просто замку,  
а замки завжді на горі стоять,  
бо так величніше і неприступніш.

Дон Жуан.

Я дуже поважаю неприступність,  
як їй підвалиною не каміння,  
а щось живе.

Анна.

Стояти на живому  
ніщо не може, бо схибнеться хутко.  
Для гордої і владної душі  
життя і воля — на горі високої.

Дон Жуан.

Ні, донно Анно, там немає волі.  
З нагірного шпиля людині видко  
простори вільні, та вона сама  
прикована до площинки малої,  
бо леда крок — і зірветься в безодню.

Анна (в задумі).

То де ж є в світі тая справжня воля?..<sup>141</sup>  
Невже вона в такім житті, як ваше?

Адже між людьми ви, мов дикий звір  
межи мисливцями на полюванні, —  
лиш маска вас боронить.

ДОН ЖУАН.

Полювання  
взаємне межи нами. Що ж до маски —  
се тільки хитрощі мисливські. Зараз  
її не буде.

(Скидає маску і сідає коло Анни.)

Вірте, донно Анно:  
той тільки вільний від громадських пут,  
кого громада кине геть від себе,  
а я її до того сам примусив.  
Ви бачили такого, хто, йдучи  
за щирим голосом свого серця,  
ніколи б не питав: «що скажуть люде?»  
Дивіться, — я такий. І тим сей світ  
не був мені темницею ніколи.  
Легенькою фелюкою злітав я  
Простор морей, як перелітна птиця,  
пізнав красу далеких берегів  
і краю ще незнаного принаду.  
При світлі волі всі краї хороші,  
всі води гідні відбивати небо,  
усі гаї подібні до Едему!<sup>142</sup>

АННА (стиха).

Так... се життя!

(Павза. Нагорі знов музика й танці.)

ДОН ЖУАН.

Як дивно! знов музика...

АННА.

Що ж дивного?

ДОН ЖУАН.

Чому, коли вмірає  
старе і горем бите, всі ридають?

А тут — ховають волю молоду,  
і всі танцюють...

Анна.

Але й ви, сеньйоре,  
теж танцювали.

Дон Жуан.

О, якби ви знали,  
що думав я тоді!

Анна.

А що?

Дон Жуан.

Я думав:  
«Коли б, не випускаючи з обіймів,  
її помчати просто на коня,  
та й до Кадіксу!»

Анна (встає).

Чи не забагато  
ви дозволяєте собі, сеньйоре?

Дон Жуан.

Ох, донно Анно, та невже потрібні  
і вам оті мізерні огорожі,  
що нібито обороняти мають  
жіночу гідність? Я ж бо силоміць  
не посягну на вашу честь, не бійтесь.  
Жінкам не тим страшний я.

Анна (знов сідає).

Дон Жуане,  
я не боюся вас.

Дон Жуан.

Я вперше чую  
такі слова з жіночих уст! Чи може  
ви тим собі додаєте одваги?

Анна.

Одвага ще не зрадила мене  
в житті ні разу...

Дон Жуан.

Ви й тепер в ній певні?

АННА.

Чому ж би ні?

ДОН ЖУАН.

Скажіть мені по правді,  
чи ви зазнали волі хоч на мить?

АННА.

У сні.

ДОН ЖУАН.

І в мрії?

АННА.

Так, і в мрії теж.

ДОН ЖУАН.

То що ж вам не дає ту горду мрію  
життям зробити? Тільки за поріг  
переступіть — і цілий світ широкий  
одкриється для вас! Я вам готовий  
і в щасті і в нещасті помагати,  
хоч би від мене серце ви замкнули.  
Для мене найдорожче — вратувати  
ваш гордий, вільний дух! О, донно Анно,  
я вас шукав так довго!

АННА.

Ви шукали?

Та ви ж мене зовсім не знали досі!

ДОН ЖУАН.

Не знав я тільки вашого імення,  
не знав обличчя, але я шукав  
у кожному жіночому обличчі  
хоч відблиска того ясного сяйва,  
що променіє в ваших гордих очах.  
Коли ми двоє різно розійдемося,  
то в Божім твориві немає глузду!

АННА.

Стривайте. Не тьмаріть мені думок  
речами запальними. Не бракує  
мені одваги йти в широкий світ.

ДОН ЖУАН (встає і простягає їй руку).

Ходім!

АННА.

Ще ні. Одваги тут не досить.

ДОН ЖУАН.

Та що ж вас не пускає? Сіі перли?

Чи та обручка може?

АННА.

Се? Найменше!

(Здіймає перловий убір з голови і кладе на ослоні, а обручку, знявши, держить на простягненій долоні.)

Ось покладіть сюди і ваш перстеник.

ДОН ЖУАН.

Нащо він вам?

АННА.

Не бійтесь, не надіну.

В Гвадалквівр<sup>143</sup> я хочу їх закинуть,  
як будемо переїздити міст.

ДОН ЖУАН.

Ні, сього перстня я не можу дати.

Просіть, що хочете...

АННА.

Просити вас  
я не збиралась ні про що. Я хтіла  
лиш перевірити, чи справді є  
на світі хоч одна людина вільна,  
чи то все тільки «мавританський стіль»,  
і ви сами за ту хвалену волю  
не віддасте й тоненької каблучки.

ДОН ЖУАН.

Я все життя віддам!

АННА (знов простягає руку).

Обручку!

ДОН ЖУАН.

Анно!

Обручка та не є любови знак.

АННА.

А що ж? кільце з кайданів? Дон Жуане,  
і вам не сором в тому признаватись?

ДОН ЖУАН.

Я слово чести дав її носити.

АННА.

Ах, слово чести?

(Встає.)

Дякую, сеньйоре,

що ви мені те слово нагадали.

(Надіває знов убір і свою обручку і хоче відійти.)

ДОН ЖУАН (падає на коліна).

Я вас благаю, донно Анно!

АННА (з гнівним рухом).

Годі!

Доволі вже комедії! Вставайте!

(Обертається і бачить Командора, що наближаються від дому до альтанки.)

Прошу вас, дон Гонзаґо, проведіть  
мене нагору знову.

КОМАНДОР.

Донно Анно,

скажіть мені того сеньйора ймення.

АННА.

Той лицарь — наречений Долоріти.

Інакше він не сміє називатись.<sup>144</sup>

ДОН ЖУАН.

У мене єсть імення — дон Жуан.

Се ймення всій Іспанії відоме!

КОМАНДОР.

Ви той банніт, кого король позбавив  
і чести й привілеїв? Як ви сміли  
в сей чесний дім з'явитись?

ДОН ЖУАН.

Привілеї

король дає, король і взяти може.

А честь моя так само, як і шпага,  
мені належать — їх ніхто не зломить!  
Чи хочете поспробувати може?

(Вихоплює шпагу і стає в позицію до поединку.)

КОМАНДОР (закладає руки навхрест).

З баннітами ставать до поединку  
не личить командорові.

(До Анни.)

Ходім.

(Бере Анну під руку і рушає, обернувшись плечима до дон Жуана.)

Дон Жуан кидається за Командором у слід і хоче проткнути його шпагою. З тіні виринає «Чорне доміно» і хапає дон Жуана за руку обома руками.

ЧОРНЕ ДОМІНО (незміненим голосом, так, що можна пізнати Долорес).

Немає чести нападати ззаду!

Анна оглядається. Дон Жуан і Долорес вибігають за браму.

КОМАНДОР.

Не оглядайтесь.

АННА.

Вже нема нікого.

КОМАНДОР (випускає Аннину руку і змінює спокійний тон на грізний).

Він як сюди дістався, донно Анно?

АННА.

Кажу ж вам, як Долорес наречений.

КОМАНДОР.

Чого ж було стояти на колінах?

АННА.

Кому?

КОМАНДОР.

Та вже ж йому тут перед вами!



АННА.

Не навпаки? Ну, то про що ж розмова?

КОМАНДОР.

І ви могли дозволити...

АННА.

Мій Боже!

Хто ж дозволу на сії речі просить?

Се може та кастільська етикета

наказує звертатися до дами:

«Дозвольте, пані, стати на коліна».

У нас за сее кожна осміяла б.

КОМАНДОР.

Як ви привикли все збувати сміхом!

АННА.

Та змилуйтесь! якби я кожен раз,

відкоша даючи, лила ще сльози,

то в мене б очі вилиняли досі!

Невже б вам справді так сього хотілось?

Вам дивно се, що я за ним услід

не простягаю рук, не плачу гірко,

не сповідаюся тут перед вами

в злочинному коханні, що мов буря

налинуло на серце безборонне?

Була б я, мов Ізольда<sup>145</sup> в тім романі,

та шкода, я до того не в настрою, —

якраз охоту маю до фанданга!<sup>146</sup>

О! — чую, саме грають... la-la-la!..

Ходімо, дон Гонзаго! я полину,

як біла хвиля у хибкий танець,

а ви спокійно станете мов камінь.

Бо знає камінь, що танок свавільний

скінчить навіки хвиля — коло нього.<sup>147</sup>

(Командор веде Анну попід руку нагору, де танцюють.)

### III

Печера на березі моря в околиці Кадікса.

Дон Жуан сидить на каміні і точить свою шпагу. Сґанарель стоїть коло нього.

СґАНАРЕЛЬ.

Навіщо ви все точите ту шпагу?

ДОН ЖУАН.

Так, звичка.

СґАНАРЕЛЬ.

Ви ж тепер на поединки  
вже не виходите.

ДОН ЖУАН.

Не маю з ким.

СґАНАРЕЛЬ.

Хіба людей не стало?

ДОН ЖУАН.

Всі ті люде  
неварті сеї шпаги.

СґАНАРЕЛЬ.

Може й шпага  
когось неварта?

ДОН ЖУАН (зрізно).

Ти!!

СґАНАРЕЛЬ.

Пробачте, пане,  
то жарт безглуздий. Я вже й сам не тямлю,  
де в мене тії дурощі беруться, —  
от наче щось сіпне!

ДОН ЖУАН.

Іди! не застуй!<sup>148</sup>

(Сґанарель, посміхнувшись, виходить. Дон Жуан далі точить шпагу.)

ДОН ЖУАН.

Ет, знову пощербив! Геть, на зламання!<sup>149</sup>

(Кидає шпагу).

СГАНАРЕЛЬ (вбігає швидко і нишком).

Мій пане, утікаймо!

ДОН ЖУАН.

Ще чого?

СГАНАРЕЛЬ.

Нас викрито. Я бачив, недалечко  
чернець якийсь блукає.

ДОН ЖУАН.

Ну, то що?

СГАНАРЕЛЬ.

Се шпиг від інквізиції<sup>150</sup> напевне,  
а може й кат з отруеним стилетом.

ДОН ЖУАН.

Шпигів я не боюся, звик до їх,  
а шпага в мене довша від стилета.<sup>151</sup>  
Веди ченця, коротша буде справа.  
Скажи йому, що сповіді бажає  
всесвітній грішник дон Жуан.<sup>152</sup>

СГАНАРЕЛЬ.

Гаразд.

Ви не дитина, я при вас не нянька.

Виходить і незабаром приводить в печеру ченця, невисокого на зріст, тонкого, в одежі «невидимок»<sup>153</sup> — в чорній відлозі (каптурі), що закриває все обличчя, тільки для очей у ній прорізані дірки.

ДОН ЖУАН (встає на зустріч із шпагою в руках).

Мій отче, або може краще — брате,  
чому завдячую такі святії  
одвідини?

(Чернець робить рукою знак, щоб Сганарель вийшов.)

Ти вийди, Сганарелю.

(Бачучи, що Сганарель не спішиться, пошепки до нього.)

Поглянь, в ченця рука жіноча.

СГАНАРЕЛЬ.

Щоб їх!

Махнувши рукою, виходить. Дон Жуан кладе шпагу на камінь.  
З-під одкинutoї відлоги раптом виступає обличчя Долорес.

Дон Жуан.

Долорес?!. Ви? і знов у сій печері...

Долорес.

Я знов прийшла поратувати вас.

Дон Жуан.

Поратувати? Хто ж се вам сказав,  
що нібито мені ратунку треба?

Долорес.

Сама я знала се.

Дон Жуан.

Я ж не слабій,  
як бачите, — веселий, вільний, дужий.

Долорес.

Ви хочете, щоб вам здавалось так.<sup>154</sup>

Дон Жуан (на мить замислюється, але хутко підводить голову різким, упертим рухом).

Я бачу, сеньйоріто, ваша одіж  
настроїла вас на чернечий лад.  
Але я вам не буду сповідатись, —  
мої гріхи не для панянських слухів.

(Долорес мовчки виймає два сувої пергаменту і подає їх дон Жуанові.)

Ні, вибачте, Долорес! Я не хтів  
Зневажить вас, мені було б се прикро.  
Що ви мені принесли?

Долорес.

Прочитайте.

Дон Жуан (швидко переглядає пергаменти).

Декрет від короля... і папська булла...<sup>155</sup>

Мені прощаються усі злочини  
і всі гріхи... Чому? З якої речі?  
І як до вас дістались сі папери?

Долорес (спустивши очі).

Ви не догадуєтесь?

ДОН ЖУАН.

О, Долорес!

Я розумію. Знов ви наложили  
на мене довг якийсь. Та вам відомо,  
що я привик свої довги платити.

ДОЛОРЕС.

Я не прийшла сюди з вас плату править.

ДОН ЖУАН.

Я вірю вам. Але я не банкрот.  
Колись я вам заставу дав — обручку,  
тепер готовий виплатить весь довг.  
Уже ж я не банніт, а ґранд іспанський,  
і вам не сором буде стать до шлюбу  
зо мною.

ДОЛОРЕС (із стогоном).

Боже! Діво пресвятая!  
Я сподівалася, що сее буде...  
але щоб так мою остатню мрію  
я мусіла ховати...

(Голос їй перехоплює спазма стриманих сліз.)

ДОН ЖУАН.

Я вразив вас?  
Та чим, Долорес?

ДОЛОРЕС.

Ви не зрозуміли?  
Гадаєте, що як іспанський ґранд  
дочці ґідальґа<sup>156</sup> кине шлюбний перстень,  
немов гаман з червінцями лихварці,  
то в ній повинно серце розцвісти,  
а не облитись крив'ю?

ДОН ЖУАН.

Ні, Долорес,  
і ви ж мене повинні зрозуміти, —  
ніякій дівчині, ніякій жінці  
не був я досі винен зроду!

ДОЛОРЕС.

Справді?

Ви, дон Жуан, нічим не завинили  
проти жіноцтва?

ДОН ЖУАН.

Ні. Нічим, ніколи.

Я кожен раз давав їм теє все,  
що лиш вони могли змістити: мрію,  
коротку хвилю щастя і порив,  
а більшого з них жадна не зміщала,  
та іншій і того було над міру.

ДОЛОРЕС.

А ви сами могли змістити більше?<sup>157</sup>

(Павза.)

Платити вам не прийдеться сей раз.  
Візьміть назад сю золоту «заставу».

(Хоче зняти з своєї правиці обручку.)

ДОН ЖУАН (вдержує її руку).

Ні, то належить вам з святого права.

ДОЛОРЕС.

Я вже сама до себе не належу.  
Вже й се видиме тіло не мое,  
сама душа у сьому тілі — дим  
жертвовного кадила, що згорає  
за вашу душу перед Богом...

ДОН ЖУАН.

Що се?

Я ваших слів не можу зрозуміти.  
Ви, мов заколота кривава жертва,  
такі в вас очі... Сей декрет, ся булла...  
Ви як їх здобули? Я вас благаю,  
скажіть мені!

ДОЛОРЕС.

Навіщо вам те знати?

ДОН ЖУАН.

Ще може я зречуся тих дарів.<sup>158</sup>

ДОЛОРЕС.

Ви їх зректись не можете, я знаю.  
А як вони здобуті — все одно.  
Не перший раз за вас загине жінка,  
якби ж то хоч остатній!

ДОН ЖУАН.

Ні, скажіть.

Коли не скажете, я можу здумать,  
що спосіб добування був ганебний,  
бо чесний покриву не потребує.

ДОЛОРЕС.

«Ганебний»... «чесний»... як тепер далеко  
від мене сі слова... Що ж, я скажу:  
я за декрет сей тілом заплатила.

ДОН ЖУАН.

Як?..

ДОЛОРЕС.

Я не можу довше пояснити.  
Ви знаєте всі нориви двірські, —  
там платиться за все, коли не злотом,  
то...

ДОН ЖУАН.

Боже! Як же страшно се, Долорес!

ДОЛОРЕС.

Вам страшно? Я сього не сподівалась.

ДОН ЖУАН.

А вам?

ДОЛОРЕС.

Я вже нічого не боюся.  
Чого мені жахатися про тіло,  
коли не побоялась я і душу  
віддати, щоб за буллу заплатити?

ДОН ЖУАН.

Та хто ж душею платить?

ДОЛОРЕС.

Всі жінки,  
коли вони кохають. Я щаслива,

що я душею викупляю душу,  
не кожда жінка має сее щастя.  
Святий отець вам душу визволяє  
від кар пекельних через те, що я  
взяла на себе каяття довічне  
за ваші всі гріхи. В монастирі  
з уставом найсуворішим я буду  
черницею. Обітницю мовчання,  
і посту, й бичування дам я Богу.<sup>159</sup>  
Зректися маю я всього, Жуане,  
і навіть — мрій і спогадів про вас!  
Лиш пам'ятать про вашу душу буду,  
а власну душу занедбаю. Піде  
моя душа за вас на вічні муки.  
Прощайте.

(Дон Жуан стоїть мовчки, приголомшений. Долорес рушає, але за-  
раз зупиняється.)

Ні, ще раз! Остатній раз  
я подивлюся ще на сії очі!  
Бо вже ж вони мені світить не будуть  
в могильній тьмі того, що буде зватись  
моїм життям... Візьміте ваш портрет.

(Здіймає з себе медальйон і кладе на камінь.)

Я маю пам'ятать про вашу душу,  
більш ні про що.

Дон Жуан.

Але якби я вам  
сказав, що мить єдина щастя з вами  
тут, на землі, дорожча задля мене,  
ніж вічний рай без вас на небесах?

Долорес (екстатично, як мучениця на тортурах).

Я не прошу мене не спокушати!  
Сей півобман... коли б він міг докраю  
це серце сторожкее одурити!  
Святая діво! дай мені принести  
за нього й сюю жертву!.. О, Жуане,



кажіть мені, кажіть слова кохання!

Не бійтеся, щоб я їх прийняла.

Ось вам обручка ваша.

(Здіймає і хоче подати дон Жуанові обручку, але рука знесилена опадає, обручка котиться дотолу.)

Дон Жуан (підіймає обручку і надіває знов на руку Долорес).

Ні, ніколи

я не візьму її. Носіть її,  
або Мадонні дайте на офіру,  
як хочете. На сю обручку можна  
дивитися черниці. Ся обручка  
не збудить грішних спогадів.

Долорес (тихо).

Се правда.

Дон Жуан.

А вашої я не віддам нікому  
довіку.

Долорес.

Нащо вам її носити?

Дон Жуан.

Душа свої потреби має й звички,  
так само, як і тіло. Я хотів би,  
щоб ви без зайвих слів се зрозуміли.

Долорес.

Пора вже йти мені... Я вам прощаю  
за все, що ви...

Дон Жуан.

Спиніться! Не тьмаріть  
ясного спогаду про сю хвилину!  
За що прощати? Я ж тепера бачу,  
що я і вам не завинив нічого.  
Адже ви через мене досягли  
високого, пречистого верхівля!  
Невже мене за се прощати треба?  
О ні, либонь ви в слові помилились!  
У серці сторожкім такеє слово

вродитись не могло. Вам непотрібні  
такі слова, коли ви стали вище  
від ганьби й честі. Правда ж так, Долорес?

ДОЛОРЕС.

Здається, слів ніяких більш не треба.

(Хоче йти.)

ДОН ЖУАН.

Стривайте ще, Долорес... Ви в Мадриді  
одвідали сеньйору де Мендоза?

ДОЛОРЕС (спиняється).

Ви... ви мене питаєте про неї?

ДОН ЖУАН.

Я бачу, рано вам ще в манастир.

ДОЛОРЕС (перемагає себе).

Я бачила її.

ДОН ЖУАН.

Вона щаслива?

ДОЛОРЕС.

Здається, я щасливіша від неї.

ДОН ЖУАН.

Вона про мене не забула?

ДОЛОРЕС.

Ні.

ДОН ЖУАН.

По чім ви знаєте?

ДОЛОРЕС.

Я серцем чую.

ДОН ЖУАН.

Се все, що хотів я знати.

ДОЛОРЕС.

Я вже йду.

ДОН ЖУАН.

Ви не питаєте мене, навіщо  
мені се треба знати?

ДОЛОРЕС.

Не питаю.

ДОН ЖУАН.

І вам не тяжко се?

ДОЛОРЕС.

Я не шукала  
ніколи стежки легкої. Прощайте.

ДОН ЖУАН.

Прощайте. Я ніколи вас не зражу.

Долорес закриває раптом обличчя відлогою і виходить з печери,  
не оглядаючись.

Сганарель увіходить і докірливо дивиться на дон Жуана.

ДОН ЖУАН (скоріш до себе, ніж до слуги).

Яку я гарну вигартував душу!

СГНАРЕЛЬ.

Чию? Свою?

ДОН ЖУАН.

Ущипливе питання,  
хоч несвідоме!

СГНАРЕЛЬ.

Думаєте, пане?

ДОН ЖУАН.

А ти що думаєш?

СГНАРЕЛЬ.

Що я видав вас  
ковадлом і клевцем, а ще ніколи  
не бачив ковалем.<sup>160</sup>

ДОН ЖУАН.

То ще побачиш.

СГНАРЕЛЬ.

Шкода! пропало вже.

ДОН ЖУАН.

Що? Де пропало?

СГНАРЕЛЬ.

Пішла в черниці ваша доля, пане.

ДОН ЖУАН.

То ти підслухував?

СГАНАРЕЛЬ.

А ви й не знали?

Хто має слуги, той повинен звикнуть,  
що має по всяк час конфесійонал.<sup>161</sup>

ДОН ЖУАН.

Але, щоб так нахабно признаватись!..

СГАНАРЕЛЬ.

То треба бути слугою дон Жуана.  
Мій пан відомий щирістю своєю.

ДОН ЖУАН.

Ну, не плещи!.. То тінь моя пішла,<sup>162</sup>  
зовсім не доля. Доля жде в Мадриді.  
Сідлай лиш коней. Ми тепер поїдем  
ту долю добувати. Швидче! Миттю!<sup>163</sup>

Сганарель виходить. Дон Жуан бере шпагу до рук і проводить рукою по лезі, пробуючи її гострість, при тому всміхається.

#### IV

Оселя командорова в Мадриді. Опочивальня донни Анни, велика, пишно, але в темних тонах убрана кімната. Високі, вузькі вікна з балконами сягають сливе до підлоги, жалюзі на їх закриті.

Донна Анна в сивій з чорним півжалобній сукні сидить при столику, перебірає в скринці коштовні покраси і приміряє їх до себе, дивлячись у свічадо.

КОМАНДОР (увіходить).

Чого се ви вбіраєтесь?

АННА.

На завтра  
покраси вибіраю. Завтра хочу  
піти на бій биків.<sup>164</sup>

КОМАНДОР.

У півжалобі?!

АННА (з досадою відсуває покраси).

Ох, ті жалобі! і коли їм край?<sup>165</sup>

КОМАНДОР (спокійно).

Ся має вісім день іще тривати.  
По дядькові вона не дуже довга.

АННА.

Найцікавіше те, що я і в вічі  
не бачила ніколи того дядька.

КОМАНДОР.

То справи не змінє. Ви тепер  
належите до дому де Мендозів,  
тож вам годиться шанувати пам'ять  
всіх свояків.

АННА.

Продовж їм, Боже, віку!  
Бо се тепер по дядькові жалоба,  
а то була по тітці, перед нею ж —  
коли б не помилитись! — брат у третіх,  
чи небіж у четвертих нам помер...

КОМАНДОР.

На кого ви розсердились?

АННА.

Я тільки  
хотіла пригадати, скільки днів  
я не була в жалобі з того часу,  
як з вами одружилась.

КОМАНДОР.

Цілий місяць.

АННА (іронічно).

Ах, цілий місяць? Се багато, справді!<sup>166</sup>

КОМАНДОР.

Не розумію вашої досади.  
Невже таки для марної розваги  
ладні ви занедбати всі почесні  
звичаї давні?

АННА (встає).

Що се за слова?  
Я не додержую звичаїв чесних?  
Коли я що ганебного вчинила?

КОМАНДОР.

Про щось ганебне й мови бути не може,  
але для нас і збóчення найменше  
було б ступнем до прірви. Не забудьте,  
що командорський плащ мені дістався  
не просьбами, не грішми, не насильством,  
але чеснотою. З нас, де Мендозів,  
були здавен всі лицарі без страху,  
всі дами без догани. Чи ж подоба,  
щоб саме вас юрба могла огудить,  
коли ви завтра...

АННА (роздражнено).

Я не йду нікуди.

КОМАНДОР.

Зовсім нема потреби замикатись.  
Ми завтра маємо піти до церкви.

АННА.

Я не збиралася до церкви завтра.

КОМАНДОР.

А все таки ми мусимо піти, —  
казати казань має фра Іньїго.<sup>167</sup>

АННА.

Се найнудніший в світі проповідник!

КОМАНДОР.

Я з вами згоджуюсь. Та королева  
злюбила ті казання. Отже ходить  
і цілий двір на їх. Коли не буде  
з усіх ґрандес лиш вас, то се помітять.

(Анна мовчки зітхає. Командор виймає з кишені молитовні чітки  
з димчастого кришталю.)

Я вам купив чітки до півжалоби,  
а трохи згодом справлю з аметисту.<sup>168</sup>

АННА (бере чітки).

Спасибі, тільки нащо се?

КОМАНДОР.

Вам треба  
пишнотою всіх дам переважати.  
І ще, будь ласка, як прийдем до церкви,  
не попускайте донні Консепсьйон  
край королеви сісти.<sup>169</sup> Тее місце  
належить вам. Прошу вас пам'ятати,  
що нам належить перше місце всюди,  
бо ми його займати можемо гідно,  
і нас ніхто не може замінити, —  
ручить за те не тільки честь Мендозів,  
а й орден мого почесний прапор.  
Коли ж не тільки донна Консепсьйон,  
а й королева схоче те забути,  
то я, не гаючись, покину двір,  
за мною рушить все моє лицарство,  
і вже тоді нехай його величність  
придержує корону хоч руками,  
щоб часом не схитнулась. Я зумію  
одважно боронити прав лицарських,  
та тільки треба, щоб вони були  
всім навіч безперечні, а для того  
ми мусим пильнувати не тільки чести,  
але й вимог найменших етікети,  
що найдрібніших. Хай вони здаються  
для вас нудними, марними, без глузду...<sup>170</sup>

АННА.

Терпливосте свята!

КОМАНДОР.

Так, справді треба  
молитись до терпливості святої,  
коли хто хоче встояти на верхівлі  
тих прав, що вимагають обов'язків.  
Права без обов'язків — то сваволя.

(Анна знов зітхає.)

Зітхаєте? Що ж, вам було відомо,  
які вас тут повинності чекають.  
Свідомо ви обрали вашу долю,  
і ваше каяття прийшло запізно.

Анна (гордо).

І в думці я не маю каяття.  
Я признаю вам рацію. Забудьте  
мої химери — вже вони минули.

Командор.

Оце слова справдешньої г'рандеси!  
Тепер я пізнаю свою дружину.  
Простіть, я був на мить непевен вас,  
і так мені тоді самотно стало,  
і боротьба здалась мені тяжкою  
за той щабель, що має нас поставить  
ще вище.

Анна(живо).

За який щабель? Та ж вище  
є тільки трон!

Командор.

Так, тільки трон.

(Павза.)

Давно б я  
сей план вам розказав, якби я бачив,  
що ви тим жити можете, чим я.

Анна.

А ви сього не бачили?

Командор.

Я каюсь.  
Але тепер я кождий крок мій хочу  
робити з вами враз. Найвища скеля  
лише тоді вінець почесний має,  
коли зів'є гніздо на їй орлиця.

Анна.

Орлиця?<sup>171</sup>



КОМАНДОР.

Так, орлиця тільки може  
на гострому і гл'ядкому шпилі  
собі тривку оселю збудувати  
і жити в ній, не боячись безвіддя,  
ні сонця стріл, ані грізьби перунів.  
За те їй надгорода — високості...

АННА (переймає).

...у чистому нагірному повітрі,  
без пахощів облесливих долин.  
Чи так?

КОМАНДОР.

Так. Дайте руку.

(Анна подає руку, він стискає.)

І добраніч.

АННА.

Ви йдете?

КОМАНДОР.

Так, на раду капітула,<sup>172</sup>  
як часом запізнюся, то не ждїть.<sup>173</sup>

(Виходить.)

Анна сідає і задумується. Увіходить покоївка Маріквіта.

АННА.

Ти, Маріквіто? Де моя дуенья?

МАРІКВІТА.

Їй раптом так чогось недобре стало,  
аж мусіла лягти. Але, як треба,  
то я таки її покличу.

АННА.

Ні,  
нехай спочине.<sup>174</sup> Заплети мені  
волосся на ніч та й іди.

МАРІКВІТА (заплітаючи Анні коси).

Я маю  
сеньйорі щось казати, тільки ждала,  
щоб вийшов з дому наш сеньйор.

АННА.

Даремне.

Я від сеньйора таємниць не маю.

МАРІКВІТА.

О, певна річ! Адже моя сеньйора  
зовсім свята! Я саме се казала  
тому слuzі, як брала ті квітки.

АННА.

Який слуга? Що за квітки?

МАРІКВІТА.

Недавно  
слуга якийсь приніс квітки з гранати  
від когось для сеньйори.

АННА (знівно).

Буть не може!  
Квітки з гранати, кажеш? І для мене?

МАРІКВІТА.

Не знаю... Він казав... Воно то правда —  
зухвало трохи, бо квітки з гранати,  
то знак жаги. Та що я поясняю!  
Адже се всім відомо.

АННА.

Маріквіто,  
я мушу знать, від кого ся образа!

МАРІКВІТА.

Слуга імення не сказав, лиш мовив,  
квітки ті даючи: «Се донні Анні  
від мавра вірного».

(Анна уривчасто скрикує).

Сеньйора знає,  
від кого то?

АННА (збентежена).

Не треба тих квіток...

МАРІКВІТА.

Я принесу, хоч покажу.

АННА.

Не треба!

Маріквіта, не слухаючи, вибігає і миттю вертається з китицею червоного гранатового цвіту.

АННА (одхиляючи квіти рукою та одвертаючись).

Геть викинь їх!

МАРІКВІТА.

Я б їх собі взяла,  
коли сеньйора їх не хоче. Тут же  
квітки навдивовижу...

АННА.

Так... візьми...

МАРІКВІТА.

От завтра я заквітчаюсь!

АННА.

Іди.

МАРІКВІТА.

Чи тут не треба відчинити вікон?  
Страх душно!

АННА (в задумі, безуважно).

Відчини.

МАРІКВІТА (одчиняючи).

І жалюзі?

АННА.

Ні, може, видко з вулиці.

МАРІКВІТА (одчиняючи жалюзі).

Та де ж там!

Тепер на вулиці зовсім безлюдно.  
Тут не Севілья! Ох, тепер в Севільї  
дзвенять-бренять всі вулиці від співів,  
повітря в'ється в прудкій мадріленьї!  
А тут повітря кам'яне...

АННА (нервово).

Ой, годі!

Маріквіта, говорячи, вихилилась із вікна і розглядається на всі боки; раптом робить рукою рух, наче кидаючи щось.

АННА (завваживши рух).

Та що ти, Маріквіто?!

МАРІКВІТА (невинно).

Що? Нічого.

АННА.

Ти кинула до когось квітку?

МАРІКВІТА.

Де ж там!

Я нетлю проганяла... Чи сеньйора  
нічого більш не потребує?

АННА.

Ні.

МАРІКВІТА (кланяється, присідаючи).

Бажаю гарних, гарних снів!

АННА.

Добраніч.

Маріквіта вийшла, а вийшовши, полишила в кімнаті китицю з гранат. Анна, оглянувшись на двері, тремтячою рукою бере ту китицю і з тугою дивиться на неї.

АННА (стиха).

Від мавра вірного...

Дон Жуан без шелесту, зручно влазить вікном, кидається на коліна перед Анною і покриває поцілунками її одягу й руки.

АННА (впустивши китицю в нестямі).

Ви?!

ДОН ЖУАН.

Я! ваш лицар!

Ваш вірний мавр!

АННА (опам'ятавшись).

Сеньйоре, хто дозволив?..

Дон Жуан (уставши).

Навіщо сеє лицемірство, Анно?  
Я ж бачив, як ви тільки що держали  
сю китицю.

Анна.

Се трапилось випадком.

Дон Жуан.

Такі випадки я благословляю!  
(Простягає до Анни руки, вона борониться рухом.)

Анна.

Я вас прошу, ідіть, лишіть мене!

Дон Жуан.

Ви боїтесь мене?

Анна.

Я не повинна  
приймати вас...

Дон Жуан.

Які слова безсилі!  
Колись я не такі од вас чував!  
Ох, Анно, Анно, де ж ті ваші горді  
колишні мрії?

Анна.

Ті дівочі мрії —  
то просто казка.

Дон Жуан.

А хіба ж ми з вами  
не в казці живемо? На кладовищі,  
між сміхом і слізьми, вродилась казка,<sup>175</sup>  
у танці розцвіла, зросла в розлуці...

Анна.

І час уже скінчитись їй.

Дон Жуан.

Як саме?  
Що вірний лицарь визволить принцесу  
з камінної в'язниці, і почнеться  
не казка вже, а пісня щастя й волі?

АННА (хитає головою).

Хіба не може казка тим скінчитись,  
що лицарь просто вернеться додому,  
бо вже запізно ратувать принцесу?

ДОН ЖУАН.

О, ні! Такого в казці не буває!  
Таке трапляється хіба в житті,  
та й то в нікчемному!<sup>176</sup>

АННА.

Мені нічого  
од вас не треба. Я вас не прошу  
ні ратувать мене, ні потішати.  
Я вам не скажусь ні на що.

ДОН ЖУАН.

Ох, Анно,  
хіба я сам не бачу?..

(Ніжно.)

Сії очі,  
колись блискучі, горді, іскрометні,  
тепер оправлені в жалобу темну  
і погасили всі свої вогні.  
Сі руки, що були, мов ніжні квіти,  
тепера стали, мов слонова кість,  
мов руки мучениці... Сяя постать  
була, мов буйна хвиля, а тепера  
подібна до тії каріатіди,  
що дёржить на собі тягар камінний.<sup>177</sup>

(Бере її за руку.)

Кохана, скинь же з себе той тягар!  
Розбий камінну одіж!<sup>178</sup>

АННА (в знесиллі).

Я не можу...  
той камінь... він не тільки пригнітає,  
він душу кам'янить... це найстрашніше...

ДОН ЖУАН.

Ні, ні! Се тільки сон, камінна змора!  
Я розбужу тебе вогнем любови!

(Він пориває Анну в обійми, вона схиляються йому на плече і проривається риданням.)

Ти плачеш? Сії сльози помсти просять!

(Чутно, як здалека забряжчав ключ у замку, потім на сходах чутно важкі, повільні кроки Командора.)

АННА.

Се похода Гонзаґа! Утікайте!

ДОН ЖУАН.

Втікати? Ні. Тепер я маю змогу  
йому не уступитися з дороги.

КОМАНДОР (увіходить і бачить дон Жуана).

Ви? Тут?

ДОН ЖУАН.

Я тут, сеньйоре де Мендоза.

Прийшов подякувати за веледушність,  
колись мені показану. Тепер  
я рівня вам. Либонь се вам відомо?

(Командор мовчки добуває свою шпагу, дон Жуан свою і вступають в бій. Донна Анна скрикує.)

КОМАНДОР (оглядаючись на неї).

Я вам наказую мовчати.

(Дон Жуан коле його в шию, він падає і вмирає.)

ДОН ЖУАН.

Край!

(Обтирає шпагу плащем командоровим.)

АННА (до Дон Жуана).

Що ви зробили!

ДОН ЖУАН.

Що? Я подолав  
сперечника у чеснім поединку.<sup>179</sup>

АННА.

Сього за поєдинок не признають,  
ви будете покарані за вбивство.

ДОН ЖУАН.

Мені се байдуже.

АННА.

Але мені  
не байдуже, щоб тут мене взивали  
подвійною вдовою — і по мужу  
і по коханцю!

ДОН ЖУАН.

Я ж іще не був  
коханцем вашим.

АННА.

Сее знаєм ми,  
та хто ж тому повірить? Я не хочу  
з іменням зрадниці, з печаттю ганьби  
зостатися у сім гнізді осинім.

ДОН ЖУАН.

Втікаймо вкупі!

АННА.

Ви ума збулися?  
Се значить — взяти камінь у дорогу!  
Ідіть від мене, бо інакше зараз  
я крик здійму й скажу, що ви хотіли  
мене збезчестити, зрадецько вбивши  
сеньйора де Мендоза.

ДОН ЖУАН.

Донно Анно,  
ви можете сказати се?!

АННА (*твердо*).

Скажу.

ДОН ЖУАН.

А що, як я скажу, що ви були  
коханкою і спільницею вбивства?

АННА.

Се не по-лицарськи.

ДОН ЖУАН.

А ви, сеньйоро,  
по якому збираєтесь робити?



АННА.

Я тільки боронюся. І як ви  
от зараз підете із сього дому,  
я всім скажу, і всі тому повірять,  
що тут були розбійники та й годі.

(Дон Жуан стоїть в непевності.)

Ну, що ж? Либонь нема про що вам думать?

Дон Жуан мовчки вилазить вікном. Анна дивиться якусь хвилину в вікно, ждучи, поки він далеко одійде. Потім бере із скриньки покраси, викидає їх у вікно і здійсмає голосний крик.

АННА.

Розбій! Розбій! Ратуйте! Проби! Люде!

На крик її збігаються люде, вона падає, нібито зомліла.

## V

Кладовище в Мадриді. Пам'ятники переважно з темного каменя, суворого стіля. Збоку гранітна каплиця стародавнього будування. Ні родин, ні квітів. Холодний, сухий зимовий день.

Донна Анна в глибокій жалобі повагом іде, несучи в руках срібний нагробний вінець. За нею йде стара дуенья. Обидві надходять до могили, де стоїть пам'ятник Командорові — велика статуя з командорською патерицею в правиці, а лівицею оперта на меч з розгорненим над держалном меча сувоєм.<sup>180</sup>

Анна мовчки стає на коліна перед могилою, кладе вінець до підніжжя статуї і перебірає чітки, ворущачи устами.

Дуенья (діждавшись поки Анна раз перебрала чітки).

Я насміляюся прохать сеньйору  
дозволити мені зайти на хвильку,  
зовсім близенько, тут таки, при брамі,  
до родички позичить рукавичок,  
я їх забула дома, на нещастя,  
а холод лютий.

АННА.

Се не випадає,  
щоб я лишилась тут насамоті!

ДУЕНЬЯ.

Моя сеньйоро милостива! Пробі,  
таж я стара, гостець<sup>181</sup> мене так мучить!  
Сеньйора бачить, як напухли руки?  
Я, далєбі, від болю ніч не спала.<sup>182</sup>

АННА (глянувши на руки дуєньї).

А справді, спухли. Ну, вже добре, йдїть,  
лиш не барїться.

ДУЕНЬЯ.

Буду поспїшати.  
Моя сеньйора— янгол милосердя!

(Відходить.)

Ледве дуєнья відійшла, з-за близького пам'ятника з'являється  
дон Жуан. Анна схоплюється на рівні ноги.

ДОН ЖУАН.

Нарешті я вас бачу!

АННА.

Дон Жуане!  
Се ви мою дуєнью підкупили?

ДОН ЖУАН.

Ні, я уллучив мить. А хоч би й так,  
то ви сами були б із того винні.

АННА.

Я?

ДОН ЖУАН.

Ви. Бо хто ж примушує мене  
годинами блукать по кладовищі,  
вас виглядаючи? І лиш на тее,  
щоб я мав щастя бачити, як ви  
під охороною дуєньї тута  
читаєте нещирі молитви  
на гробі «незабутнього»...

АННА (спиняє його рухом руки).

Стривайте.

Ніхто вас не примушує — се перше,  
а друге — молитви мої правдиві,  
бо сталась я, хоча і мимоволі,  
причиною до смерти чоловіка,  
що поважав мене й любив.

ДОН ЖУАН.

Сеньйоро,  
поздоровляю! — успіхи великі!

АННА.

В чому?

ДОН ЖУАН.

У лицемірстві.

АННА.

Я не мушу  
такого вислухати.

(Раптово рушає геть.)

ДОН ЖУАН (удержуючи її за руку).

Донно Анно!

Я не пущу вас!

АННА.

Я кричати буду.

ДОН ЖУАН (випускає її руки).

Я вас благаю вислухать мене.

АННА.

Як ви покинете свій тон вразливий,  
я згожуюсь. Але кажіть коротко,  
бо ще надійде хто, а я не хочу,  
щоб нас побачили удвох.

ДОН ЖУАН.

Дивую,  
для чого вам сі пута добровільні!  
Я думав — от уже розбився камінь,  
тягар упав, людина ожила!

Та ні, ще наче ствердла та камінна  
одежа ваша. Дім ваш, наче вежа  
під час облоги: двері на замках,  
а заздрі жалюзі не пропускають  
ні проміння, ні погляда. Всі слуги —  
суворі, збройні, непідкупні...

Анна.

Значить  
були вже проби підкупити?

Дон Жуан.

Анно,  
хіба одчай не має прав своїх?  
Адже, проходячи до вас одкрито,  
я чув одно: «сеньйора не приймає».

Анна.

Подумайте сами: чи ж випадає,  
щоб молода вдова, та ще й в жалобі,  
приймала лицаря такої слави,  
як ви, на самоті?

Дон Жуан.

Ох, Анно, Анно!  
Мені здається, я вже трачу розум!..  
Се ви? Се справді ви?.. Та сама врода...  
А речі, речі! Хто вас їх навчив?  
Хто одмінив вам душу?

Анна.

Дон Жуане,  
ніхто мені не одмінив душі.  
Вона була у мене зроду горда,  
такою ж і зосталась. Я тому  
замкнулася в твердиню неприступну,  
щоб не посмів ніхто сказати: «ба, звісно,  
зраділа вдівонька, — ввірвавсь ретязь!»<sup>183</sup>  
Невже ж би ви сами стерпіли сее?

Дон Жуан.

Хіба вже я не маю шпаги, Анно?

АННА.

Так що ж — ви обезлюдите Мадрид?<sup>184</sup>  
Та чи могли б ви шпагою відтяти  
всі косі погляди, ухмілки, шепти,  
моргання, свисти і плечей стискання,  
що скрізь мене б стрічали й проважали?<sup>185</sup>

ДОН ЖУАН.

Втікаймо, Анно!

АННА.

Ха-ха-ха!

ДОН ЖУАН.

Вам смішно?!

АННА.

Якби не засміялась, позіхнула б,  
а се ж хіба миліше вам?

ДОН ЖУАН.

Сеньйоро!!

АННА.

Та вже ж утрете чую сі слова,  
то може й надокучити.

ДОН ЖУАН.

Я бачу,  
ви справді камінь, без душі, без серця.

АННА.

Хоч не без розуму — ви признаєте?

ДОН ЖУАН.

О, се я признаю!<sup>186</sup>

АННА.

Скажіть, навіщо  
втікати нам тепер? Який в тім глузд?  
Коли ви зводили дівчат і крали  
жінок від чоловіків, то недивно,  
що вам траплялося втікати з ними.  
І хто банніт, той, звісно, утікач.  
Але себе самого посилати  
в вигнання? і для чого? щоб узяти

вдову, що ні від кого незалежна?  
Сами подумайте, чи се ж не сміх?  
І чим була б я вам, якби погналась  
тепер із вами в світ? Запевне тільки  
забавою на час короткий.

Дон Жуан.

Анно,  
я так нікого не любив, як вас!  
Для мене ви були немов святиня.

Анна.

Чому ж ви намагались нерозумно  
стягти свою святиню з п'єдесталу?

Дон Жуан.

Бо я хотів її живою мати,  
а не камінною!

Анна.

Потрібен камінь,  
коли хто хоче будувати міцно  
своє життя і щастя.

Дон Жуан.

Та невже  
ви й досі вірити не перестали  
в камінне щастя? Чи ж я сам не бачив,  
як задихались ви під тим камінням?  
Чи я ж не чув у себе на плечі  
палючих сліз? Адже за тії сльози  
він заплатив життям!

(Показує на статую.)

Анна.

І безневинно.

Дон Жуан (відступає від неї вражений).

Коли се так...

Анна.

Авжеж, не він був винен  
з неволі тої. Він тягар ще більший  
весь вік носив.

ДОН ЖУАН.

Його була в тім воля.

АННА.

І я по волі йшла на те життя.  
Але йому було терпіти легко,  
бо він мене любив.<sup>187</sup> То справді щастя —  
поставити на ясному верхівлі  
того, кого кохаеш.

ДОН ЖУАН.

Ті верхівля...  
ви знаєте про їх мої думки...

АННА.

Що варта думка проти світла щастя?  
Хіба ж мені страшна була б неволя  
суворої сієї етикетки,  
якби я знала, що в моїй твердині  
мене мій любий жде? Що ті замки  
і заздрі жалюзі лише сховають  
від натрутних<sup>188</sup> очей мої роскоші...

ДОН ЖУАН.

Ви, Анно, мов розпеченим залізом  
словами випробовуєте серце!  
Малюєте мені картину щастя  
на те, щоб знов сказати: «се не для тебе».  
Та чим же маю заслужити вас?  
Я через вас терплю таємну ганьбу...  
Живу, немов якась душа покутна,  
серед людей чужих або й ворожих,  
життям безбарвним, я б сказав, негідним,  
бо глузду в нім немає! Що ж вам треба?  
Чи маю я зложити вам під ноги  
свою так буйно викохану волю?  
Чи ви повірите? — Мені з одчаю  
і сям думка стала набиватись  
настирливо.

АННА.

Але з одчаю тільки?

ДОН ЖУАН.

Невже б хотіли ви покласти примус  
помежи нами? Ви не боїтесь,  
що він задавить нам любов живую,  
дитину волі?

АННА (показує на статую командора).

Він колись казав:  
«То не любов, що присяги боїться».

ДОН ЖУАН.

В таку хвилину ви мені нічого  
не маєте сказати, окрім згадки  
про нього?!

АННА.

Що ж я можу вам сказати?

ДОН ЖУАН (хапає її за руку).

Ні, се скінчитись мусить! Бо инакше  
я присягаю, що піду от зараз  
і викажу на себе.<sup>189</sup>

АННА.

Се погроза?

ДОН ЖУАН.

Ні, не погроза, а смертельний стогін,  
бо я конаю під камінним гнітом!  
Вмірає серце! Я не можу, Анно,  
з умерлим серцем жити. Поратуйте,  
або добийте!

(Стискає її обидві руки і весь тремтить, дивлячись їй у вічі.)

АННА.

Дайте час... я мушу

подумати...

(Задумується.)

Від брами наближається стежкою донна Консепсьйон, поважна грандеса, з дівчинкою і дуеньєю. Анна їх не бачить, бо стоїть



плечима до стежки. Дон Жуан перший завважає прибулих і випускає Аннину руку.

Дівчинка (підбігаючи до Анни).

Добриденень, донно Анно!

Донна Консепсьйон.

Сеньйора молитесь, не заважай.

Анна (збентежена).

Добриденень, донно Консепсьйон! Добриденень,  
Розіночко... Така мені біда  
з дуеньєю — пішла по рукавиці  
та й забарилась, а іти до дому  
мені самій по місті...

Донна Консепсьйон.

Донно Анно,  
таж тута лицарь є, провести міг би.

(До дон Жуана.)

Сеньйоре де Маранья, я й не знала,  
що ви сеньйорі де Мендоза родич!  
Вам слід її хоч трохи розважати,  
бо так заслабнути недовго з туги.

(До дівчинки, що побігла вперед.)

Розіно, підожди!

(До Анни.)

Моя пошана!

Дон Жуан уклоняється. Донна Консепсьйон ледве киває йому головою і проходить за дівчинкою на другий куток кладовища поза каплицею. Дуенья йде за нею, оглянувшись кілька раз цікаво на Анну і дон Жуана.

Анна (до дон Жуана).

Тепер ідіть, убийте туя пані,  
та тільки се не буде ще кінець  
роботі шпаги вашої... Радійте!  
Тепер уже не треба визволяти,  
впаде сама з гори принцеса ваша!

(Водчаю хапається за голову.)

Я знаю! ви надіялись на те,  
чигаючи у засідках на мене,  
що, ганьбою підбита, я з одчаю  
до рук вам попаду, як легка здобич?  
Але сього не буде!

Дон Жуан.

Присягаю —  
я не хотів сього, не міг хотіти.  
Негідних перемог я не шукаю.  
Чим можна се поправити? Скажіте.  
Готовий я зробити все для вас,  
аби не бачить вас в такому одчаю.

(Павза. Анна думає.)

Анна.

Прийдіть до мене завтра на вечерю.  
Я вас прийму. І ще гостей покличу.  
Нам може краще бачитись прилюдно...  
Я може якось... Ах, іде дуенья!

Дуенья (наближаючись).

Сеньйора хай пробачить...

Анна.

Ви не винні,

що застарі для служби.

Дуенья (жалібно).

О!..

Анна.

Ходім.

Мовчки киває головою дон Жуанові, той низько вклоняється.  
Анна з дуеньєю виходять.

СГАНАРЕЛЬ (виходить з каплиці).

Що ж, можна вас поздоровити, пане?  
Запросини дістали на вечерю?  
Та ви щось мов нераді... Се то правда, —

в тім домі їсти... Ще там почастують  
з начиння того пана...

(Показує на статую командора.)

ДОН ЖУАН.

Ну, так що?

СГАНАРЕЛЬ.

Та те, що якби сей сеньйор знайшовся  
там завтра при столі супроти вас,  
то...

ДОН ЖУАН.

Ти гадаєш, може б я злякався?  
Так я ж із ним стрівався вже не раз.

СГАНАРЕЛЬ.

То що! Мертвяк страшніший від живого  
для християнина.<sup>190</sup>

ДОН ЖУАН.

Тільки не для мене!

СГАНАРЕЛЬ.

А все ж би ви його не запросили  
на завтрішню вечерю.

ДОН ЖУАН.

Бо не просять  
господаря.

СГАНАРЕЛЬ.

Принаймі, сповіщають.

ДОН ЖУАН.

Ну, що ж, іди і сповісти його.  
Я бачу, ти навчився етїкети  
від того часу, як у ґранда служиш,  
а не в банніта.

СГАНАРЕЛЬ.

Як же сповістити?  
Од вашого імення?

ДОН ЖУАН.

Та звичайне.

СГАНАРЕЛЬ.

Чого ж мені іти? Простіше ж вам.

ДОН ЖУАН.

То дбав про етикету, а тепера простоти захотів? Ей, Сганарелю, набрався ти тут заячого духу! Не йде тобі Мадрид сей на користь.

СГАНАРЕЛЬ.

А вам Мадрид нічого не завадів?

ДОН ЖУАН.

Ну, ну, іди і сповісти його!

СГАНАРЕЛЬ (рушає, але спиняється, оглянувшись на дон Жуана).

А що, як я вам принесу відповідь?

ДОН ЖУАН.

Вже ж не инакше. Так я й сподіваюсь.

СГАНАРЕЛЬ (іде до статуї, вклоняється низько й проказує з на-смішкою, але й з тремтінням у голосі).

Незрушно-міцний і величний пане!  
Звеліть прийнять привіт від дон Жуана,  
сеньйора де Маранья із Севільї,  
маркіза де Теноріо і гранда.  
Мій пан дістав високу честь запросин  
од вашої дружини донни Анни  
і має завтра ставитись на учту  
в ваш дім. Але як вам то недогідно,  
то пан мій здержиться від завітання.

ДОН ЖУАН.

Ну, се останне зайво.

СГАНАРЕЛЬ.

Ні, не зайво,  
інакше — нащо й сповіщати?

(Скрикує.)

Пане!

Він вам дає відповідь, ще й листовну!

ДОН ЖУАН.

Яку відповідь? Де?

СГАНАРЕЛЬ (читає).

«Приходь, я жду».

(Дон Жуан надходить. Сганарель показує йому на сувій пергаменту в лівій статуйі.)

ДОН ЖУАН (після павзи).

Ну, що ж, і я либонь не без девізи.

(Виходять з кладовища.)

## VI

Світлиця для бенкетів у командоровій оселі. Не дуже велика, але гарно прикрашена різьбленими шафами, мисниками з дорогим начинням, арматурами тощо. Посередині довгий стіл, накритий до званої вечері, навколо нього дубові стільці важкого стілью.<sup>191</sup> При одній стіні, проти кінця стола, великий портрет Командора з чорним серпанком на рамі, проти другого кінця довге, вузьке свічадо, що сягає підлоги; стілець, що стоїть на чільнім місці, приходитья спинкою до свічада, а передом проти портрета.<sup>192</sup>

Слуга відчиняє двері з сусідньої кімнати, інші слуги лагодяться прислужувати при столі.

Донна Анна вводить гурт гостей, здебільшого старшого віку, поважних, гордовитих, темно вбраних. Сама Анна у білій сукні, лямованій по всіх рубцях широкою чорною габою.

АННА.

Прошу сідати, дорогії гості.

(До найстарішого гостя, показуючи на чільне місце.)

Ось ваше місце.

НАЙСТАРІШИЙ ГІСТЬ.

Ні, сеньйоро мила,  
пробачте, я не сяду, хай лишиється  
воно порожнім. Буде нам здаватись,  
що наш господарь тільки запізнивсь  
і має ще прибути на беседу.  
Се вперше ми тут сходимось без нього,  
і тяжко звикнути до тої думки,  
що слід його закрила ляда смерти.

АННА (сівши в кінці стола під портретом Командора, проти чільного місця, зоставленого порожнім, подає знак слугам, щоб частували гостей, що вже позаймали свої місця).

Мої панове й пані, — розгостіться,  
приймайтеся, частуйтеся і будьте  
вибачними, якщо неповний лад  
на вдовиній беседі буде. Трудно  
вдові самотній вдержати в господі  
той лицарський порядок, що потрібен  
для чести дому.

ДОННА КОНСЕПСЬЙОН (стиха до своєї сусідки, молодшої пані).

Наче б то для чести  
потрібні бенкети серед жалоби,  
а иншого нічого непотрібно.

ДОННА КЛАРА (сусідка донни Консепсьйон).

Та досі донна Анна у всьому  
додержувала чести.

ДОННА КОНСЕПСЬЙОН.

Донно Кларо!

Я знаю те, що знаю...

ДОННА КЛАРА (з косим поглядом на Анну).

Ні... хіба?

СЛУГА (на порозі).

Прибув маркіз Теноріо.

АННА.

Проси.

Дон Жуан увіходить і спиняється коло порога.

АННА (кивнувши Дон Жуанові на привіт, звертається до гостей).

Дозвольте вам, мое шановне панство,  
представити сеньйора де Маранья,  
маркіза де Теноріо.

(До дон Жуана).

Сеньйоре,  
прошу сідати.

Дон Жуан, пошукавши поглядом собі стільця, займає чільне місце. Угледівши напроти себе портрета Командора, здригається.

АННА (до слуги).

Дай вина сеньйору.

(Слуга подає дон Жуанові більший і кращий кубок, ніж іншим.)

Один гість (сусід дон Жуана).

Я пізнаю сей кубок. Нам годиться  
того згадать, хто з нього пив колись.

(Простягає свого кубка до дон Жуана.)

Нехай же має дух його лицарський  
в сім домі вічну пам'ять!

ДОН ЖУАН (торкаючи гостевого кубка своїм).

Вічний спокій!

СТАРА ГРАНДЕСА (що сидить праворуч донни Анни, стиха, нахилившись до господині).

Я мало знаю їх, тих де Маранья,  
чи се не дон Жуан?

АННА.

Йому на ймення

Антоніо-Жуан-Луїс-Уртадо.

СТАРА ГРАНДЕСА.

Ах, значить, се не той...

ДОННА КОНСЕПСЬЙОН (наслухає сю розмову, іронічно всміхається, нишком до сусідки).

Якраз той самий!

СТАРИЙ ГРАНД (до сусіда свого, молодшого гранда).

Чи ви не знаєте, чим де Маранья  
так переважив нас, що без намислу  
на чільнім місці сів!

МОЛОДШИЙ ГРАНД (похмуро).

Не знаю справді.

СТАРИЙ ГРАНД.

Запевне тим, що честь його нова,  
а наша вже зостарілась.

МОЛОДШИЙ ГРАНД.

Запевне.

Донна Консепсьйон (до дон Жуана голосно).

Послухайте, сеньйоре де Маранья,  
я вас не встигла розпитати вчора, —  
не хтіла вам перебивать розмови,  
коли ви потішали донну Анну  
на гробі мужа, — а проте цікаво  
мені довідатись, який же саме  
ви родич їй? Запевне брат у перших?

Дон Жуан.

Ні, ми зовсім не родичі.

Донна Консепсьйон.

Ах, так?..

Але яке в вас добре, чуле серце!  
Є наказ, правда, і в Письмі Святому:  
«Зажурених потіш»...<sup>193</sup>

Анна (трохи підвисшеним голосом).

Свояцтво миле!

Дозвольте вам тепера пояснити,  
чому се я таким ладом незвиклим  
врядила сю вечерю...<sup>194</sup>

(До дон Жуана).

Ах, пробачте,  
ви мали щось казати?

Дон Жуан.

Ні, прошу,  
провадьте вашу мову, донно Анно.

Анна (до лицарів).

Кохані свояки, скажіть по правді,  
чи я коли чим схибила повагу  
імення роду вашого?

Лицарі.

Нічим!

Анна (до дам).

Своячки любі, вам найкраще знати,  
як потребує жінка молода



поради й захисту в ворожій світі.  
А де ж поради й захисту шукати  
вдові, що не покликана від Бога  
вступити в стан чернечий найсвятіший?  
Ослона тая, що мені постачив  
серпанок жалібний, тонка занадто,  
щоб люди не могли мене діткнути  
колючим осудом, хоч і невинну.<sup>195</sup>  
Скажіть мені, у кого й де я маю  
шукати оборони?

ДОННА КОНСЕПСЬЙОН.

Ох, найкраще,  
коли зовсім її шукать не треба!

ДОН ЖУАН.

Ще краще — колючкам не потурати  
і не давать їм на поталу волі.

НАЙСТАРІШИЙ ГІСТЬ (дивлячись проникливо на дон Жуана).

Своячка наша має повну волю  
чинити все, що не плямує чести  
імення де Мендозів. А якби  
хто инший заважав своячці нашій  
держати високо ту честь, — хай знає,  
що є в родині лицарів багато,  
і всі їх шпаги до послуги дамі.

ДОН ЖУАН.

Вона багато шпаг не потребує,  
поки у мене є оця одна!

(Витягає свою шпагу до половини з ніхви.)

НАЙСТАРІШИЙ ГІСТЬ (до Анни).

Чи вам доволі однієї шпаги  
для оборони?

ДОН ЖУАН.

Як не досить шпаги,  
то я знайду ще й иншу оборону.

НАЙСТАРИШИЙ ГІСТЬ (знов до Анни).

Він має право се казати?

АННА.

Так.

НАЙСТАРИШИЙ ГІСТЬ.

Мені здається, ми в сім домі зайві.

(Встає, за ним інші гості.)

Сеньйор маркіз, як бачте, ще не зважив,  
котору форму оборони вибрать.

Та краще се зробить на самоті,  
аніж прилюдно. А рішинець певне  
нам оголосять не пізніш, як завтра,  
або вже ми його сами вгадаєм.

Вклоняється Анні, за ним усі гості і рушають із світлиці. Донна Анна і дон Жуан лишаються сами.

ДОН ЖУАН.

От і замкнулася камінна брама!<sup>196</sup>

(Гірко, жовчно сміється.)

Як несподівано скінчилась казка!  
З принцесою і лицар у в'язниці!..

АННА.

Чи то ж кінець лихий — собі дістати  
з принцесою і гордую твердиню?  
Чого ж нам думати, що се в'язниця,  
а не гніздо — спочин орлиній парі?  
Сама звила я се гніздо на скелі,  
труд, жах і муку — все переборола  
і звикла до своєї високости.  
Чому не жити й вам на сім верхівлі?  
Адже ви маєте крилатий дух —  
невже лякають вас безодні й кручі?

ДОН ЖУАН.

Мене лякає тільки те, що може  
зломити волю.

АННА.

Волі й так немає,  
її давно забрала вам Долорес.

ДОН ЖУАН.

О, ні! Долорес волі не ламала!  
Вона за мене душу розп'яла  
і заколола серце!

АННА.

А для чого?  
Щоб вам вернути знов громадські пута,  
колись такі ненавидні для вас!

ДОН ЖУАН.

О, певно я б не витримав їх довго,  
якби не ви. Я б розрубав їх знову,  
коли інакше з їх нема визволу.

АННА.

Хто самохіть їх прийме хоч на мить,  
тому навік вони вгризуться в душу —  
я добре знаю се, мені повірте! —  
і вже їх скинути з душі не можна,  
та можна силою й завзяттям духа  
зробити з їх ланцюг потужний влади,  
що вже й громаду зв'яже наче бранку  
і кине вам до ніг! Я вам кажу:  
нема без влади волі.

ДОН ЖУАН.

Хай і так.  
Я владу мав над людськими серцями.

АННА.

Так вам здавалося. А ті серця  
від влади вашої лиш попеліли  
і в нівець оберталися. Єдине  
зосталось незруйноване — моє,  
бо я вам рівня.

ДОН ЖУАН.

Тим я так змагався,  
щоб вас подужати!

АННА.

І то даремне.  
Хіба ж не краще нам з'єднати силу,  
щоб твердо гору ту опанувати,  
що я на неї тяжко так здіймалась,

а вам — доволі тільки зняти перстня<sup>197</sup>  
з мизинця і мені його віддати.

ДОН ЖУАН.

Долорес перстня маю вам віддати?!

АННА.

Чом ні? Таж я Долорес не вбивала.  
Се ви поклали в сьому домі трупа,  
що мусів би лежати межі нами  
неперехідним і страшним порогом.  
Але готова я переступити  
і сей поріг, бо я одважна зроду.

ДОН ЖУАН.

Багато в чім мене винують люде,  
але одвагу досі признавали  
і друзі й вороги...

АННА.

Її в вас досить,  
щоб вихід прорубати з сього дому.  
Вас не злякають шпаги де Мендозів,  
того я певна.

ДОН ЖУАН.

Як же з вами буде?

АННА.

Що вам до того? Мною не журіться.  
Найгірше лихо — легше, аніж поміч  
нещира, вимушена.

ДОН ЖУАН.

Ось мій перстень!

(Здіймає перстня з мизиця і дає Анні.)

АННА (мінється з ним перстнями).

Ось мій. А хутко я вам подарую  
инакший, щоб печаті прикладати  
до командорських актів.

ДОН ЖУАН.

Як то?

АННА.

Так.

Я вам здобуду гідність командорську.  
Бо вже ж обранець мій не стане низько  
в очах лицарства й двору. Всі те знають,  
що лицарем без страху ви були  
і в ті часи, коли були баннітом,  
а вже тепер ви станете зразком  
усіх чеснот лицарських — вам се легко...

ДОН ЖУАН (впадає в річ).

По вашому, се легко — утопитись  
у тім бездоннім морі лицемірства,  
що зветься кодексом чеснот лицарських?!

АННА.

Доволі вже порожніх слів, Жуане!  
Що значить «лицемірство»? Та ж признайте,  
що й ви не все по щирости чинили,  
а дещо й вам траплялось удавати,  
щоб звабити чії прекрасні очі,  
то відки ж се тепер така сумлінність?  
Чи може тут мета вам зависока?

ДОН ЖУАН (в задумі).

То се я мав би спадок одібрати  
після господаря твердині сеї?..  
Як чудно... лицарь волі — переймає  
до рук своїх тяжкий таран камінний,  
щоб городів і замків добувати...

Анна.

Ви, лицарь волі, як були баннітом,  
були бандітом.

Дон Жуан.

Я ним бути мусів.

Анна.

А, мусіли? То де ж була та воля,  
коли був примус бити й грабувати,  
щоб вас не вбили люде або голод?  
Я в тім не бачу волі.

Дон Жуан.

Але владу,  
признайте, мав я.

Анна.

Ні, не признаю!  
Було «взаємне полювання» тільки,—  
я пам'ятаю, як ви се назвали.  
Так бути ж ловчим не велика честь!  
Ви ще не знаєте, що значить влада,  
що значить мати не одну правицю,  
а тисячі озброєних до бою,  
що можуть і скріпляти й руйнувати  
всесвітні трони й навіть — здобувати!

Дон Жуан(захоплений).

Се горда мрія!

Анна (приступає ближче, пристрасно шепоче).

Так, здобути трон!  
Ви мусите у спадок перейняти  
і сюю мрію вкупі з командорством!

(Підбігає до шафи і виймає звідти білий плащ командорський, дон Жуан одразу здригається, але не може одвести очей од плаща, захоплений словами Анни.)

Жуане, гляньте! от сей білий плащ,  
одежа командорська! Се не марне  
убрання для покраси! Він мов прапор  
єднає коло себе всіх одважних,  
усіх, що не бояться крив'ю й слізьми  
сполучувать каміння сили й влади  
для вічної будови слави!

Дон Жуан.

Анно!

Я досі вас не знав. Ви мов не жінка,  
і чари ваші більші від жіночих!

Анна (приступає до дон Жуана з плащем).

Приміряйте сього плаща.

Дон Жуан (хоче взяти, але спиняється).

Ні, Анно,

мені ввижається на ньому кров!

Анна.

Се плащ новий, ще й разу не надітий.  
А хоч би й так? Хоч би і кров була?  
З якого часу боїтесь ви крові?

Дон Жуан.

Се правда, щó мені її бояться?  
Чому мені не взять сього плаща?  
Адже я цілий спадок забіраю.  
Вже ж я господарь буду сьому дому!

Анна.

О, як ви се сказали по новому!  
Я прагну швидче вас таким побачить,  
яким ви стати маєте навік!

Подає плаща, дон Жуан бере його на себе. Анна дає йому меча, командорську патерицю і шолом з білими перами, знявши з стіни.

Яка величність! Гляньте у свічадо!

(Дон Жуан підходить до свічада і раптом скрикує).

АННА.

Чого ви?

ДОН ЖУАН.

Він!.. його обличчя!

(Випускає меч і патерицю і затуляє очі руками.)

АННА.

Сором!

Що вам привиділось? Погляньте ще.

Не можна так уяві попускати.

ДОН ЖУАН (зо страхом одкриває обличчя. Глянув. Здавленим від не-світського жаху голосом):

Де я? Мене нема... Се він... камінний!

Точиться од свічада в бік до стіни і притуляється до неї плечима, тремтячи всім тілом. Тим часом із свічада вирізняється постать Командора, така, як на пам'ятнику, тільки без меча й патериці, виступає з рами, іде важкою камінною походом просто до дон Жуана. Анна кидається межі дон Жуаном і Командором. Командор лівицею становить донну Анну на коліна, а правицю кладе на серце дон Жуанові. Дон Жуан застигає, поражений смертельним остовпінням. Донна Анна скрикує і падає ницьма додолу, до ніг Командорові.<sup>198</sup>

КІНЕЦЬ.

29.IV.1912



# ОРФЕЄВЕ ЧУДО

## Леґенда

Одкрита полонина, де будується нове місто, подібне до руїни своїми недокінченими безверхими хатами та недовершеними храмами. Деякі будови і справді розруйновані до підмурівку, і лежать звалини, де-не-де чорніють пожарини. Орфей, Зет і Амфіон — три леґендарні герої — працюють коло мійського муру, циклопічної огради, що роззявляє великі чорні виломи і переривається чималими прогалинами. Зет — сильне-дужий, кремезний — двигает важкі брили каміння і складає їх перед Орфеєм, часом розбиваючи на скілька часток. Орфей — ніжна співецька постать — обточує клевцем і долотом те каміння, придаючи йому форму плит. Амфіон — розважний, думливий, старший виразом очей, ніж віком, — уможує те каміння, сполучає його і виводить мур, залатуючи виломи, виповняючи прогалини.<sup>199</sup>

Амфіон (працюючи близько до Орфея).

Давно вже ти, Орфею, нам не грав.  
В тернах лежить покинута кітара,  
на лірі струни зсохлись від невжитку,  
цівниця, дар від бога Пана, вмовкла,<sup>200</sup>  
дедалі буде казкою здаватись,  
коли хто назове тебе співцем.

Орфей.

Мені самому казкою здається,  
що руки сі, скрівавлені від праці,  
колись могли перебірати струни,  
що зашкарублі пальці обіймали  
колись так ніжно чарівну сопілку...<sup>201</sup>

Ні, певне, то тоді був не Орфей,  
або тепер я привластив без права  
собі чуже імення.

ЗЕТ (надходить з величезною брилою, гучно кидає її на землю перед Орфеєм і розбиває на скілька куснів великим клевцем. Б'ючи по каміню, говорить уривчасто).

Я чував —  
хоча, звичайне, люде часто брешуть, —  
але чого на світі не буває? —  
що ніби спів твій — чи музика,<sup>202</sup> може,  
не знаю, що там саме, — чари має...  
Що й дикі звірі слухають її,  
і навіть хижаки стануть покірні.  
Скажи, то правда?

ОРФЕЙ.

Я не знаю, брате.

ЗЕТ.

Як? Значить, брешуть?

ОРФЕЙ.

І того не знаю.

ЗЕТ.

Та що ж ти, збувся пам'яті?

ОРФЕЙ.

Я збувся  
себе самого.

ЗЕТ (тихо до Амфіона).

Що се він говорить?

АМФІОН (уважно глянувши на Орфея).

Він утомився.

(До Орфея.)

Слухай, друже милий,  
ти б відпочив.

ЗЕТ.

Та й справді. Заспівав би,  
а ми послухали б отак між ділом.

Коли вже звірі, й тиї прислухались,<sup>203</sup>  
а ми ж таки ще люде.<sup>204</sup>

ОРФЕЙ.

Справді? Ще?

І я людина?

ЗЕТ.

Нащо ти питаєш?

ОРФЕЙ.

Бо я гадав, що я вже став клеветцем<sup>205</sup>  
чи долотом, аж я ще все людина...  
Принаймі ти се кажеш. Може, й правда...  
Так, правда, я живий, бо чую біль.

ЗЕТ.

Ніколи я не можу розібрати,  
чи ти жартуєш просто, чи сумуєш,  
чи з мене насміхаєшся.

ОРФЕЙ.

Ні, брате,  
коли я й насміхаюсь, то не з тебе.

ЗЕТ.

А з кого ж?

ОРФЕЙ.

З себе чи з своєї долі.

ЗЕТ (поважно).

Ні, з долі глузувати не годиться —  
вона богиня.<sup>206</sup>

(Який час працюють мовчки. Зет приносить нову брилу і знов роз-  
биває її.)

ЗЕТ.

Шкода, що не маєш  
охоти до співання. Я гадав:  
коли вже звірі... може б, і каміння  
послухало тебе.

АМФІОН.

Ти, Зете, часом  
говориш без ладу: ну, що се значить:  
«послухало б каміння»?

ЗЕТ.

Ніби... тее...

чи не зложилось би воно само  
як слід у мури?

(Амфіон сміється.)

Ну, от ти смієшся!

А що, коли то правда все — про звірів?  
Орфею, правда? Я по очах бачу,  
що він соромиться мені признатись,  
щоб потім я не продражнив хвальком.

АМФІОН.

Про звірів можна ще сяк-так повірить,  
бо то живі створіння, мають серце,  
коли не душу, але щоб каміння  
безживне, мертве...

ЗЕТ.

Хто тобі сказав,  
що се каміння мертве? Таж каміння —  
то кості матері-землі.<sup>207</sup> Удар же  
себе по кістці — як ще заболить!  
Адже Орфей сказав — Орфей же мудрий, —  
як що болить, то значить, що живе.

АМФІОН (з добродушною насмійкою).

Мудріший ти, як бачу, й від Орфея!

ЗЕТ (ображено).

Гляди, коли б тебе не переважив.

(Іде до скелі по нову брилу.)

АМФІОН (до Орфея).

А справді, чом тобі не заспівати?  
Хоч дива я не жду від того співу,  
бо я не Зет, щоб вірити в казки,  
а все-таки дає розвагу пісня,  
скоріше час минає.

ОРФЕЙ (з жахом).

Ти б хотів,  
щоб час летів над нами ще скоріше?<sup>208</sup>

Я з жахом чую, як шумлять в просторі  
його вітряні крила... Ох, як мчить!  
Ой, хутко знову прийде ніч злодійна!<sup>209</sup>  
Нам, дітям світла, зір з очей украде  
і ворогів з собою приведе,  
своїх дітей з совиними очима,  
покривши їх щитом своїм. І знову  
на місто безборонне вдарить ворог,  
оберне підмурівок у руїну  
і пусткою наповнить наші храми.

АМФІОН.

Тепер літо, дні настали довгі,  
ми, може, встигнемо сей раз до ночі  
прогалини найдовші замостити.  
Тоді ти зійдеш он туди на гору  
і пустиш голос Панової флейти,<sup>210</sup>  
і зійдуться до нас тоді всі люде,  
поставлять варту і вогні запалять,  
за мурами поставлять оборону...

ОРФЕЙ.

А де ж вони тепер? Вони розбіглись,  
як вівці по шурхах незаходимих,<sup>211</sup>  
покинули нас трьох тут будувати  
для їх твердиню, а для нас могилу.<sup>212</sup>

АМФІОН.

Бо до такого, брате, мурування,  
як ми оце розпочали, не досить  
звичайних людських сил. Се ж і не дивно,  
що рід героїв нечисленний в світі, —  
богам було б инакше небезпечно.<sup>213</sup>  
А тут потрібна сила героїчна,  
от і прийшлося будувать нам трьом.

ЗЕТ.

Ех, якби нас було хоч би чотири!  
Ні, треба вісім, щоб було дві зміни, —

вже б якось ми се місто встерегли,  
по чотирьох кутках на варту ставши!

АМФІОН.

Як буде мур готовий, прийдуть люде  
і докінчать хати, палати й храми,  
під захистом тривким їх праця буде  
тривка й доладна. Ти тоді не будеш  
рівнять їх до овечої отари, —  
то буде впорядкована громада,  
народ не гірший від своїх сусідів.<sup>214</sup>  
Побачиш!

ОРФЕЙ.

Я побачу? Горе! горе!  
Мені здається, ніч отся зав'яже  
мені навіки очі платом чорним.<sup>215</sup>  
Коли б ти знав, як сей каміння блиск  
мені вражає очі! Все червоне  
передо мною...

ЗЕТ (находить з брилою. Видно, втома починає і його змагати).

Ти того не бійся,  
то так від спеки. Се й мені буває.  
Роса прохолодить. Уже недовго.  
Вже хутко вечір. Сонце вже на схилку.

ОРФЕЙ (зодчаєм).

Вже вечір... захід... ніч!

АМФІОН (розважно).

Та заспокойся!  
Ну що ж, ну, в крайнім разі, прийде ворог.  
Чи се ж нам першина? Чей не загинем.  
Не може він всього розруйнувати:  
героїв же і в нього небагато,  
щоб знищити сю героїчну працю.  
Що-небудь же лишиться нам. А потім  
ще й завтра буде день.

ОРФЕЙ.

Для мене, брате,  
його не буде. Я се чую серцем.

АМФІОН.

Се втома і примари. Сядь спочинь,  
і все минеться.

ЗЕТ.

Заспівав би краще.  
Ну, що коштує спробувать? Ану ж, —  
послухає каміння!

АМФІОН (призирливо махнувши рукою).

Знов своєї!

(До Орфея.)

Хоч заспівати все-таки не вадить.  
Колись було то звичкою твоєю,  
і, може, мститься на тобі тепера,  
що ти ту звичку занедбав.

ОРФЕЙ.

Ох, браття,  
не можу я співати! Треба свята  
моїй душі — тоді вона співає.  
Тепер же день робітний, тяжкий будень.  
Не можу я, не смію святкувати!  
До каміня приковані сі руки,  
тепер їм ніколи торкати струн.  
Камінні іскри засліпили очі,  
не бачу я танків надземних муз.  
Натруджене дихання обпалило  
мені співецьке горло, стих мій голос,  
чи ви ж не чуєте? — він шелестить,  
як те сухе, убите сонцем зілля...

(Голос його переходить в шепотіння, шпарке, трівожне, як маячіння.)

Не можу я, не смію спочивати...  
Дай швидче каміня!.. Де мій клевець?  
Ой, Амфіоне, поможи шукати!  
Я щось не бачу... Ось він... Швидче! Швидче!  
Давай-бо, Зете, каміня! Скоріше  
замошуй, Амфіоне, тую дірку —  
вона ж найнебезпечніша!.. Де люде?

Нехай хоч не герої, хай пігмеї<sup>216</sup>  
сюди прийдуть, допоможуть працювати,  
бо вже надходить вечір... захід... ніч!

(Знесилений падає додолю.)

Кінець. Я зломлений.

(Товариші кидаються до нього.)

АМФІОН.

Несімо швидче  
його туди, в затінок під оливу!

(Несуть Орфея далі від муру під велику оливу і там кладуть.)

Се, певне, Аполлонова стріла  
улучила його.<sup>217</sup>

ЗЕТ (хапає тикву з водою, поливає собі на руку, щоб промочити чоло Орфееві).

Вода гаряча!

До річки далечінь...

(Здіймає руки вгору.)

Ви, Олімпійці!  
Пошліть сюди скоріш росу вечірню,<sup>218</sup>  
бо він конає!

ОРФЕЙ (ледве чутно).

Ні, роси не треба...  
нехай ще день... Товариші, працюйте,  
лишіть мене... Цівницю тільки дайте...

(Амфіон знаходить десь між камінням цівницю, що инакше зветься свиріль або флейта Пана,<sup>219</sup> і приносить її Орфееві.)

На гору я не вийду... не здолаю...  
Вони не вчують... Але я озвуся,  
подам їм голос.

ЗЕТ.

Може, і почують.

АМФІОН (тихо до Зета).

Шкода! Здається, духу вже не стане.



Орфей притуляє цівницю до уст і видає такий тремтячий, жалібливий тон, що дужий Зет не видержує і заливається слізьми, як дитина. Амфіон стоїть замислений, опустивши руки, і з суворою тугою дивиться в землю. Тихий, але проймаючий спів свирілі стелеться полониною і лине в далекі нетрі й хащі. З нетрів починають виходити люде, сторожко наближаються до міста, тулячись попід мурами. Герої в смутку своєму нічого того не бачать і не чують приглушених розмов юрби.<sup>220</sup>

Перший чоловік.

Вони вже не будують?

Другий.

Цить.

Третій.

Він грає?

Четвертий.

Він вже давно не грав.

П'ятий.

Чи то лихий,  
чи добрий знак, що він до гри узявся!

Шостий.

Не знаю.

Перший.

Хто ж нам буде мурувати,  
коли герой узявся до свирілі?

Другий.

Спитав би краще, хто нам буде грати,  
як він замовкне.

(Юрба слухає зачарована.)

Перший.

Чом же тиї двоє  
до праці не стають?

Другий.

А ти стаєш?

Перший.

Що ж я? Вони герої, мають силу,  
повинні працювать.

Другий.

Вони сумують.

Чи ти ж не бачиш?

Перший.

Смуток не робота.

Вони могли б і в смутку працювати.

Другий.

Попробуй сам хоч раз.

Перший (засоромлений, але ховає те під зневажливим тоном).

Велике діло!

(Береться мурувати на тому виломі, де працював Амфіон.)

Поміг би й ти, то не відпали б руки.

Другий (стаючи до роботи, иншим).

Ходіть і ви. Ми, звісно, не герої,  
але ж нас гурт. Се навіть і негідно,  
що ми їх трьох покинули отак.

Коли Орфей умре тепер від втоми,  
то сорому не збудемось повік.

Третій.

А я й не знав, що він так може грати.

Зет (до Амфіона).

Тепер я вірю в те, що й дикі звірі  
його музики слухали!

Амфіон.

Я в тому

зовсім не бачу дива.

Другий (до першого).

Чи ти чуєш,

про що вони згадали?

(До инших).

Мусим, браття,

їм показати, що таки ж ми люде,  
хоч не герої. Ось берімся втрьох  
до тої каменяки та й котімо  
до вилому.

ПЕРШИЙ.

Нетесана вона.

Другий.

Дарма, зате велика! Швидче буде.

Гурток людей котить покинуту Зетом брилу до вилому і закриває його. Інші носять каміння і замурують прогалину. Робота посувається швидко, і найбільші виломи вже закрито.

ПЕРШИЙ (ніяково поглядаючи на нерівно виведену частину муру, зложену з нетесаного каміння).

Робота наша щось не дуже гарна.

Другий.

Та вже нічого, добре буде й так.  
Зате Орфей не буде рук трудити.

(Спинається і прислухується до музики.)

Ну, й грає ж! Певне, син він Аполлона!<sup>221</sup>

Такий мистець — і був у нас як раб...

Чи то ж пробачать нам боги за тее?

ПЕРШИЙ.

На ділі каймося, не на словах.

(Робота стає ще живішою.)

ТРЕТІЙ.

От і не видно, як кінець роботі!

Не так воно вже й тяжко!

ЧЕТВЕРТИЙ.

Ба, не тяжко,

як підмурівок є, кутки й остой!<sup>222</sup>

А ти б спочатку взявся.

ТРЕТІЙ.

Я б і взявся,

якби мене покликано спочатку.

А чом же ти не брався?

ЧЕТВЕРТИЙ.

Я не вірив,

що з того мурування буде діло.

ТРЕТІЙ.

Чому ж тепер повірив?

ЧЕТВЕРТИЙ.

Я не знаю.

Щось наче вдарило мене по серці,  
як я почув свирілі сеї голос.

(Робота вже майже доходить до кінця, коли Орфей раптом перестає грати. Юрба спиняється з роботою.)<sup>223</sup>

ЧЕТВЕРТИЙ.

Щось потемніло наче.

ДРУГИЙ.

Вже ж бо вечір.

ПЕРШИЙ.

Ой лихо! Що, коли надійде ворог?

ТРЕТІЙ.

Втікаймо!

ЧЕТВЕРТИЙ.

Що, як в засідках засів?

П'ЯТИЙ.

Що, як перейме нас?

ШОСТИЙ.

Ховаймося в місто.

Се безпечніше: мур уже чималий.

(Юрба ховається в місто за мур.)

ОРФЕЙ (до Зета і Амфіона зо страхом і докором).

Товариші! Ви стоїте без діла?

Вже вечоріє! Вже роса упала!

АМФІОН (здержуючи тривогу, розважно).

Нічого. Посвіжіло, се і краще.

Тепер ми, відпочивши, надолужим.

ЗЕТ (обернувшись і глянувши на мури).

Гей, браття! Диво сталося, дивіться!

Адже ж таки послухало каміння!<sup>224</sup>

2.II.1913. Єгипет

# ОРГІЯ

## Драматична поема

### ДІЯЧІ

АНТЕЙ — співець.

ГЕРМІОНА — мати його.

ЕВФРОЗИНА — сестра його.

НЕРІСА — жінка його.

ХІЛОН — ученик його.

ФЕДОН — скульптор.

МЕЦЕНАТ — багатий значний римлянин, нащадок  
відомого Мецената.

ПРЕФЕКТ.<sup>225</sup>

ПРОКУРАТОР.<sup>226</sup>

ГОСТІ НА ОРГІЇ, РАБИ, РАВИНИ, ТАНЦІВНИЦІ, МІМИ<sup>227</sup>

ХОР ПАНЕГІРИСТІВ.<sup>228</sup>

Діється в Коринті під римським пануванням.

## I

Садок в оселі співця-поета Антея, невеличкий, оточений глухими мурами, з фірткою в одній стіні; в глибині садка домок з повіткою на чотирьох стовпах, і з двома дверима—одні в андроніт,<sup>229</sup> другі—в гінекей.<sup>230</sup>

ГЕРМІОНА, стара мати Антеєва, сидить на порозі гінекея і пряде вовну. Чутно стук у фіртку.

ГЕРМІОНА (не встаючи).

Хто там?

Голос (за фірткою).

Се я, Хілон Алкмеонід.<sup>231</sup>

ГЕРМІОНА (гукає в напрямі других дверей).

Антею, вийди! ученик до тебе!

(Сама лишається сидіти, лише нижче спускає покривало.)

АНТЕЙ (молодий, але мужнього вигляду, виходить з дверей і відчиняє Хілонові фіртку).

Сьогодні ти, Хілоне, запізнився.

Всі учні розійшлися.

Хілон (дуже молодий хлопець, говорить запинаючись, з видимою ніяковістю).

Вибачай...

але... я, власне, не прийшов учитись...

АНТЕЙ (привітно).

Будь гостем.

(Сідає на ослоні під деревом і показує Хілонові місце коло себе, але той лишається стояти.)

Чом не сядеш?

Хілон.

Маю справу...

АНТЕЙ.

Аж сісти ніколи, таку нагальну?

Хілон.

Воно-то ні... але... пробач... я мушу подякувати сьогодні за науку...  
Я більше не прийду.

АНТЕЙ.

Чому?

(Хілон мовчить.)

Та правда,

мені про се питать не випадає.  
Я, очевидячки, не догодив  
тобі наукою. Що ж, не соромся, —  
соромитись приходиться мені.

Хілон (щиро).

Ні, ні, учителю! Того не думай!  
От свідок Аполлон,<sup>232</sup> що я шаную  
науку ту, мов святощі містерій!<sup>233</sup>

АНТЕЙ.

Тоді не розумію...

(Перебиває сам себе, вдарившись долонею по чолі.)

Догадався!

(Видно, що й йому трохи ніяково.)

Хілоне, слухай... Я пождати можу,  
поки скінчиш усю мою науку...  
Та я волів би і зовсім не брати  
від тебе грошей, як тобі то трудно...

Хілон.

Учителю, та ти ж не багатир.

АНТЕЙ.

Хілоне, я скажу тобі по правді,  
хоч ти ще молодий такеє слухать,  
але інакше трудно довести...  
Бач, спів, музика й слово — мій зарібок,  
та хист мій я таки ціную вище,  
ніж тиї гроші, що приходять з нього.  
Я талану нікого не навчив  
і не навчу — се ж тільки бог здолає, —  
отож коли я вчу людей звичайних,  
недіткнутих рукою Аполлона,  
то — я навчаю їх малої втіхи  
перебірати струни доладненько

та вимовляти думку виразніше,  
вони ж мені дають дещицю грошей,  
і так ми в обрахунку. Як же бог  
мені пошле обранця молодого,  
щоб я йому служив своїм здобутком,  
і бачу я, що кожда мертва форма,  
яку я викладаю перед ним,  
присвоївшись йому, вмить оживає,  
і геній<sup>234</sup> молодий в прадавній формі  
шумує та іскриться самоцвітом,  
як молоде вино в старім кришталі, —  
тоді я вже заплачений. Ні, більше, —  
я наче почуваюсь до вини,  
що я нездатен так йому служити,  
як би хотів. — Тепер ти розумієш?

Хілон.

Учителю...

(Зворушення не дає йому говорити, він низько похиляє голову і прикриває долонею очі.)

АНТЕЙ.

Коли тепер твій геній  
вже переріс ті форми й ту науку,  
якими я владаю, що ж, мій хлопче, —  
покинь мене, я сам тобі те ражу.  
Та тільки — заклинаю Аполлоном! —  
не кидай ще науки. Їдь в Атени,  
там, певне, знайдеться іще таке,  
чого ми тут не маємо в Корінті.  
А потім, покінчивши різні школи,  
учися ще, знаходь собі науку  
в книжках, і в людях, і по цілім світі,  
але ніколи не кажи до себе:  
«Я вже скінчив науку».

Хілон.

Ся порада,  
учителю, осмілює мене.



Признаюся тобі: я не покину  
науки, віддалившись від тебе,  
бо я вступлю до школи...

(Знов мовкне.)

АНТЕЙ.

До якої?

ХІЛОН.

До тої, що врядив тут Меценат.

АНТЕЙ.

Латинської?!

ХІЛОН.

Ну, все ж тепер латинське.

АНТЕЙ.

Як? я, і ти, і наша рідна мова  
латинськими вже стали?

ХІЛОН.

Розумів я,  
властиве, римське, та змілив у слові.

АНТЕЙ.

Як ти від мене досі не навчився  
не помилятися так, то в новій школі  
ще більше буде помилок таких.  
Але не знаю, що ти там придбаєш,  
крім помилок. В поезії латинській  
і я ж тобі, здається, показав  
усе, що тільки варт було пізнати.  
Не думаю, щоб рітори<sup>235</sup> в тій школі  
тобі могли подати щось нового,  
бо я їх знаю. Думаю, що ти  
вже міг би їх учити.

ХІЛОН.

Сам я певен,  
що там учителі ні в чім не можуть  
зрівняюся з тобою. Все ж я мушу  
до їх піти.

АНТЕЙ.

Що змушує тебе?

ХІЛОН.

Учителю, зоставшись при тобі,  
я став би долею тобі подібний.

АНТЕЙ.

Чому ж та доля так тебе лякає?  
Хіба вже я остатній між співцями?

ХІЛОН.

Не між співцями, ні...

АНТЕЙ.

Але між людьми?

ХІЛОН.

Я не кажу—остатній, але ж правда,  
що ти в громаді не займаєш місця,  
належного твоему талану.

АНТЕЙ.

А ти ж якого маєш запобігти,  
коли скінчиш ту школу Мецената?

ХІЛОН.

Я можу стати ритором в тій школі,  
а згодом в академії<sup>236</sup> де-небудь.  
Або поїду в Рим. Там дуже добре  
ведеться вихованцям Мецената,  
бо рід його там досі має силу,  
як повелось від Августа часів.<sup>237</sup>  
Та поки що, то я й тепер, ще учнем,  
вступити можу в хор панеґірістів  
самого Мецената.

АНТЕЙ (схоплюється обурений).

Ти? Ти вступиш  
у хор панеґірістів? Тую зграю  
запроданців, злочинців проти хисту?  
О, краще б ти навіки занімів,  
позбувся рук, оглух, ніж так упасти!  
І се був мій найкращий ученик!..

(Пауза.)

ХІЛОН.

Учителю, прийми ж мою подяку...

(Подає Антеєві гроші, добувши з калитки.)<sup>238</sup>

АНТЕЙ (відштовхує його руку).

Геть! Я тебе нічого не навчив!

Іди з очей!

(Хілон, похнюпившись, виходить.)

ГЕРМІОНА.

Даремне ти, Антею,  
не взяв від нього грошей. В нього батько  
сто раз від нас багатший. Сяк чи так,  
а се ж твоя заслуженина.

АНТЕЙ.

Мамо!  
нічого я не заслужив, крім ганьби!

ГЕРМІОНА.

Немає за що ганити тебе,  
хіба за те, що ти свій заробіток  
пускаєш так на вітер. Справді, сину,  
ми зійдемо на пролетарський хліб.<sup>239</sup>  
Чи буде ж добре, як твоя родина  
просити піде пайки дармової —  
до тих римлян, що ти так ненавидиш?

АНТЕЙ.

Ще маєм хліба власного доволі.  
Не прогнівляй богів.

ГЕРМІОНА.

На все їх воля...  
Запевне, так хотілось Афродіті,<sup>240</sup>  
щоб я замість багатої невістки  
дочку рабині-танцівниці мала  
прийняти в дім....

АНТЕЙ.

Ще не кінець докорам?

ГЕРМІОНА.

Се не докори, сину, тільки правда.  
Чи ти ж не дав на викуп за Нерісу

всю спадщину по батьку й добру пайку  
свого зарібку?

АНТЕЙ.

Вже ж не Афродіту  
винуй у тому. Всі боги Еллади  
мені веліли викупить з неволі  
малу дитину еллінського роду.  
Адже могла б дістатися у рабство  
твоя дочка, моя сестра...

ГЕРМІОНА.

Ох, сину,  
до того мало що й тепер бракує!  
На викуп за Нерісу ми стяглися,  
але на посаг нашій Евфрозіні  
навряд чи стягнемось. А чим же доля  
старої дівки краща, ніж рабині?

АНТЕЙ.

Сестра моя й без посагу цінніша  
від всіх багацьких дочок.

ГЕРМІОНА.

Хто ж те знає?  
Вона ж у нас не ходить, як римлянка,  
по всіх усюдах. Завжди в гінекею  
та все в роботі. А хоч би й пішла  
куди на свято, то в її уборах  
ніхто і не подивиться на неї.

(На дверях від гінекея стає Евфрозіна, але Герміона того не завва-  
жає і править далі.)

Неріса все причепуриться якось,  
а Евфрозіні то немає й стрічки.

ЕВФРОЗІНА (молода, але вже не юна, убрана по-буденному, видно,  
тільки що від роботи. Нахилиється і обіймає матір).

Матусенько! Навіщо ті стрічки?  
Як є краса, то нащо їй покраси?  
А як нема, то стрічка не pomoже!

(Сміючись, цілує матір і випростується.)

Як, мамочко, заправить голуб'ята?  
Я вже зварила їх.

ГЕРМІОНА (встає).

Не руш, не руш,  
я їх сама заправлю — ти не вмієш!

(Поспішно йде в хату.)

ЕВФРОЗІНА (підходить до Антея і кладе йому руку на плече).

Чого ти, братіку, так засмутився?  
Се знов матуся тута воркотіла?

Ти не вважай — то вже стареча звичка.<sup>241</sup>

АНТЕЙ (відповідає не одразу, мов не почув її слів. Слова після паузи прориваються у нього, мов не своєю силою).

Хілон мене одбіг.

ЕВФРОЗІНА (здивована).

З якої речі?

АНТЕЙ.

Вступити хоче в хор панегірістів.

ЕВФРОЗІНА.

Та що ти кажеш?!

(На хвилину німіє з дива та обурення, потім опановує собою.)

Ба, я не дивую.

Він розумом хисткий.

АНТЕЙ.

А таланом  
всіх переважив, мовби на наругу!<sup>242</sup>

ЕВФРОЗІНА.

Мені здається, той Аполлодор,<sup>243</sup>  
що втік до тебе з школи Мецената,  
Хілона й таланом переважає,  
не тільки розумом. Я наслухала,  
як він проказував із «Антігони»<sup>244</sup>  
Гемóнову промову<sup>245</sup> — далєбі,  
я ледве сльози здержати здолала!

АНТЕЙ (з лагідним усміхом, обіймаючи сестру за плечі).

Бо ти сама у мене Антігона!<sup>246</sup>

Здається, я б Хілонові пробачив,

якби він вчинок свій зробив для того,  
щоб вивести з біди таку сестру.

ЕВФРОЗИНА.

Зате вже я сестрі тій не простила б!

АНТЕЙ.

О, ти б не прийняла ні сеї жертви,  
ні иншої. Але, моя сестричко,  
якщо я хтів би стати багатцем,  
то тільки задля тебе.

ЕВФРОЗИНА.

І даремне,  
бо я того не хочу.

(Сміється.)

Мама зараз  
мені б за гроші жениха купила,  
і, певне, то було б лихе придбання.

АНТЕЙ.

Та де вже там багатство! Хоч би міг я  
тебе від злиднів вибавить...

ЕВФРОЗИНА.

Від злиднів?  
а де ж ти бачиш їх?

АНТЕЙ.

Що я не бачу,  
то се завдячую тобі самій.

ЕВФРОЗИНА.

І мамі ж, і Нерісі.

АНТЕЙ.

Ні, ти знаєш...  
Матуся відробила вже своє...  
Що ж до Неріси...

ЕВФРОЗИНА.

Їй ще час робити.  
Невже твоє життя таке солодке,  
Що і медовий місяць в ньому зайвий?

АНТЕЙ.

Мені мов сором тішитися щастям,  
як здумаю, що ти за нього платиш  
тяжкою працею... Ми маєм щастя,  
а ти що маєш тут у рідній хаті?

ЕВФРОЗИНА.

Я маю брата. І нехай довіку  
я дівуватиму — я не позаздрю  
ані жінкам, ні матерям щасливим,  
бо їх любов лиш їх родині служить,  
моя ж — Еллади<sup>247</sup> всій. В тобі, Антею,  
уся надія наша.

АНТЕЙ.

Евфрозіно,  
як можна всю надію покладати  
в комусь одному?

ЕВФРОЗИНА.

Аполлон один<sup>248</sup>  
з усіх богів не розлюбив Еллади,  
і є ще їй надія на життя.  
А поки Аполлон є на Парнасі,  
то й музи будуть з ним.

АНТЕЙ (з усміхом).

Я не безславний,  
хоч ти одна мені даєш тріумфи,<sup>249</sup>  
бо ти для мене Ніке!<sup>250</sup>

ЕВФРОЗИНА.

Ніке мусить  
свою роботу знати. Постривай.

Виломлює з лаврового куща дві галузки, зв'язує їх у вінець і стає на постаменті колони в позі богині Перемоги — Ніке, простягнувши руку з вінцем.

Ходи сюди! Схили прегорде чо́ло!

Анте́й підходить, все усміхаючись, і схиляє голову перед Евфрозіною, а в неї усміх бореться з сльозами щирого зворушення, коли вона кладе братові лаври на голову.

НЕРІСА (молоденька, струнка, надзвичайно зграбна, чепурненько вбрана, стає на порозі г'інекея і здивовано скрикує).

Се що таке?

(Евфрозіна засоромлена зіскакує з постаменту.)

АНТЕЙ.

Се Ніке увінчала  
свого поета. А коли й харіта<sup>251</sup>  
йому додасть г'ранату чи троянду,<sup>252</sup>  
він буде обдарований усім,  
чого дозволено бажати смертним.

ЕВФРОЗІНА (почуваючи себе ніяково під холодним поглядом Неріси).  
Троянда он цвіте...

(До Антея.)

Одначе Ніке  
до кухні мусить — допомгти матері, —  
бо в нас сьогодні орг'ія правдива:  
купили риби, а якраз нам тітка  
дала вина і пару голуб'яток.  
Як я ще напечу медяників,  
то й Меценат на орг'ію позаздрить!

(З трохи примушеним сміхом зникає в дверях г'інекея.)

НЕРІСА.

Чудна та Евфрозіна — все їй смішки!

АНТЕЙ.

Що ж, молода...

(Здіймає лаври в голови, держить їх в руці, в дальшій розмові кладе на лавці коло себе, сівши.)

НЕРІСА.

Та я ж, либонь, молодша,  
проте...

АНТЕЙ.

«Проте часами химерую», —  
так хтіла ти сказати?

(Сміючись, обіймає її, вона здержано приймає його пестощі.)

Що тобі?

Нездужаєш, чи хто тебе образив?



НЕРИСА.

А ти й не знаєш? Певне, вже й сусіди  
напам'ять вивчили оту промову  
про викуп мій, про посаг Евфрозіни,  
що мати виголошує щодня.

АНТЕЙ.

Уже й щодня!

НЕРИСА.

Та що ж, в тому є правда.  
Мені самій ніяково дивитись  
у вічі Евфрозіні.

АНТЕЙ.

Евфрозіна  
тебе ні в чім не винуватить.

НЕРИСА.

Знаю.

Вона не дарма в тебе Антігона...

АНТЕЙ.

Нерісочко! От се вже справді сором, —  
підслухати, а потім ще й корити.

НЕРИСА.

Підслухати! В нас не такі палати,  
щоб не було з кутка в куток все чутно!

АНТЕЙ (трохи вражений).

Палати є тепер лиш у римлян.  
Було тобі піти за Мецената.

НЕРИСА (лагідніше, ніж досі).

Я не корю тебе, що ти убогий,  
але яка ж дружина не бажає  
своєму чоловікові достатків?

АНТЕЙ.

Ну, і собі при тому.

НЕРИСА.

І собі.  
Хіба то зле? Я справді не вдалася

до того, щоб весь день в ярмі ходити  
так, як твоя сестра.

АНТЕЙ.

Ти ж і не ходиш.

НЕРІСА.

А думаєш, мені від того легше?

АНТЕЙ.

Якби не легше, ти б сама робила.

НЕРІСА.

В людей на те рабині є...

АНТЕЙ.

Нерісо,  
від тебе трохи дивно сее чути.

НЕРІСА.

Бо я сама рабинею була?  
Так що ж, я б і на волі заробляла  
тим, чим тоді, якби ти допустив.  
Як я тепер нікому не потрібна,  
всім на заваді, мов поріг високий,  
то з того винен ти!

АНТЕЙ.

Ну, годі, любача...

НЕРІСА.

Дозволь мені вступити до театру,  
то я твою сестру озолочу  
і буду матері невістка любача,  
бо, певне, більше зароблю за танці,  
ніж ти за спів та за науку хисту.

АНТЕЙ.

Нерісо, годі! Се твій жаль говорить,  
і з сього справді винен я. Прости!

(Цілує її, вона прихиляється до нього з виразом невинно ображеної дитини.)

Моя кохана! Скарбе мій! Не дам,  
не дам тебе юрбі тій безсоромній!

Не підеш ти на оргії до неї, —  
вона не тямить, що то є правдива  
святая оргія, встанова божа!

НЕРІСА.

Ти був коли на оргії?

АНТЕЙ.

Давно.

Ще підлітком. Ще як була в Коринті  
гетерія<sup>253</sup> співців, таємна, звісно,  
бо всяке ж товариство є злочин,  
на римську думку.

НЕРІСА.

Що ж? і дуже пишні  
були в вас оргії?

АНТЕЙ.

Зважай сама.  
Збирались ми все по таких господах,  
як от моя...

НЕРІСА (розчаровано).

Ах, так!..

АНТЕЙ.

У нас в кратéрах<sup>254</sup>  
вода все панувала над вином.  
Квітки бували в нас лише в ту пору,  
коли вони цвіли в садках та в полі,  
а як верталась в Тартар<sup>255</sup> Персефона,<sup>256</sup>  
то забірала нам усі покраси.

НЕРІСА.

Хіба ж бувають оргії без квітів?

АНТЕЙ.

У нас бували, ще й які буйні!

НЕРІСА.

Але ж вони були таємні, кажеш?  
То як же буйних оргій тих не чули  
знадвору люде?

АНТЕЙ.

Чи ж вони могли  
знадвору чути, як серця в нас б'ються?  
Чи ж сяйво наших поглядів проймало  
камінні мури та загони щільні?

НЕРІСА.

А ваші співи?

АНТЕЙ.

О, вони були  
потужні натхненням, а не гуком.  
І в стриманім зітханні тихих струн  
ми вгадувати вмели урагани,  
що нуртували в грудях у співця.  
В нас буйні кучері були, мов тірси,<sup>257</sup>  
гукали погляди: «Евое Вассе»!<sup>1</sup>  
Хоч би сама вода була в кратерах,  
ми ще б розходились додому п'яні.  
О, я хотів, щоб ти хоч раз попала  
на оргію таку! В святім безумстві  
ти б у танку зайшлася, як менада!<sup>258</sup>

НЕРІСА.

Бувала я на оргіях не раз.

АНТЕЙ.

Але не на таких!

НЕРІСА.

Либонь, на кращих.

АНТЕЙ.

Того не може бути.

НЕРІСА.

Я не знаю,  
які були ті ваші, але тиї,  
що я на їх дитиною ходила,  
були мов сни розкішні.<sup>259</sup>

---

<sup>1</sup> Хай живе Вакх! (грецьк.)— заклик до Діоніса-Вакха, вітання бога. — Ред.

АНТЕЙ.

Се злочин —  
на оргії такі дітей водити!

НЕРІСА.

Моя матуся мусіла.

АНТЕЙ.

Я знаю...

Пробач, я мовив нерозумне слово.  
Повинен би я тямити, як тяжко  
рабині-танцівниці серце рвалось,  
коли вона свою єдину доню,  
що ледве виросла із немовляток,  
вела на те позорище.

НЕРІСА.

Нічого

мені про те матуся не казала.  
Я завжди йшла на оргію весела,  
там ласощів я їла досхочу,  
та й забавки перепадали часом,  
бо гості пестили мене...

АНТЕЙ.

Не згадуй!

Аж холодно, як здумаю... Запевне,  
ті їхні пестощі були масні  
і кожне слово брудом перейнято!

НЕРІСА.

Не знаю, я тоді не розуміла  
ні слів масних, ні поглядів брудних,  
але красу я тямилу й малою,  
і серденько тремтіло від хвали,  
як струночка під плектроном<sup>260</sup> на лірі.  
На примості високім ми обидві  
були немов веселки — більша й менша —  
на ясній верховині. Покривала,  
прозорі та барвисті, легким луком  
перекидалися понад хмаринки  
злотистих курев запашних. Тоді

мені здавалося, що я танцюю  
на хмароньках небесних, а з землі  
до мене долітають тільки квіти.  
То гості кидали до нас квітки,  
не тямлячись від захвату палкого...<sup>261</sup>

АНТЕЙ.

А в тих квітках ховався невидимий  
холодний гад розпусти і зневаги.

НЕРІСА.

Кажу ж тобі, що я того не знала!

АНТЕЙ.

Але тепер ти знаєш, чим бувають  
рабині-танцівниці для римлян,  
і тямíš добре, щó тебе спіткало б,  
якби ти серед оргій тих зроста  
так, як твоя матуся нещаслива,  
що згинула, мов забавка розбита,  
у забутті, в недузї та в погорді.

НЕРІСА.

Я тямлю, що тобі я винна дяку.  
Не бійся, я того не забуваю.

АНТЕЙ.

Нерісо! Чи того ж я потребую?

НЕРІСА.

Ні, ні, я не повинна забувати,  
що ти зробив людиною мене,  
«маленьку мавпочку з Танаґри».<sup>262</sup>

АНТЕЙ.

Годі!

Я не люблю, як ти таке говориш,  
і прозвища того я не терплю,  
що прикладали ті римляни грубі  
до еллінської ніжної дитинки.  
То заздрили вони, що їх римлянки  
були важкі й незграбні проти тебе,  
моєї «вітроногої» Неріси!

НЕРІСА (задумана).

І нащо то мені?..

АНТЕЙ.

Що саме, люба?

НЕРІСА.

Отая «вітроногість», як ти кажеш...

Вже я ж не танцівниця.

АНТЕЙ.

Як, Нерісо?

Хіба тебе не радує хвала  
моя і наших друзів скромних, щирих?  
Хіба ж то мало — бути в нашій хаті  
укритим скарбом, але дорогим,  
таким, що й цезар ліпшого не має?

НЕРІСА.

«Укритим скарбом»... Я скажу по правді,  
що я щедрішою вдалась від тебе.  
І ти ж «укритий скарб», а я ж, Антею,  
тим не радію, що твоєї ліри  
не чує світ широкий, тільки я  
та слухачів твоїх мала громадка.  
Ні! якби сила, я б тебе сама  
поставила на п'єдестал високий,  
мов постать Аполлона-Кітаріста!  
і хай би світ сповнявся тих пісень,  
що ти б тоді творив на високості!

АНТЕЙ.

Ти думаєш, либонь, що і натхнення  
повищати від п'єдесталу може?

НЕРІСА.

Авжеж! Я певна то́го!

АНТЕЙ.

Ти дитина...

Але як ти так любиш п'єдестали,  
то будь утішена, бо наш Федон  
вже ж вирізьбив на взір твій Терпсіхору<sup>263</sup>  
і дав їй п'єдестал високий досить.

НЕРІСА.

А де ж він тую статую подіне?

АНТЕЙ.

Нам принесе.

НЕРІСА.

Тут і лишить?

АНТЕЙ.

Запевне.

Се ж буде дружній дар нам від Федона.

(Пауза.)

Ти щось примовкла, наче зажурилась.  
Чого, Нерісо?

НЕРІСА.

Я собі гадаю,  
що скільки ще ся хата поховає  
в собі укритих скарбів, мов гробниця...

АНТЕЙ.

Я не люблю таких речей у тебе.

НЕРІСА.

Як буде тут камінна Терпсіхора,  
то я мовчання перейму від неї.

АНТЕЙ.

Нерісо, ти сьогодні вередлива.

НЕРІСА.

Як так, то я піду.

(Встає.)

АНТЕЙ (затримує її, обнявши).

Ні, ні, кохана!

НЕРІСА (визволяючись).

Пусти мене!

(Чутно стукання у фіртку.)

Он хтось прийшов до тебе.

(Неріса йде в гінекей. Антей одчиняє фіртку і впускає Федона — молодого скульптора.)



АНТЕЙ.

Здоров, Федоне!

(Вітаються.)

ФЕДОН.

Я лиш на хвилинку,  
так ніколи!

АНТЕЙ.

Чому? Роботу маєш?

ФЕДОН.

Роботу поки що я вже скінчив,  
та тут нові клопоти — вибіраюсь  
на панську оргію, до Мецената!<sup>264</sup>

АНТЕЙ (зчудований).

Тебе запрошено?

ФЕДОН.

З тобою разом.

АНТЕЙ.

Жартуєш чи глузуєш?

ФЕДОН.

Правду мовлю,  
се ж я прийшов тобі переказати  
запросини.

АНТЕЙ.

Хто ж їх тобі приніс?

ФЕДОН.

Я сам одержав, бувши в Мецената.

АНТЕЙ.

Ти в Мецената був? Чого?

ФЕДОН.

По справі...  
І знаєш, я ніяк не сподівався,  
що він такий.

АНТЕЙ.

Який?

ФЕДОН.

Такий привітний,  
і неподібно, що великий пан,  
говорить так...

АНТЕЙ.

Та з чого ж ти дивуєш?  
Що пан вельможний на поріг пускає  
митця убогого? чи, може, з того,  
що і римлянин часом дещо тямить  
у хисті красному?

ФЕДОН.

О ні, не «дещо»,  
а він таки знавець великий, справжній!  
Адже й тебе він перший оцінив.

АНТЕЙ.

Він перший? Але ж я давно мав школу,  
як Мецената не було в Коринті.

ФЕДОН.

Що школа! то до слави так належить,  
як глиняна патера<sup>265</sup> до скульптури.

АНТЕЙ.

Та вже було подібне щось до слави,  
коли той пан довідався про мене.

ФЕДОН.

Сказати правду, випадок сліпий  
звістив про тебе: учень твій один  
вступити хтів у хор панегірістів,  
і на зразок умілості своєї  
твою епіталаму<sup>266</sup> проспівав,  
оту, що ти зложив на шлюб твій власний.

(Антей робить рух урази, але Федон, не вважаючи, провадить далі.)

Ми з Меценатом надійшли на тее,  
я розказав йому, хто автор співу,  
і зараз же він доручив мені  
тебе просить на оргію до нього,  
а се немало значить, любий друже.

АНТЕЙ (стримуючи досаду, викликану остатніми словами Федона).

Яку ти міг до нього мати справу?

ФЕДОН.

Він статую купив недавно в мене,  
то я її до нього відпровадив,  
щоб не ушкодили раби, несучи.

АНТЕЙ.

Яку ж ти статую йому продав?

ФЕДОН.

Пробач... я, власне, мусів би спитати  
твоеї згоди... та пани вельможні  
не люблять ждати...

АНТЕЙ.

Ти продав Нерісу?!

ФЕДОН.

Ні, статую богині Терпсіхори.

АНТЕЙ.

Ти б і саму богиню запродав,  
якби лиш міг, у римський дім розпусти!

ФЕДОН (встає ображений).

Такого ти не смієш говорити!

АНТЕЙ.

Тобі не до лиця така вражливість,  
бо ти ж продав туди свій твір найкращий,  
де зневажають все, що нам святе.

ФЕДОН (впадаючи в річ).

Нічого там ніхто не зневажає!  
Там цінять геній, там дарують славу,  
не тільки гроші. Я не запродав  
своєї Терпсіхори. Я поставив  
її на подив людський, мов у храмі.  
Чи вже вона й для храму засвята,  
по-твоему?

АНТЕЙ.

По-моему, блюзнірство —  
рівняти дім римлянина до храму!<sup>267</sup>

За гроші чи за славу — ти продався  
укупі з твором рук твоїх.

ФЕДОН.

Антею!

Ти хочеш довести мене до того,  
щоб я пішов і викупив назад  
ту статую. За гроші неможливо,  
щоб Меценат раз куплене продав,  
та, може ж, се ще не остатня іскра  
мого натхнення, може, я здолаю  
щось кращого створити — їй на викуп.

АНТЕЙ.

Ти купиш другий гріх, і то ще тяжчий.

ФЕДОН.

Не розумію, що ти з мене хочеш!  
Чи мав би й я весь вік, як ти, сидіти  
без хліба і без слави?

АНТЕЙ.

Се повинен  
терпіти еллін, коли хліб і славу  
здобути може тільки з римських рук.

ФЕДОН.

Хто слави не бажає, той не еллін, —  
жадобу сю батьки нам заповіли,  
діставши від дідів.

АНТЕЙ.

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

ФЕДОН.

І збільшити безслав'я свого краю?  
Та чим же вславиться сама Еллада,  
коли їй діти лаврів не здобудуть?

АНТЕЙ.

Уже ж не з рук ворожих їх приймати!

ФЕДОН.

Чому ж би ні? Гомер<sup>268</sup> казав: «Солодка хвала від ворога».

АНТЕЙ.

На полі бою,  
та не у полоні!

ФЕДОН.

Слава і в полоні  
все буде славою.

АНТЕЙ.

Не сподівайся!  
Неславу дозволяють нам носити,  
а славу Рим бере, немов податок.  
І тая Терпсіхора, що продав ти,  
прославить не Елладу й не тебе,  
а той багатий Рим, що стяг всі скарби  
з усіх країв руками Меценатів.  
Його колекцію твій твір прославить,  
а не тебе, ти тільки раб отой,  
що хистом оргію панам скрашає,  
та оргія все ж панська зостається,  
хоч рабські руки вряжують її.

ФЕДОН.

Рабам на оргії немає чести,  
але хто має гостем бути на ній,  
як я і ти...

АНТЕЙ.

Того не сподівайся,  
щоб я пішов на оргію з тобою!  
Запобігай вже сам вельможних ласки,  
а я лишусь «без хліба і без слави»,  
як ти казав, та, може, не без чести.<sup>269</sup>

ФЕДОН.

По щирости, я радив би піти.

АНТЕЙ.

Та вже ж! волам у парі охвітніше<sup>270</sup>  
ярмо носити.

ФЕДОН.

Бачу, ти не віриш,  
що я тобі добра бажати можу.  
А все ж, хоч ти мене образив тяжко,  
я не забув, що ми з тобою друзі.

АНТЕЙ.

То я тебе, не ти мене образив?!

ФЕДОН.

Авжеж, я Терпсіхору відкуплю,  
а ти вразливих слів своїх не вернеш.

АНТЕЙ.

І ти того не можеш відкупити,  
що ти вчинив. Ти оганьбив свій хист.  
З богині ти зробив товар звичайний.  
Хоч вернеться з неволі Терпсіхора,  
то вже вона богинею не буде.<sup>271</sup>  
А мрамор — як не бог, то просто камінь.

ФЕДОН.

Коли він богом став, то вже ніколи  
у камінь не повернеться. Твір хисту  
на всякім місці твором хисту буде.  
Твоя епігалама пролунала  
не гірше у просторій римській школі,  
ніж у твоїй тісній убогій хаті.  
Якби ж ти сам ще заспівав її  
у Меценатових гучних палатах,  
приграючи на лірі дорогій...

АНТЕЙ.

Федоне! Не кажи мені такого,  
бо я тебе зненавижу навіки!<sup>272</sup>

ФЕДОН.

Антею, се якась дивна затятість.  
Та ж еллінам не першина приймати  
хвалу чужинців, і яка ж в тім ганьба?

АНТЕЙ.

Чужинців— так, але не переможців.  
Бо переможець лиш тоді похвалить,  
коли подібаний похилить чоло  
йому до ніг і порох поцілує  
з-під стіп його.

ФЕДОН.

Таке бувало в персів  
та в інших східних варварів. Ніколи  
сього від нас не вимагали в Римі.

АНТЕЙ.

Не вимагали? Хто ж то перейшов  
по нас, як по містках, до храму слави  
всесвітньої? Кого ми на собі  
з безодні варварства на гору несли?<sup>273</sup>  
Чи ж не лягли ми камінем наріжним  
до мавзолея нашим переможцям?  
І ми ще маємо радіти з того,  
що вам дозволять у гучних палатах  
на лірі заграбованій пограти?

ФЕДОН.

Хіба тій лірі краще німувати?

АНТЕЙ.

Так, краще!

ФЕДОН.

Ні, я думаю, що гірше.  
Все ж краще будувати мавзолеї<sup>274</sup>  
хоч би і не собі, ніж просто бути,  
мов зілля придорожне, під ногами  
у того ж переможця. Він як схоче,  
то збройною ногою вмить розтопче  
всі наші гордощі, всі буйні мрії...

АНТЕЙ.

Що ж? Ліпше нам самим те все стоптати,  
щоб ворогам не завдавати праці?  
Се жрець краси так думає й говорить?

Лишилося одно — так і вчинити.  
Ти не продався, — гірше! Ти віддався  
у руки ворогу, як мертва глина,  
з якої кожне виліпить, що хоче.  
Та хто ж тобі натхне вогонь живий,  
коли з творця ти творивом зробився?<sup>275</sup>  
Іди служи своєму Меценату,  
забудь краси великі заповіти,  
забудь нескортий образ Прометей,<sup>276</sup>  
борця проти богів, забудь і муки  
Лаокоона,<sup>277</sup> страдника за правду,  
не згадуй героїні Антігони,  
ні месниці Електри.<sup>278</sup> Викинь з думки  
Елладу, що, мов Андромеда<sup>279</sup> скута,  
покинута потворі на поталу,  
з нудьгою жде Персея<sup>280</sup> оборонця.<sup>281</sup>  
Ти не Персей, бо ти закам'янів  
перед обличчям римської Медузи.<sup>282</sup>  
Ти вже не тямиш вищої краси,  
краси змагання, хоч і без надії...

ФЕДОН.

Нема краси в затятості безсилій...  
Але з тобою, бачу, не зговориш!  
бувай здоров. Я йду.

АНТЕЙ.

Прощай, Федоне.

ФЕДОН.

Ми вже не друзями розстаємось?

АНТЕЙ.

Боюсь, коли б не стрілись ворогами.

(Федон, здвигнувши плечима, виходить.)

НЕРІСА (виходить з гінекея, ледве зачинилась фіртка за Федоном).

Антею, я тебе не розумію!

Так шорстко ти з Федоном обійшовся,  
а в чім його вина?



АНТЕЙ.

Ти прислухалась?  
То вже було прислухатись як слід.  
Чи, може, то тобі якраз до мислі,  
що буде на позорищі<sup>283</sup> стояти  
твоя подоба в домі переможця?

НЕРИСА.

Яке позорище?<sup>284</sup> Хто переможець?  
Чим винен Меценат, що дід його  
чи, може, прадід з еллінами бився?  
Тепер же Меценат не забирає  
ніяких наших скарбів силоміць,  
але купує, ще й за добру ціну.

АНТЕЙ.

Тим злотом, що стягається до Риму  
з подоланих, таки ж і з нас самих.

НЕРИСА.

Не сам же Меценат його стягає.  
Та й ти як спадок одібрав по батьку,  
то не питав, хто й як його надбав.

АНТЕЙ.

Я знав, що то було придбання чесне.

НЕРИСА.

Так, певне, думає і Меценат  
про статки батьківські. Він повертає  
чималу частку нам назад в Елладу,  
а ти за те найбільше ворогуєш.  
По-твому, то добре, щоб у нас  
по закутках марніли твори хисту,  
щоб з голоду митці снагу втрачали,  
щоб мармор цвіль посіла, струни — ржа,  
щоб елліни на варварів звелися,  
аби римлянам чим не послужити?

АНТЕЙ.

Доволі вже їм служать. Я не буду.

НЕРІСА.

Ніхто й не вимагав від тебе служби.  
Чи Меценат завдав тобі зневагу,  
в гостину через друга запросивши?

АНТЕЙ.

В гостину? Ти се думаєш навсправжки,  
що Меценат співця до себе кличе  
на оргію для дружньої балачки,  
а не для співу на розривку гостям?

НЕРІСА.

А що ж, якби ти й заспівав там трошки?<sup>285</sup>  
Твої пісні вже й так були в тім домі.

АНТЕЙ.

Та з того я не винен.

НЕРІСА.

Ні, ти «винен»,  
ти дав ученикам пісні списати  
і, значить, сам їх випустив у світ.  
А що римлянин оцінив їх краще,  
ніж земляки, то се вже річ звичайна,  
винуй у тім, як хочеш, Мецената.  
Тепер в Елладі той лиш має славу,  
кого похвалить Рим. Корінт оцінить  
свого співця тоді, коли втерєє.  
Якби ти в Рим дістався з Меценатом  
і там здобув заслужений тріумф, —  
бо Рим же вмє талани вінчати! —  
а потім повернувся до Корінта,  
то рідні лаври, наче ряст весною,  
прослалися б тобі попід ногами.

АНТЕЙ.

Топтати рідних лаврів я не хочу.  
Тріумфи в Римі — то для мене ганьба.

НЕРІСА.

Чого ж ти ждеш?

АНТЕЙ.

Признання в ріднім краю  
без помочі ласкавих переможців.

НЕРІСА.

Коли ж те буде? Як життя скінчиться?  
Посмертна слава — то звичайний дар  
таким співцям, як ти. А поки живі,  
ніхто не чує їх, ніхто не бачить,  
немов вони поховані в могилі.  
Поринувши глибоко в думи й мрії,  
такі співці не рухаються з місця,  
а понад ними пролітає буйно  
барвіста вакханалія життя<sup>286</sup>  
і кидає тому і лаври, й квіти,  
хто вміє їх ловити на льоту.  
Такому ж от, як ти, хіба лишиться  
зів'яле листя та вінці нагробні.  
Чи думаєш ти Рим перемогти  
могильною незрушністю такою?  
Тобою бувши, я б його сліпила  
всім блиском генія свого й Еллади,  
на всіх би сценах я запанувала,  
всі форуми і портіки<sup>287</sup> посіла,  
моє імення заглушило б гомін  
імення Цезаря!<sup>288</sup> Оце була б  
справдешня перемога!

АНТЕЙ.

Всі б казали:  
«Яких співців скуповує ваш Рим!  
Зовсім уже пішла в старці Еллада!»

(Бере в руки Евфрозінін лавровий вінець.)

Дивись, Нерісо, сей вінець єдиний  
здобув я за життя, та він дорожчий  
від всіх твоїх розхвалених тріумфів.

Коли такі вінці нагробні будуть,  
так що ж, нехай скоріше прийде смерть!

(Надіває на голову вінець з гордим спокійним усміхом.)

НЕРІСА.

Антею, слухай! Я не можу більше  
сього терпіти. Так затхнутись можна  
в могильному повітрі сеї хати.  
Ти або я повинні вийти в світ.  
Я так тебе кохаю, що пристану  
на те, щоб славою твоєю жити,  
але зовсім без слави жить не можу —  
я еллінка!

АНТЕЙ.

І хочеш добувати  
в римлян ту славу?

НЕРІСА.

У римлян чи в інших —  
однаково. Мені потрібна слава,  
як хліб, вода й повітря. Коли ти  
мені того постачити не можеш,  
без чого я не проживу, то мушу  
сама собі здобути, а вмірати  
не хочу я, бо я ще молода.

АНТЕЙ.

Та чим же ти здобудеш тую славу?

НЕРІСА.

Тим, чим і ти здобув би — власним хистом.

АНТЕЙ.

Ти все-таки піти на сцену хочеш?

(Після паузи.)

Ну що ж, Нерісо, я скажу по правді, —  
коли тебе не марна примха кличе,  
а муза Терпсіхора, я не смію  
з богинею змагатись. Може, справді  
ти можеш відродити для Корінта  
святую таємницю Діоніса.

НЕРІСА.

О ні, не для Корінта! Ти не думай!  
Мене корінтські оплески не ваблять.  
Либонь, жива Неріса переважить  
камінну Терпсіхору в Мецената,  
як протанцює перед ним сьогодні  
танець Танаґри!

АНТЕЙ.

Ти, либонь, маячиш?

НЕРІСА.

Ні, я ще не в гарячці.

АНТЕЙ.

Ти ж не можеш  
на оргію піти!

НЕРІСА.

Чому не можу?  
Римлянки ходять скрізь — чому ж би й нам  
не перейняти в їх того звичаю?  
Прийду й скажу: «Мій чоловік недужий,  
але, щоб не зневажить Мецената,  
прислав мене, свою жону, в гостину»...

АНТЕЙ.

Ні, ти не підеш!

НЕРІСА.

Ти мене замкнеш?  
Тоді вже я напевне буду знати,  
що ти мене перекупив у рабство.  
Але й рабині часом утікають.  
Ти не впевняйся на замки.

АНТЕЙ.

Нерісо!!

НЕРІСА.

Що, пане мій?

(Пауза.)

Ну то рішай же зараз:  
чи ти, чи я.

АНТЕЙ.

Ох, якби мав я силу  
тебе від серця одірвати геть  
і кинути, мов гадину отрутну,  
римлянам тим під ноги!

НЕРІСА (з коротким, злісним сміхом).

Ти не можеш?

То мусиш покоритись. Може, згодом  
ти сам мені подякуєш за се.  
Бо я не відступлюсь від свого слова, —  
коли не ти, то я здобуду слави,  
і то сьогодні. Я доволі ждала.

АНТЕЙ (після важкого мовчання).

Так, я піду. Мені миліше буде  
з римлянами, аніж отут з тобою.

НЕРІСА.

Іди. Та оббери ж оте галуззя  
з своєї голови — невже ж так підеш?

(Антей сягає за голову, здимає лаври, з проймаючим жалем дивиться на їх і мовчки кладе там, де стояла Евфрозіна, коли квітчала його.)

Голос Евфрозіни (озивається з глибини дому).

Нерісо! клич Антея! Йдіть обідать!  
Уже готова оргія препишна!

(Антей миттю кидається до фіртки.)

НЕРІСА (доганяючи його).

Куди ж ти? Треба ж переодягтися!

АНТЕЙ.

Пусти мене! Бо прийде Евфрозіна,  
а я не смію глянуть їй у вічі.

(Вибігає за фіртку.)

ЕВФРОЗІНА (виходить з дверей).

А де ж Антей?

НЕРІСА.

На оргію пішов.  
Його запрошено до Мецената.

ЕВФРОЗИНА.

Якийсь дивний твій жарт.

НЕРИСА.

Я не жартую.

Он там лежать зів'ялі хатні лаври,<sup>289</sup> —  
сьогодні він нам свіжі принесе,  
здобувши з рук знавців.

(Гордо підвівши голову, йде в хату.)

ЕВФРОЗИНА (хапаючись за голову).

Невже се правда?!

## II

В господі Мецената, нащадка того славетного Мецената, що жив за Августа. Велика, пишна, прибрана як для оргії світлиця, аркою переділена на дві нерівні частини: у першій, меншій (на передньому плані), поставлено тріклініум<sup>290</sup> для господаря Мецената і двох найпочесніших гостей — ПРОКУРАТОРА і ПРЕФЕКТА — і вряжено невисокий примост, засланий килимами, для виступів співців, мімів та інших артистів; у другій, більшій (на задньому плані), багато столів, то з ліжками навколо — на грецький лад, то з стільцями — на римський, там сидять і лежать гості різного стану і віку, греки і римляни. Бенкет ще ледве почався і йде якомсь мляво, видно, що гості мало знайомі межі собою і почуваються ніяково під увагою почесного тріклінія чільної частини світлиці. На примості хор панегірістів — між ними Хілон — кінчає спів.

ХОР ПАНЕГІРІСТІВ (співає).

Світло від світла  
родиться вічно,  
так і пресвітлий  
рід Мецената  
з променя в проміль  
переливає  
свійво своє!

Коли хор скінчив співати, Меценат злегка кивнув головою коріфееві<sup>291</sup> і зробив рукою рух, не то наказуючий, не то запрошуючий, щоб хорісти зайняли місця на бенкеті в задній частині світлиці. Хор розміщається поза найдальшими столами в самій глибині. Раби розносять напитки й наїдки, рабині роздають квіти.<sup>292</sup>

МЕЦЕНАТ (*рухом пальця закликає раба-домоправителя*).

Нехай тим часом тут поскачуть міми,  
а потім ті єгиптянки «безкості»,  
що то показують з мечами штуки,  
але щоб те тривало все недовго:  
хвилину-дві щоб кожне зоставалось  
і щоб ніхто не смів виходить двічі.

(До Прокуратора і Префекта.)

Бо уявіть собі, що й тиї мавпи  
до слави не байдужі: раз плесніть,  
то потім і прогнати з кону трудно.

Тим часом домоправитель, уклонившись, вийшов, і на кону стали з'являтися міми, представляючи коротенькі мімічні фарси без слів, акробатки-єгиптянки з мечами, жонглери і жонглерки з барвистими опуками<sup>293</sup> і т. ин. Гості поплескують їм, часом кидають їм квіти й ласощі. Мало звертаючи на те все уваги, Меценат і двоє його почесних гостей розмовляють межи собою, Меценат трохи зниженим голосом, Префект рівно, однотонно і трохи недбало, Прокуратор голосно і непримушено.

МЕЦЕНАТ.

Ся оргія моя, признатись мушу,  
нагадує щось трошки царство тінів  
перед Плутоновим тріумфіратом.<sup>294</sup>  
Ви не повірите, як я працюю,  
щоб якось подолати сюю дикість  
і недовірливість, щоб сполучити  
в одну родину дві частини люду  
корінтського — римлян і греків.



ПРЕФЕКТ.

Друже,  
ти й так уже великого досяг:  
взірцевий маеш хор панегірістів,  
такий і в Римі не щодня почувеш.

МЕЦЕНАТ (махнувши рукою).

Ет, що той хор!.. По щирості сказавши,  
такій поезії на кухні місце,  
бо їй недоїдки миліша плата,  
ніж лаври... Я прошу в вас вибачення,  
що вас частую отаким злиденством —

(Ще тихше.)

бо се, властиве, тільки для юрби —  
та я надолужити сподіваюсь  
на іншому. Я тут назвав співця  
справдешнього. Не дуже він славутній,  
та се вже грекам сором, не співцеві.  
Я покажу Корінтові, що треба  
римлянина для цінування хисту,  
інакше хист лишиться неужитком.

ПРОКУРАТОР.

Співець той хутко прийде?

МЕЦЕНАТ.

Я не знаю.

Я запросив його, але відповідь  
була від нього невиразна.

ПРОКУРАТОР.

От ще!

Просити їх... ти просто б наказав!

МЕЦЕНАТ.

Наказувати тут не випадає.  
Антей не раб, а вільний громадянин.

ПРЕФЕКТ.

Він римський громадянин?

МЕЦЕНАТ

Се то ні,  
а все ж він роду чесного. В Корінті  
його родину здавна поважають,  
колись якісь герої з неї вийшли.

ПРОКУРАТОР.

У гречуків отих усі герої!  
Хто кине в зваді миску через стіл  
і в лоб сусіду влучить — вже й уславивсь  
discobolos!..<sup>1</sup>

(Сміється.)

Такі ж і їх поети:  
на грецький лад Горація спартачить,<sup>295</sup>  
і вже вінець на чолі — лавреат!  
В Атенській академії купити  
двох лавреатів можна за обол<sup>296</sup> —  
один поет, другий філософ буде!  
Обачніше — не витрачать обола.

МЕЦЕНАТ.

Не забувай, мій друже, що боги  
невдячності не люблять. Пам'ятай же,  
що Рим ходив у Грецію до школи.<sup>297</sup>

ПРЕФЕКТ.

Відомо, що поганий той школяр,  
який учителя не переважить.

МЕЦЕНАТ.

Се так, а все ж він мусить мати вдячність.

ПРЕФЕКТ.

Рим гойно заплатив за ту науку:  
він Греції дав спокій і закон,  
чого вона не мала споконвіку.

ПРОКУРАТОР (впадає в річ).

А Греція в своїй преславній школі  
навчила Рим лиш бабських теревенів,

---

<sup>1</sup> Учасник спортивних змагань з кидання диску (грецьк.). — Ред.

що тільки нам релігію зганьбили,  
та ще привчила розумом крутити  
без жадної мети, як пес хвостом.  
Оце і вся наука. Більш нічого  
не знали тії греки й не створили.  
В їх навіть мови не було ніколи!<sup>298</sup>

МЕЦЕНАТ.

Ну, отакої! Як то не було?  
Ти, друже, щось нечуване говориш.

ПРОКУРАТОР.

Авжеж, був іонійський діалект,  
аттічний, ще не знаю там, який, —  
що не письменник, то й балачка инша, —  
але гартованої міцно мови,  
єдиної, всесвітньої, як наша,  
не мали греки зроду.

МЕЦЕНАТ.

Се то так.

ПРЕФЕКТ.

Та й їх поезія, скажу по правді,  
таки супроти нашої не встоїть.  
Добірності такої, як Горацій,  
грек не досяг ніколи й не досягне.

МЕЦЕНАТ.

А все ж і рідну мову шанувати  
навчив нас грек. Поезію латинську  
почав нам еллін-бранець,<sup>299</sup> не римлянин.

ПРОКУРАТОР.

Бо мусів мову пана перейняти,  
а пан мав, певне, поважніші справи,  
ніж рідну мову сікти на трохеї.<sup>300</sup>

ПРЕФЕКТ (до Мецената).

Мій друже, ти ж не будеш запевняти,  
що тії вірші не були партацькі,  
а тая мова не була потворна?

МЕЦЕНАТ.

Хто знає, друже, чим була та іскра,  
з якої на землі вогонь з'явився?  
То, може, був нікчемний перегар,  
а все ж нам шанувать її годиться  
і поважати батька-Прометея,  
хоч, може, він і був звичайний злодій.

ПРОКУРАТОР (до Префекта, киваючи на Мецената).

Оце ж і плід від грецької науки!

ПРЕФЕКТ.

Наш Меценат відомий «філеллен»,<sup>301</sup> —  
коли б іще не відділив од Риму  
Корінтської республіки!

(Сміється.)

ПРОКУРАТОР.

Жарт жартом,

а Римові з такого філелленства  
все ж може вийти шкода.

МЕЦЕНАТ.

Не турбуйся,

стара учителька те добре тямить,  
що їй при старощах підпорки треба.  
Якби так Рим на Грецію розсердивсь  
і відштовхнув, то закричала б «гину!».

ПРЕФЕКТ.

Все ж друг наш має рацію: є шкода.  
Замилування наше до чужинців  
до того довело, що ми сами  
на варварів якихсь перевернулись,  
навчившись «африканської латині»  
від чорновидих «римських громадян».

МЕЦЕНАТ.

Ба, що ж, без варварів не обійтися,  
бо ми вже мусим обновляти кров,  
знесилену від праці та розкошів.  
Чи ти б хотів, щоб наші всі народи

по-варварськи довіку говорили?  
Навряд чи з того буде слава Риму.

ПРОКУРАТОР.

Нехай мовчать, поки як слід навчаться  
поправної латині!

МЕЦЕНАТ.

Се трудненько!  
Навчитись мовчки доброї вимови —  
сього б і Демостен<sup>302</sup> не доказав.

ПРОКУРАТОР.

Так що ж робити?

МЕЦЕНАТ.

Те, що я роблю:  
привчати ласкою, дарами навіть,  
всіх видатних чужинців Рим любити.  
Хто любить, той уподобитись може  
до любого і тілом, і душею.<sup>303</sup>

ПРОКУРАТОР.

Розніжило тебе те філелленство!  
Цікавий знати, як би ти, наприклад,  
збирав податки «ласкою й дарами»?  
Багато б назбирав!

МЕЦЕНАТ (сміючись).

Ну, тут я мушу  
зложити зброю. В сьому ти найдужчий.

РАБ-АТРІЕНЗІЙ<sup>304</sup> (увиходить).

Прийшов Антей-співець.

МЕЦЕНАТ.

А! клич сюди.  
Стій! Як Антей уже почне співати,  
я знак подам, тоді хай танцівниці  
сюди увійдуть. Тільки ж не раніше.  
Гляди мені! Рушай.

(Атріензій виходить.)

Бо сі раби  
псують мені раз по раз лад усякий.  
На їхню думку, оргія — то скоки.

АНТЕЙ (у порога).

Вітаю вас, преславні.

МЕЦЕНАТ.

А, здоров!

Та ближче приступи. Коханцю музи  
в порога перестоювать не личить.

Антеї підходить ближче, але місця йому при столі нема, і він лишається стояти перед лежачими гостями.

МЕЦЕНАТ (до гостей).

Се, друзі, найкоштовніша перлина  
Корінтської затоки.

АНТЕЙ.

Ти, преславний,  
надмірну ласку положив на мене,  
Корінтові ж віддав замало чести.

МЕЦЕНАТ.

Чому замало чести?

АНТЕЙ.

Бо не можна  
злічити перлів нашої затоки  
і зважити, котра з них найдорожча.

ПРЕФЕКТ.

Любити рідне місто — се годиться,  
але ж не треба забувати правди  
і вдячності. Якщо в Коринті дійсне  
є скільки перлів хисту і науки,  
то се є Меценатова заслуга.

МЕЦЕНАТ.

Моя заслуга півняча, мій друже.

ПРОКУРАТОР.

Як розуміти сее, Меценате?

МЕЦЕНАТ.

Бо я на всяких смітниках громажу  
і там вишукую коштовні перли.

ПРЕФЕКТ.

Та ти ж їх не ковтаєш так, як півень,  
але даєш в оправу.

(Антей мовчки рушає.)

МЕЦЕНАТ.

Стій, Антею!

Куди ти йдеш?

АНТЕЙ.

Туди, куди належу.

МЕЦЕНАТ.

Я бачу, ти образився.

ПРОКУРАТОР.

Се дивно,

які ті греки всі вражливі!

АНТЕЙ.

Справді,

се дивно, як ми досі не привикли,  
що переможцям вільно називати  
країну нашу смітником, а нас,  
поки ми не в «оправі», просто сміттям.

МЕЦЕНАТ.

Моєму слову ти дав колючки,  
але не я. Уся моя вина,  
що мій язик був якось послизнувся,  
але ж його боги слизьким створили.  
Винуй Юпітера чи Прометея,<sup>305</sup> —  
ти краще знаєш, хто з них більше винен.

ПРЕФЕКТ.

А я, минаючи усякі вини,  
вертаю до заслуг. Мій Меценате,  
сей раз я маю затягти позов  
супроти тебе.

МЕЦЕНАТ.

Як?

ПРЕФЕКТ.

Бо сю перлину  
не ти, а я відкрив уперше.

МЕЦЕНАТ.

Справді?

ПРЕФЕКТ.

І в тім моя заслуга є ще більша,  
що перли я не проковтнув, знайшовши,  
хоч, власне, я повинен був ковтнути.

МЕЦЕНАТ.

Я хтів би сєє краще зрозуміти.

ПРЕФЕКТ.

О, се не таїна! Колись я тута  
відкрив, чи, краще мовити, закрив  
гетерію співецьку потаємну.  
Товаришем у ній був наймолодшим  
оцей співець. Я оццадив його,  
вважаючи на молодощі ніжні,  
і він один лишився з товариства,  
бо, знаю добре, більше в цілім краю  
гетерій не було, нема й не буде.

АНТЕЙ.

Ти помиляєшся, ще є одна.

ПРЕФЕКТ.

Де?

АНТЕЙ.

На Парнасі. Дев'ять і один  
там сходяться на оргії таємні  
і закриваються від ока влади  
густими хмарами.

МЕЦЕНАТ.

Ха-ха! Се влучно!

ПРЕФЕКТ (змінивши свій одноманітно-недбалый тон на гризький).

Не так-то вже і влучно, Меценате.  
Ті «дев'ять і один» — Феб<sup>306</sup> і Камени<sup>307</sup> —  
зовсім то не гетерія таємна,  
а хор панегірістів. Їм же треба  
амброзію та нектар заробити,<sup>308</sup>  
то й мусять панегіріки співати.



АНТЕЙ.

Кому?

ПРЕФЕКТ.

Звичайне, генієві Рима.  
Парнас, Олімп і всі святії гори  
тепер в його імперію дістались,  
і тільки тим богам живеться добре,  
що мають гідність римських громадян  
або принаймні ласку Мецената  
всесвітнього, а той є — геній Риму.  
Котрі ж боги йому не покорились,  
ті вигнані були або й розп'яті.<sup>309</sup>

АНТЕЙ.

І що ж? вони від того повмірали?

МЕЦЕНАТ (нишком, нахилившись до Префекта).

Мій друже, вибачай, але юрбі  
сі жарти можуть видатись блюзнірством.

ПРЕФЕКТ (знов здержано).

Нехай боги простять, не міг римлянин  
остатнє слово полишить за греком.

МЕЦЕНАТ (голосно до Антея).

Людською мовою ми наситились.  
Час обізватись мовою богів  
тобі, Антею.

АНТЕЙ.

Вибачай, преславний,  
мені не хоче муза помагати,  
либонь, вона сьогодні не голодна,  
а я без неї — мов безструнна ліра.

МЕЦЕНАТ.

Невже се друг мій відібрав їй настрої?

ПРЕФЕКТ.

За правду перепрошувать не буду,  
а музі, що сьогодня не голодна,  
слід пам'ятать, що й у богів є завтра  
лише тоді, коли його заслужать.

АНТЕЙ.

Не раз, хто забувається про завтра,  
той має вічність.

(В атріумі чутно гомін.)

МЕЦЕНАТ.

Що се там за гомін?

АТРІЕНЗІЙ (з порога).

Преславний пане, там якась грекиня  
прийшла й дозволу просить уступити,  
щоб тут постояти коло порога,  
поки співець Антей співати буде.

МЕЦЕНАТ.

Та хто ж вона? Якого стану?

АТРІЕНЗІЙ.

Каже,

що єсть вона Антеева жона.

МЕЦЕНАТ.

Що ж, хай увійде.

(Атріензій виходить. На порозі з'являється Неріса і вклоняється мовчки.)

АНТЕЙ.

Нащо се, Нерісо?

(Неріса мовчить і соромливо закривається покривалом.)

Вернись додому!

МЕЦЕНАТ.

Вибачай, Антею!

Тут я господарь і не дозволяю  
своїх гостей нікому проганяти.  
Ти вільний zostаватися чи ні,  
Але й твоя жона так само вільна,  
поки вона в гостині в Мецената.

АНТЕЙ (до Неріси).

Ти хочеш тут лишитись?

НЕРІСА (тихо, але твердо).

Я лишуся.

ПРОКУРАТОР (стиха до Мецената).

Се ти не дурно так, — вона зґрабленька.  
І звідки він узяв собі сю німфу?<sup>310</sup>

МЕЦЕНАТ.

Такі ніжки бувають лиш в Танаґрі.  
Мені повір, я знаюся на тому.

(До Неріси.)

Чи ви давно по шлюбі?

НЕРІСА.

Перший місяць.

МЕЦЕНАТ (до Антея).

О, то невже тобі, Антею, треба  
ще й муз до помочі в медовий місяць?  
Ти й так повинен би співать, як бог,  
коли ся грація перед тобою!  
Але чого ж вона під покривалом?

АНТЕЙ.

Так звичай еллінський жінкам велить.

МЕЦЕНАТ.

Але в моїй господі звичай римський,  
і він свої вимоги має. Мусиш  
дозволити дружині відслонитись.

(Неріса, не ждучи Антеєвої відповіді, одкриває обличчя і соромливо поглядає на Мецената.)

Боги мої! Ви подивіться, друзі!  
Се ж тая мармурова Терпсіхора,  
що я купив учора від Федона!  
Се випадок? Ні, випадків таких  
не може бути!

(До Неріси.)

Він різьбив із тебе?

НЕРІСА.

Так, пане.

МЕЦЕНАТ.

Що ж, ти й танцювати вмієш?

НЕРІСА.

Не знаю...

МЕЦЕНАТ.

Як не знаєш? Терпсіхора  
не знає, що вона богиня танцю?

АНТЕЙ.

Се значить, що вона не танцівниця  
і поза домом танцювати не вміє.

МЕЦЕНАТ.

То я прийду колись до твого дому.

АНТЕЙ.

Се буде честь мені. Але не знаю,  
чи трапиться тобі Нерісу бачить,  
бо мати, жінка і сестра у мене  
перебувають завжди в гінекею,  
а я ж тебе не смію там вітати.

МЕЦЕНАТ.

Недобрий звичай ваш!

АНТЕЙ.

Такий він здавна, —  
не я його, преславний, встановив.

ПРОКУРАТОР.

Але ти радо з нього користаєш!

МЕЦЕНАТ.

Що ж, се не диво. Заздроці Антея  
я розумію. Отже й я поставив  
не в атріум камінну Терпсіхору,  
а в свій таблін,<sup>311</sup> щоб не профанувалась.

АНТЕЙ (щиро).

За се тобі я справді винен дяку!

МЕЦЕНАТ.

Так докажи ж нам ділом тую вдячність,  
а власне, співом.

(До раба.)

Принеси, Евтіме,<sup>312</sup>  
ту ліру, що сьогодні я купив.

(Евтім приносить велику, пишно оздоблену ліру.)

Антею, сядь ліра — дар всесвіта,  
бо роги в неї з тура пущ германських,  
слон африканський дав оздобу з кости,  
край арабійський золота прислав,  
а дерева — індійський ліс таємний,  
мозаїка прийшла з країни Сінів,<sup>313</sup>  
найкращі в світі струни італійські  
оправлено в британське ясне срібло.<sup>314</sup>

АНТЕЙ.

Лиш еллінського в ній нема нічого?

МЕЦЕНАТ.

Вся буде грецька, як твоєю стане,  
бо ти її дістанеш в дар від мене,  
коли вподобаеш. Торкни їй струни.

АНТЕЙ (торкає струни недбало, не беручи з рук раба. Струни озиваються тихим, але напрочуд гарним і чистим голосом. Антей здригається від подиву).

Який прекрасний, надзвичайний голос!  
Дай ліру, хлопче!

(Бере до рук ліру.)

Ох, яка важка!

МЕЦЕНАТ.

Ти сам її держать не потребуєш.  
На те є раб. Евтіме, на коліна!  
І так держи, як сей співець накаже.

(Евтім стає на коліна і піддержує Антеєві ліру.)

АНТЕЙ.

Ні, їй не слід звикати до такого.  
В своїй оселі я рабів не маю,  
і прийдеться їй висіть на повітрі  
на ремінці.

МЕЦЕНАТ.

Рапсодів давніх спосіб!<sup>315</sup>

Се дуже гарно! Почепи, Евтіме,  
її отам, де тая лампа висить.

Евтім чіпляє ліру на великий канделябр,<sup>316</sup> знявши з канделябра велику лямпаду.

Антей зіходить на примост і торкає струни сильніше, ніж уперше. Почувши той акорд, Хілон і Федон схоплюються на рівні ноги.

Хілон (до товаришів-хористів, що сидять там же за задніми столами, зайняті їдою і балачками).

Товариші! Мовчіть! Антей заграє!

ФЕДОН.

Антею! Заспівай епіталаму!

(Антей спинається, спускає руки і схиляє голову. Пауза.)

МЕЦЕНАТ.

Антею, що тобі? Чи ти недужий?

Чи, може, ліра ся тобі незручна?

НЕРІСА (до Мецената, озиваючись від порога).

Мій чоловік недавно встав з недуги.

(До Антея дбайливо і ніжно.)

Антею, ти зовсім не розважаєш своєї сили.<sup>317</sup> Краще вже дозволь мені за тебе доказати вдячність преславному. Хоч я не танцівниця, та потанцюю, як в Танагрі звичай, як матінка навчила. Хай пробачать.

МЕЦЕНАТ.

Я згоджуюсь, хоча було б ще краще, якби в особах ваших поєднались музика і танець в одно подружжя.

АНТЕЙ.

Моя жона зовсім не розважає своєї мови. Чуюся на силі і гратиму, й співатиму — без танців. Так прошено мене, так обіцяв я, а твій танець, Нерісо, не для оргій. Спинився я тому, що добірав у пам'яті своїй доречних співів.

ФЕДОН.

Співай епіталаму! Се до речі!

АНТЕЙ.

Ні, не до речі, — ми не на весіллі.

МЕЦЕНАТ.

Чому ж? Ти уяви, що в сьому домі  
шлюб відбувається Еллади з Римом.

АНТЕЙ.

Я бачу оргію перед собою,  
то й спів пригадується не весільний,  
скоріш вакхічний.<sup>318</sup>

ПРОКУРАТОР.

Ба, воно ще й краще!

Антеї знов приступає до ліри. Меценат подає знак гостям, щоб мовчали; гомін розмов стихає, тільки часом чутно бренкіт посуду там, де гості п'ють. Антеї першу стрічку промовляє повагом і без музики, далі раптом, без прелюдії, починає співати, приграючи собі гучно, впевнено, в темпі вакхічного танцю.

АНТЕЙ.

Тепер, всесвітній даре, послужи мені,  
Дзвени! дзвени! грай! грай!  
Духа оргії нам збуди!  
Голос дай німоті рабів!  
Розворуш нам оспалу кров,  
розмах дай нашій силі скритій!

Меценат дав знак атрієнзієві, вбігають танцівниці і корібанти<sup>319</sup>  
і пускаються у вакхічний танець.

Ми вакхічний почнем танець!  
Змінить оргію шал весни!  
Зникне холод і жах із душ,  
як від сонця нагірний сніг!  
Діонісе! з'яви нам диво!

Грає в тім же темпі пригрив без слів і не завважає, що Неріса незамітно опинилася в гурті танцівниць. Згодом Антей міняє темп на повільніший і лагідніший, з иншого тону.

Мірного танцю  
лад гармонійний,  
тихе та яснее літо  
прийде по буйній, гучній весні,  
і запанує урочисте свято.

При зміні темпу танцівниці спинились, одна Неріса танцює, все держачись позад Антея; танцює безгучно, тихо, плавко, мірно. Антей все не бачить її, захоплений грою, і знову бере попередній темп, тільки з більшим завзяттям.

Дзвени! Дзвени! Грай! Грай!  
Дай почути нам яру міць!  
Дай сп'яніти з надміру сил!..

Танцівниці і корібанти знов оточили Нерісу вакхічним колом, але Меценат спиняє їх раптовим рухом і гучним покликком.

МЕЦЕНАТ.

Спиніться всі! Неріса хай танцює!

При сьому поклику Антей спиняється, обертається і не може одразу отямитися з дива та урази, побачивши Нерісу на чолі танцівниць. Меценат, завваживши те, сплескує в долоні.

Музіки! Гей! танець вакхічний грайте!

З'являються музики з подвійними флейтами, кімвалами,<sup>320</sup> тімпанами,<sup>321</sup> грають вакхічний танець. Неріса, після короткого збентеження, блиснувши очима, пускається в прудкий танець, з несамовитими, але гарними рухами менади. Дехто з гостей приплескує їй влад долонями та приляскує пальцями. Меценат, рухом закликавши Евтіма, шепнув йому на вухо, той приносить оздобну скриньку і подає її Меценатові.



АНТЕЙ.

Нерісо! Годі!

МЕЦЕНАТ.

Ні, танцюй, богине!  
Танцюй, прекрасна музо Терпсіхоро!

Виймає із скриньки діамантове намисто, здіймає його обома руками вгору і вабить ним до себе Нерісу.

Неріса, не перестаючи танцювати, наближається до Мецената, очі її горять, рухи нагадують зграбні викрути хижого звіряти. Гості зриваються з місць і товпляться, намагаючись кожне краще бачити Нерісу. На неї сипляться квіти і грім оплесків.

ГОЛОС З ХОРУ ПАНЕГІРИСТІВ.

Се наша муза!

ПРОКУРАТОР (ласо).

Гарна, гарна штучка!

ПРЕФЕКТ.

Ся муха, певне, з голоду не згине.

Неріса, зблизившись до Мецената, стає перед ним на одно коліно і відхиляється назад, немов готова впасти від знесилення, але розкішна і зальотна усмішка грає на її устах. Прокуратор кидається піддержувати її, але Меценат попережає його, надівши Нерісі намисто на шию і том самим рухом піддержавши її.<sup>322</sup>

НЕРІСА.

Мій пане, дякую!

(Хоче поцілувати його в руку.)

МЕЦЕНАТ.

Не так, безсмертна!

(Цілує її в уста.)

ПРЕФЕКТ (з місця, посуваючись трохи на ложі і простягаючи чашу з вином).

Ходи, вакханко, відпочинь край тігра!

Неріса, усміхнувшись, подається до нього. В юрбі здержаний сміх. Антей раптом зриває ліру з канделябра і кидає її з розмаху в Нерісу. Неріса заточується і падає додолу.

НЕРІСА.

Ратуйте! Він мене убив!..

Антей нахиляється до неї і бачить, що вона конає.

АНТЕЙ (тихо і наче спокійно).

Убив...

ПРЕФЕКТ (зукає рабам).

Сюди вігілів!<sup>323</sup>

АНТЕЙ.

Стій, дай закінчити.

(Здіймає з ліри одну струну. Звертається до Хілона і Федона, що стоять попереду юрби.)

Товариші, даю вам добрий приклад.

(Задавлюється струною і падає мертвий край Неріси.)

28.III.1913. Єгипет





**Незавершені  
драматичні  
твори**



## [ДІМНА ГРЕЧИХА]

ДІМНА ГРАЧИХА — стара вдова.

ЯРИНА — її дочка, дівка на виданні.

МАРТА — друга дочка, замужем у другім селі.

КСЕНЯ — третя дочка, років 12-ти.

ЛЯШ — син її, років 16-ти, каліка.

ГАПТІН САВЧУК — робітник на панськім дворі, 25 л.

ЛАДЯ — його жінка, молода, але до часу зов'яла, дуже слабовита.

ПАН.

ПАНІ.

АНДРІЙ ГУДЗЬ — парубок.

### ДІЯ І

В хаті у Дімни Гречихи. Хата вбога, образів мало, але піч помальована саморуч, вікна обведені синькою, під образами паперові голубці, квітки, по стінах віночки з розхіднику, з волошок, з барвінку, у вікна знадвору заглядають квітки: чорнобривці, королевий цвіт, мальва, рожа.

### ВИХІД І

ЯРИНА і ГАПТІН. Ярина спочатку шпортається по хаті, коло печі, потім сідає обірати ножем картоплю. Гаптін увесь час стежить за нею очима. Який час мовчать.

ЯРИНА (раптом сміється).

Ха-ха-ха!

ГАПТІН.

Чого ти?

ЯРИНА.

Я собі здумала: як ото наші хлопці грають в мовчанку, то ти б десь до світу сидів, а не програв.

ГАПТІН.

Та що маю говорити?

ЯРИНА.

Як нема чого й говорити, то чого б я сиділа?

ГАПТІН.

Це ти на здогад, щоб я забірався з хати?

ЯРИНА.

Чого там на здогад? Схотіла б, то й просто сказала б «забірайся» — таж я в своїй хаті. Та нащо мені того? Ти мені лавки не просидиш. Хоч' сидіти — сиди.

ГАПТІН (зірко).

А хоч іти, то йди?

ЯРИНА.

Ну, а щож? Думаєш, плакатиму? Відомо, — хоч іти, то йди.

ГАПТІН.

Знаєш ти добре, що я не піду.

ЯРИНА (знов сміється).

А щож? Тут і заночуєш? Вже присвоївся?

ГАПТІН.

Тобі все смішки...

ЯРИНА.

А тобі слізки? (З посміхом.) Ой, моя годинонько, яке ж воно бідненьке!

ГАПТІН.

Ярино!

ЯРИНА.

Га?

(Гаптін мовчить.)

Ага, то ти, щоб не забути, як мене звать. Таки Яриною, Гаптоне, авжеж, Яриною, якраз Яриною, затям собі.

ГАПТІН.

І чого ти така, Ярино?



ЯРИНА.

Яка?

ГАПТІН.

Та оттака... все зо сміхом, все на глузди береш...

ЯРИНА.

Коли ж, Біг-ме, плакати не хочеться.

ГАПТІН.

Ще, може, колись схочеться.

ЯРИНА (трохи поважніше).

А ти б і радий, щоб я заплакала?

ГАПТІН.

Ні, Ярино.

ЯРИНА.

Ну, то чого ж ти хочеш? Чого ти з мене хочеш?

ГАПТІН.

Нічого.

ЯРИНА.

Отожто. Ти кажеш нічого і я кажу нічого, а потім знов усе з кінця, як ота казка про діда Нетяжку.

ГАПТІН.

Та я ж мовчав, сама ж примусила до розмови.

ЯРИНА.

Жалься Боже меї принуки. Я вже й сама каюся.

## [РОДИНА БАЖАЇВ]

ПАНІ БАЖАЄВА — збідніла дворянка, вдова, була замужем двічі, живе на пенсію, ощадна, запопадлива, клопотлива. Сімпатії, антипатії у неї залежать від настроїв і часто міняються. Головний нерв життя — практичність, жіноча, дрібна, недалекосягла.

ГАННА КОРОНЕЦЬКА — її дочка від першого чол[овіка], учениця артистичної школи, молода, палка, пристрасна і хоропита, але має владу над собою, що покидає її тільки в надто різкі моменти. З матіррю на «ви».

АНДРІЙ БАЖАЙ — син Б[ажаетої] від другого чол[овіка]. Студент медик. Спокійна, твереза натура, при тім глибока, здатна до тривких почувань. Нерви міцні, але не еластичні, і нелекко порушена їх рівновага не хутко відновляється. [І може статись скінчитись фатально.] Здається старшим, ніж єсть. В голосі несвідома авторитетність. Мати поводитьсь з ним як з «головою сім'ї».

ЛЕНА — дочка Б[ажаетої] від другого чол[овіка]. Підліток, гімназистка. Весела, більш по молодости, ніж по темпераменту, поверховна у всьому, крім того, що зачіпає близько її інтереси. Найбільше з усіх трьох подібна до матері і вродою і вдачею. В її відносинах до старшого брата і сестри чується глухий антагонізм.

ОЛЕКСАНДЕР (ЛЕСЬКО) ЧОРНЕНЬКИЙ — товариш Андрія, знайомий з родиною Б[ажайв] змалку. Ніжна податлива натура. «Однолюб». Почуття в нього панує над розумом. Експансивний, трохи полохливий.

АНТОНІНА (ТОНІЧКА) ЧОРНЕНЬКА — його сестра, ровесниця Лени і її товаришка по гімназії, подруга по родинній традиції, але спільного між ними мало. Весела по темпераменту, має якусь душевну грацію, з нею весело й иншим,

вона се тямить і любить се завважати. Все, що вона чинить — чинить wie der Vogel singt,<sup>1</sup> часто нарушаючи власний інтерес, хоч і не маючи при тім виразного альтруїстичного заміру.

Доктор — молодий, приятель Б[ажая], нервовий, мученик своєї професії. Має чимало знаття і снаги, але мало довіряє собі, через те вважається «невдалицею».

Професор — медичне «світило». Старий, поважний, певний себе, не без авгурства, але не дуже неприступний.

Небагато й ординарно вбрана світлиця в оселі Бажаєвих. Крім звичайного гарнітуру меблів — стареньке п'яніно і потерте бюро до писання.

Андрій ходить по хаті твердим рівним кроком, з кутка в куток, щось обмірковуючи.

Ганна (ввіходить з бічних дверей).

Вибачай, Андрію, Льолик просить не ходити, коли можна, се його драгує, він, знаєш, такий знервований...

Андрій (спокійно).

Гаразд, я сяду, мені все одно. (Сідає.)

Ганна.

Його, знаєш, дуже мучить, що він так тут стісняє всіх. Знов напосідався, щоб перевезти його до його домівки, або до шпиталю.

Андрій.

Се даремна балачка, бо се неможливо, він заллється крів'ю, поки його довезуть.

Ганна.

Та я то се знаю, але ж він... Він так різко і боляче почуває, що він тут чужий...

Андрій.

Тобі ж він, у всякім разі, брат по батькові.

---

<sup>1</sup> Як пташка співає (нім.). — Ред.

ГАННА.

Мені... але я й сама наполовину чужа тут.

АНДРІЙ.

Ну, Ганно, се дурниці. Я не буду розвивати сеї теми, бо тямлю, що ти невиспана, знервована догляданням хворого і маєш право бути нелогічною.

ГАННА.

Яка ж тут нелогічність? Все таки я і він, ми діти різних батьків, і се відчувається...

АНДРІЙ.

Ну, я там на тих почуваннях не знаюся. Я знаю, що діти одної матері настільки рідні межи собою, що нетреба й доказувати сього. Та для мене і се не так важно. Важно, що ми вкупі зросли, маємо спільні спогади, багато спільних звичок, ну, і нарешті спільний бюджет...

ГАННА.

Ну, от се ж і є болюча струна для Льолика. Він зовсім в іншому становищі... Навіть в іншому ніж я... Я йому сестра — наполовину. У нас із ним ще є спільні спогади і звички, мовляв ти. Матері своєї він не знав, татка ми обоє пам'ятаємо, і се дуже ріднить нас... А ви обоє і мама, ви для нього...

АНДРІЙ.

Чужі — хочеш сказати? Хоча се факт, сказати б, фізіологічний, але психологічно се могло б бути инакше, а коли воно й психологічно так, то з того він сам винен, бо він сам завжди держався осторонь. Жив окреме. Обідав у нас за плату. І всюди вносив якусь скрупульозність, щось хоробливе.

ГАННА.

Ти можеш його винуватити за се? Якби ти знав, скільки перетерпів він, живучи так. Він завжди був хворий, тільки ніхто не хотів сього знати. І завжди душа його шукала чогось рідного, чогось простого, щирого, приятного...

АНДРІЙ.

Чого власне не було в ньому самому.

ГАННА.

Андрію!

АНДРІЙ.

Я не осуджую його. Я тільки встановляю факт.

ГАННА.

Ти не знаєш Льолика! І ніхто з вас не знає. І тепер... Ти вже говориш про нього, як про... як неначеб він... як про щось минуле... (замоває, енергично гамуючи сльози)

АНДРІЙ.

На жаль, до значної міри, і се факт...

ГАННА.

Ти [се так спокійно говориш]! Ти можеш се вимовити? і так спокійно?!

АНДРІЙ.

Ганно, я не звик заплющувати очей перед правдою, хоч би й дуже прикрою. А щодо спокою. Я думаю, що негідно людини поводитись неспокійно, якщо тільки вона має фізичну силу затримувати хоча б тільки облуду спокою. [в рухах і в лиці.] Роспускатись ніколи не варт.

ГАННА.

Прости. Я може несправедлива. Тільки мені здалось се так холодно, так... чужо... ніякого почуття...

АНДРІЙ (бере якусь книжку і говорить, перегортаючи її, тоном спокійно-неуважним, наче про щось «між иним»).

Коли хочеш, то я знов скажу: я на почуттях не знаюся. Але можу теж сказати, що хоча по формі, може, воно й инакше виглядає, але я в своєму відношенні не одрізняю Леоніда, наприклад, від тебе. А ти все таки, певне, не маєш основи думати, щоб я відносився до тебе погано.

ГАННА (поривчасто бере його за руку).

Ні, ні, Андрію, я сього не думаю! Та я знаю, ти добрий, славний, тільки напускаєш на себе якесь англiчанство.

АНДРІЙ.

Як ти сказала? Англiчанство?

ГАННА.

Авжеж, вічно якась стриманість, коректність, респектабельність? І нащо тобі ся личина?

АНДРІЙ.

Се зовсім не личина...

(Чутно дзвінок з хати хворого. Ганна зривається.)

ГАННА.

Льолик дзвонить. Іду! (швидко вих[одить] в бічні двері).

(З других дверей швидко входить Лена.)

ЛЕНА.

Андрушко! Скажи, будь ласка, мамі, щоб вона не втручалась до моїх справ. Яке їй діло, на яку п'єсу я йду дивитись? Се тіранія! Я сього не терплю!

АНДРІЙ (спиняє її спокійним жестом).

Не порощи. Найперше, я не Андрушка, а просто Андрій і про се вже не раз заявляв.

ЛЕНА.

Ет!

АНДРІЙ.

Друге — я не маю ніякої адміністративної влади над матір'ю і не хочу мати. Трете — на мою думку, підліткам справді не на всяку п'єсу слід дивитись.

ЛЕНА.

Скажіть на Бога! От іще мораліст знайшовся!

АНДРІЙ.

Мораль тут ні до чого. Я думаю, що коли людина тратить гроші, щоб дивитись на те, чого не тямить і тямити не може, то се марний перевод грошей, а коли гроші матеріні, то вона має право не давати їх на марнування.

ЛЕНА.

І зовсім навіть не мамині гроші! Я йду на контрамарку! Тоня Чорненька дістала від брата.

АНДРІЙ.

Тоня дістала, а ти забрала?

ЛЕНА.

А тобі яке діло?

АНДРІЙ.

Та ніякого. Тільки противно, що ти вічно на кому небудь їздиш. Варто ж би й відплатити самій хоч раз за всі послуги.

ЛЕНА.

Тоня не потребує ніяких відплат. Я не розумію, чого се і ти, і мама, і Ганька вічно нападаєтесь на мене.

АНДРІЙ.

Така вже ти жертва вечірня вдалася, що ж робити.

ЛЕНА.

А ти не насміхайся.

ПАНІ БАЖАЄВА (увиходить з тих же дверей, що і Лена ввійшла).

Ти вже тут? На матір скаржишся? Наче мати тобі зла зичить? Ти подумай тільки, Андрусю, — хоче йти на «Примари» дивитись! Чи се ж таки подоба молодому дівчаті?

АНДРІЙ.

Неподобного там нема нічого...

ЛЕНА (до матері, задирливо).

Ага! Ага! Я ж казала!

АНДРІЙ.

Тільки се не Лениного ума річ.

ЛЕНА.

Скажіть на Бога! що ж там мудрого? Я читала сю п'єсу.

АНДРІЙ.

Та читати, звісно, ти вмієш, а от вчитати...

ЛЕНА.

Я з тобою не стала говорити (до мат[ері]). А на «Примари» я піду, бо неподобного там нема нічого, тай все одно, я ж і на Ведекінда ходила, а як я зрозумію, то вже мое діло і прошу нікого не піклуватись про се.

## [БОНДАРІВНА]

РАІНА БОНДАРІВНА — одиначка в батька-вдівця, цехмайстра бондарського цеху.

СТАРИЙ БОНДАР (батько) — спокійний, поважний, повний почуття гідності власної, до інших (тільки не до «панів») довірливий і зичливий, не без гордошів професіональних. Дочці «дає волю» не з безхарактерности, а з переконання і з довір'я до неї.

СТАРА БАБУСЯ — в домі в Бондаря, живе для господарства, зазнала «підданства», залякана, добродушна.

КУПЕР'ЯН «ЦЕХМЕЙСТЕР НАД СОЛОМОЮ» — колишній швагер Бондаря, тепер жонатий удруге, натура товариська, веселий, людяний, безхарактерний, охочий до співу, до радощів життя, готовий і випити, але «при компанії», не п'яниця налоговый, любить «свестії», «братські меди», веселі звичаї «добрих старих часів». Колись заможний, тепер зубожілий.

ЯВДОХА КУПЕР'ЯНИХА — його друга жінка, «багацького роду», скупа, «фудульна», до пасербів недобра, в сварці не так груба, як ущиплива (говорить здебільшого в іронічно-ввічливому тоні), і через те її всі бояться. Любить згадувати, як «чинили мої бабуня, покійна бурмистрова, царство їм небесне». Ходить завжді в добрих коралях із срібними дзвіночками.



Моменти з пісень про Бондарівну.

- 1) Танок водить (усім перед водить), різка відповідь Кан[ьовсько]му, з жестом.
- 2) Капелія грає, Б[ондарівна] цілу ніч гуляє. Відповідь людям: «Гуляю до своєї охоти, не втеряю дівочої цноти» (до сцени з женихом на цеховому святі).
- 3) Відповідь К[аньовсько]му: «Маєш жінку цілувати».
- 4) На поради людей втікати: «Сіла кінець столу пісню заспівала». (Сцена в панській корчмі, на оранді, при капелії).
- 5) Бондарівна кидається втікати, застукана в дверях, подається до вікна, і шинкарка «передала її вікном».
- 6) Під час погоні один дворак горне до себе: «Молодая Бондарівно, жалко мені тебе».
- 7) Питання: Чи волієш... Відповідь Б[ондарівни]: «волю»...

## [САПФО]

Внутрішній двір в домі Сапфо. Колоннада кругом, посередині басейн з водою. Статуї межі колоннами, фрески по стінах. Трохи осторонь, але на видному місці статуя музи з лірою в руках.

Фаон і Сапфо сидять на сходах під колонною близько води. Сапфо щось пише на восковій табличці, Фаон недбало грається лавровим вінком.

ФАОН.

Сапфо!

САПФО.

Що, любий?

ФАОН.

Годі вже писати!

САПФО (не одриваючись від писання).

Чому?

ФАОН.

Ти втомлена. Дивись — бліда.

(виймає у неї зза пояса свічадо і кладе його на табличку).

САПФО.

Дай спокій, любий!

ФАОН.

Ні, ти подивись.

Я заздрив вже на бога Аполлона,  
він поцілунками п'є кров з твого лиця,  
а бідному Фаонові лишає  
безкровну тінь.

САПФО (смутно).

Фаон мій дуже бідний?

(Дивиться в свічадо і зітхає.)

ФАОН.

Я засмутив тебе? Пробач, кохана,  
я не хотів того, я тільки дбаю...

САПФО.

Я знаю, знаю! Ти мій друг, мій любий,  
єдиний мій!

(Палко цілує його.)

Тобою я живу!

ФАОН.

Тепер уже Фаон зовсім не бідний!

САПФО.

Єдиний мій! і перший, і остатній!

ФАОН (хмуриється і відсувається трохи від неї).

Остатній — може, але перший?..

САПФО.

Перший!

ФАОН.

А той... Дарес... Твій перший чоловік?

САПФО.

Я вірний друг і пам'яті його,  
як за життя була йому самому,  
а більше він не вимагав нічого  
і богові не задрив поцілунків.  
Дарес поважний, бойовник народній,  
не жінку взяв собі, а поетесу,  
його потуга з таланом побралась,  
і за дітей були — мої пісні  
і славні вчинки мудрого Дареса.

ФАОН.

У мене, бач, таких дітей не має!

САПФО.

У тебе інші є!

(показує на табличку).

Ось тут одно!

(Читає прозодією.)

«Геть анемони й фіялки! Дай мені квітку  
з гранати!  
Проти кохання мого надто спокійна весна...»

ФАОН.

Хіба коли бува', щоб рівночасно  
цвіли весняні квіти і гранати?

САПФО (трохи збентежено).

Ну, се вже так... сваволя поетична...

ФАОН.

Ні, се не йде... І знаєш що, кохана?..  
Не гнівайся, але скажу я щиро:  
кохання все таки найкраще не в піснях,  
коли воно прилюдно дзвонить світу  
про те, що мусить бути заховане від всіх.  
Мені, сказати правду, навіть прикро,  
коли я чую, як по всіх усядах  
співає хто попало ті слова,  
які мені моя Сапфо так ніжно,  
так тихо й соромливо шепотіла  
тихесенько, щоб не почув ніхто...

САПФО (дає йому табличку).

Гаразд, нехай сих слів ніхто не чує,  
я їх даю тобі, тобі одному.

ФАОН (бере).

Спасибі... Тільки, люба, справді шкода  
для одного мене палити той вогонь,  
що може всіх зогріти й освітити.

САПФО.

Віддай назад.

ФАОН.

Ні, нащо?

САПФО.

Дай мені,  
коли тобі нетреба! Се ж мое,  
мій твір, моя дитина!

(Зміненим голосом.)

Не твоя!

ФАОН.

Сапфо, ти плачеш?

(Кладе на бік табличку і, потішаючи, обіймає Сапфо.)

Годі ж бо, кохана...

САПФО (ухиляючись від нього, бере табличку і біжить з нею до хатнього багаття, держить над ним одну хвилинку і, поки Фаон встигає догнати й одібрати, віск на таблиці тане і всі літери зливаються без сліду).

Вогонь вогню я віддала!

ФАОН.

Сапфо!

Яка ж бо ти з досади нерозумна!  
Як шкода праці для мене одного,  
то гірша шкода й тую змарнувати.

САПФО.

Однаково була та праця марна,  
вона ж тобі ні на що не здалася б.

ФАОН.

Ні, я б її зберіг, сховав як дар.

САПФО.

Що з дару, коли він не до вподоби?

ФАОН.

Та все ж над ним трудилися любі руки.

САПФО.

Я краще дам тобі отой хітон,  
що виткала недавно, — любі руки  
над ним далеко довше працювали.

ФАОН.

Не до лиця тобі дрібна досада,  
моя Сапфо! Ну, що тобі придасть  
моя хвала, вподоба невігласа?  
Листок до лаврів? Та щей то навряд!

Моя хвала, моя вподоба зникне,  
мов крапля в морі, у всесвітній славі.  
Еллада вславила безсмертною Сапфо  
і музою десятою назвала.  
Всі елліни шанують мов богиню,  
всі елліни...

Сапфо.

Окрім одного!

Фаон.

Сором!

## [«В НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА...»]

Михайло Дончук — старий господарь в с. Тертівці  
на Бук[овині].

Його жінка.

Гриць — його годованець.

Настя Кривинюківна — дівчина сусідка.

Мавра — стара циганка.

Тетяна «Туркиня» — дівчина з другого села.

Іваниха Дубиха — мати її.

? Андронаті — старий циган.

### I

В лісі. Повітка Маври скраю. «Біла стежка».

Батько й мати йдуть з полонини, розм[овляють] про Гриця. Здибають — лежить під смерекою. Докора. Настя (іділл.). Перша зустріч на білій стежці. Т[етяна] ховається, як він відходить, а приходять Мавра, Т[етяна] вертає — розмовляє з Мавр[ою]. Знов Гриць (перебиває прихід Дубихи). Дівчата з Грицем — Гриць гордовитий, дівчата «закидають сіті», але дарма. Парубки «сторонські» — Гриць розвідується, хто така Т[етяна]. Знов Т[етяна] («Не прийду!»). Настя («Поцілуй!»).

### II

- 1) Настя і Гриць, його родичі, їх відносини.
- 2) Туркиня і Гриць, перша зустріч, циганка Мавра.
- 3) Друга зустріч Гриця і Тетяни («Прийдеш?» — «Не прийду-у-у!»).

- 4) Третя зустріч з Турк[инею] («Мені ліпше, як тебе не бачу»). Сценка з Настею («Поцілуй». — Так іде, не оглядаючись).

### III

- 5) У Маври (про зілля і зраду).
- 6) Перед хатою Дубихи (як спогад хіба).
- 7) Розмова з Андронаті (про двох дівчат).
- 8) Літня зустріч з Турк[инею] (Любиш? — Люблю!).
- 9) Четверта зустріч (Г[риць] признається, що «підкинений» і ніби через те нерішучий в сватанні. Г[риць] — Прийдеш? Т[уркиня] — Я прийду).
- 10) Ворожба на Купала. Настя йде на прощу.

### IV

- 11) Настя вертається з прощі. Рішуча розмова з Грицем. Щоб сватав.
- 12) Настя просить старого цигана поговорити з Турк[инею], щоб покинула Гриця.
- 13) Мавра Грицеві ворожить («Не люби двох»).
- 14) Коротка зустріч Гриця і Турк[ині]. (Потім надходить мати. Т[уркиня] співає).
- 15) Старий циган сповіщає Т[уркиню] про Грицеве весілля.

### V

- 16) Сцена Т[уркині] з матір'ю.
- 17) Сцена Т[уркині] з Маврою. (М[авра] «Я його заверну». Т[уркиня] «Щоб ти не сміла!»).



18) «Хто винен?» Лихо винне — його треба убити.

19) Т[уркиня] з матір'ю (піду «долі шукати»).

## VI

20) Настя приходить до Маври — Гриця струєно — спить.

21) Мавра плаче над сином.

22) Дубиха жде дочки в Грицевій хаті при мертвому. Туркиня приходить божевільна.

[«ЯКА Ж ДИВНА, ЯКА Ж ДИВНА /  
ОЦЯ ЩАСЛИВА СТОРОНА!..»]

Морока.

Домовик.

Дід запічаний.

Дід покутній (казку каже, уриває, ...далі кінчає від того слова,  
на якому урвав).

Відьма родима.

Відьма учена.

Злидні (?)

«ФАРАОНИ», що співом надяють в «Золотий город», що зблизька  
сірий. Виражають шукати зброї від злиднів на дні моря.

РАХМАНИ (Рахманський Великдень) — мало там не зостався.

В Лінивому краю «святі» Неділя, Понеділок і П'ятниця,  
Середа, «що кривиться», Субота-неробота, тільки й буднів,  
що вівторок та четвер, та й то...

ПЕСИГОЛОВЦІ, одноногі людоїди, що скачуть по парі, або  
гуртом, обіймаючись поза шиї, — від сих лютих  
навчається доброго єднання.

Вертається, приносить зброю. Хатне свято.

Дід (доказує казку).

Яка ж дивна, яка ж дивна  
оця щаслива сторона!..

.....

Ну тай нудна, ну тай нудна  
оця щаслива сторона!..  
Якби не сей проклятий мур,

утік би з неї, хай їй цур.  
І що його тепер робити?  
З нудьги хоч голову розбити...

(товче головою об стіну, і стіна, і голова зостаються цілі. Він дивується)

«Дідок» (пояснює).

Хоч ти і товкся без пуття,  
та дороге тобі життя, ти хтів,  
щоб стінка подалась,  
але тобі до того зась.

(Зникає.)

.....

В тутешні хмари я літав,  
та тільки нежиту дістав.  
Ходив отут по дні морському,  
та не поражу більш нікому —  
вода очей не виїдає,  
а тільки хутко обридає.  
Якісь дива тут не дивні  
у сій щасливій стороні...

(Позіхає.)

І як я витримав сі три дні?  
Колиб мені отут хоч злидні!  
То я б із ними поповився...

Дід.

Е, хлопче, ти вже скомизився!

Хлопець.

Дідусю! Проби! Поможіть!  
Хоч казочку яку скажіть.

Дід.

Колись у нас казки були,  
та всі вже мохом поросли,  
бо їх нема про що казати,  
що в казці є, те й тут видати.

## [НА ПЕРЕДМІСТІ АЛЕКСАНДРІЇ ЖИВЕ СІМ'Я ГРЕЦЬКА...]

(Нарис драматичної поеми)

На передмісті Александрії живе сім'я грецька (еллінська), в той час, коли нова віра взяла вже силу і в свою чергу стала тіснить і гнати тих людей, що держалися давнішої віри й кохалися в давній науці.

Теокрит, дуже вчений еллін, не християнин, кохається в давньому писанню, має цілу бібліотеку, — збір папірусів. Його діти, син 17 літ і дочка 15-ти, теж привчені до давньої науки, вірні давній релігії.

Ясний день, по полудню. Син і дочка Теокріта сидять у своєму середньому дворикові; син чита й оповіда сестрі. Приходить старий чоловік, сусіда, дуже збентежений, і каже дітям, що їх батька зхопили в храмі (на сходах до храму); його ув'язнено за те, що він «ширив ересь», проповідував думки грецьких філософів, одвертав од догматів віри християнської. Він казав «нема рабів божих», — єсть і повинні бути люди вільні «тілом і духом».

«Начувайтесь лиха» — сказав старий.

«Прийдуть і в господу до вас; заберуть всі папіруси, понищать, попалять, яко писання «еретицьке», «поганське».

Дівча плаче, потім радиться з братом — що робити. Зважають, що треба поховати хоть найдорогші писані речі... Ждуть вечора з турботою, чи встигнуть поховать (коротка сценка). Уночі засвічують світло у сховах, у покої вибірають писання. Ідуть, ховають у пустині, просто в пісок. Ніч кінчається, сонце ледве встає. Обое стають на коліна, припадають до землі, молять Геліуса — берегти їх скарби. Може настануть кращі часи. Може колись хтось знайде ті скарби — і дізнається великої мудрости: «Геліосе! Рятуй наші скарби! Тобі і золотій пустині доручаємо їх!»







1. Лариса Косач-Квітка. Єгипет, 1912 р.



2. Лариса Косач та Ольга Кобилянська.  
Чернівці, 1901 р.



Долорес (сидяє коло Анни)

Невже Тобі припадає  
можливість ся краса? Тобі, красивій!

Анна. Чаславій?..

Долорес. Ти ж без примусу ідеши  
за командора?

Анна. Що ж мене примусив?

Долорес. Ти ж любиши кар'єрного свого?

Анна. Хіба Того неваршій дон Гонзало?

Долорес. Я не кажу Того. Але Ти кудно  
відповідаєш, вкрито, на питання.

Анна. Бо се такі питання незвичайні.

Долорес. Та що ж це за незвичайного? Ми, Анна,  
з Тогою подружки що-найвірніші, —  
Ти можеш все мені показати по правді!

Анна. Спогадаю Ти мені подати сей приклад.  
Ти маєш Галемичі. Я не маю.

Долорес. А? Галемичі?

3. Сторінка із чистового рукопису драми  
«Камінний Господарь».

Анна. Во се такі пубанія незвичайні.

Дон. Та що в туф незвичайного? Як врано  
з Губою подружжя що найвірніші,  
ти мовеш все мені казати по правді.

Анна. Спочатку ти мені подай свій при-  
каз.

Тя маєш фамілію. Я не вата.

Дон. Я? Фамілію?

Анна (сміючись) <sup>ну, а їй не даєш?</sup>  
Так, сиротко, так.

~~Тя маєш фамілію, ну? Вата!~~

(Дон. впускає очі).

Аї, не слухай очей! Дай, я погляну!

(Зачепає їх в очі і сміється).

Дон. (з сміхом в голосі).

Не дур мене, Анна!

Анна. Кавітьтє своєю?

О, Господи, яка мінлива драма!

~~А я їй не дала~~ (Дон. закр. рота).



5. Леся Українка в родинному колі. Київ, 1913.  
Зліва направо: Ізидора Косач-Борисова, Лариса Косач-Квітка,  
Ольга Петрівна Косач (Олена Пчілка), Михайло Кривинюк,  
Ольга Косач-Кривинюк, Юрій Борисов (стоїть).



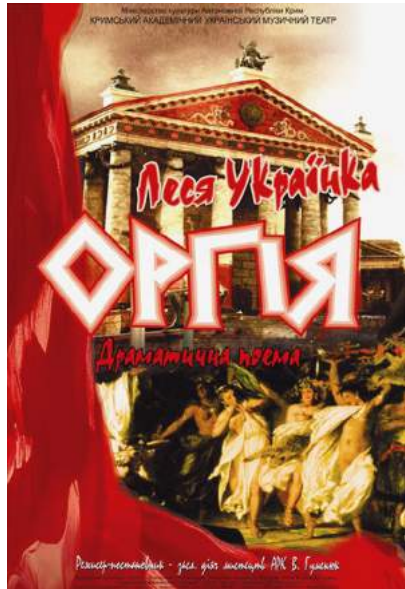
6. Одна з останніх світлин Лесі Українки.  
Київ, 6 травня 1913 р.



7. Похорон Лариси Косач-Квітки (Лесі Українки).  
Київ, 1913 р.



8. Драма «Оргія» на сцені Львівського театру ім. М. Заньковецької. 2004 р.



9. Драма «Оргія» на сцені Кримського академічного музичного театру. Режисер В. Гуменюк. Сімферополь, 26 вересня 2012 р.

## КОМЕНТАРІ ТА ПРИМІТКИ

### АДВОКАТ МАРТІАН

Робота над драматичною поемою розпочалася у м. Хоні, тривала у жовтні — листопаді 1911 р. і завершилась, як свідчить дата чорнового автографа, 21 листопада того ж року. Збереглися два автографи — ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770 (чорновий) і ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 15 (чистовий).

У розписці від 1(14).V.1913, адресованій Лесі Українці, йдеться: «Бібліотека Наук[ового] тов[ариства] ім. Шевченка у Львові повідомляє сим, що дістала від д[обродія] Євшана в депозит ваш рукопис п[ід] з[аголовком] “Адвокат Мартіан”» (Леся Українка. Документи і матеріали. 1871–1970. Київ: Наук. думка, 1971. С. 298).

Вперше надруковано в журналі «Літературно-науковий вістник», 1913, т. 62, кн. 6. С. 397–434.

У чистовому автографі відсутні три останні рядки і дата написання твору. Остання сторінка подається за чорновим рукописом. Між друкованим текстом і чистовим автографом суттєвих різниця немає. У першодруці на С. 408 пропущено репліку Валента: «День добрий, батьку!», але в наступних публікаціях її було відновлено. У деяких випадках фрагменти, закреслені у чорновому автографі, поновлено у чистовому.

У чорновому автографі наявні численні виправлення, закреслення, підкреслення тощо. Вони, так само, як і зміни, внесені у чистовий автограф, засвідчують не тільки прагнення скоротити текст і позбавити його «ліричної млявості». Увага до чернетки дає можливість простежити динаміку творчого задуму і авторську корекцію в окресленні характерів персонажів.

Головні розбіжності між першодруком, чистовим і чорновим варіантами драматичної поеми фіксуються в коментарях.

Публікується за чистовим автографом (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 15), звіренням із першодруком у «Літературно-науковому вістнику» та чорновим автографом (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770).

У публікації тексту драматичної поеми «Адвокат Мартіан» зберігаємо фонетичні та орфографічні ознаки авторського написання.

З великої літери подаються слова: Бог, займенники та слова, що вживаються замість нього, а також слова Син Божий, Божее Дитятко, Господь, Ісус Христос, Отець, Христове слово, Великдень, Різдво. Варіанти написання слова «Церква/церква» пояснюються у примітках. Збережено авторське варіативне написання великої/малої літери після знаків оклику та питання.

У випадках, коли Леся Українка лише іноді вживає слова за його сучасним правописом, збережено їх варіативне написання (вділ/в діл, на миґах/на міґах, алтар/олтар).

Слово «воротар» у чистовому автографі зустрічається в двох формах «воротар» і «воротарь», іноді в межах однієї ремарки, у чернетці послідовно написано «воротар», залишаємо це написання. Те саме стосується і написання слова «сьогодня», яке у чистовому автографі та у першодруці подається у двох формах (сьогодня/сьогодні), а в чорновому автографі лише в одній.

Уніфіковано написання слів з апострофом, зворотних дієслів, частки із займенниками, прийменниками та сполучниками (нібито, дещо, що ж, все ж, поки що, як-небудь, коли б, по-твоєму і т. п.), частки не з прислівниками (не можна, не тяжко, не потрібно тощо). Відновлено деякі знаки наголосів, які проставлені в автографах і відсутні у першодруці. Слова, важливі в сенсовому плані, які мають бути акцентовані інтонаційно, Леся Українка зазвичай підкреслює, але іноді позначає знаком наголосу, такі позначки відтворено.

Задум написати п'єсу виник у Лесі Українки у вересні 1911р., після завершення драми-феєрії «Лісова пісня». 15(28).IX.1911 Леся Українка писала до матері з Хоні: «Однак в холоднішому настрою я обіцяю собі зробити щось і *ad ranem et aquam* [На хліб і воду (лат.) — Ред.] і, певне, таки зроблю» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. Київ: Комора, 2018. С. 545).

В листі до А. Ю. Кримського 24.V(6.VI).1912 Леся Українка після згадки про «Лісову пісню» повідомляла: «Після неї я, відхорувавши, скільки належалось, написала одноактівку знов з римсько-християнським колоритом (III ст[оліття]), потім уже захворіла як слід — од Різдва до Великодня...» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 591). Леся Українка неодноразово згадувала, якого фізичного та емоційного виснаження коштували для неї ті твори, що писалися одним подихом. Цитований фрагмент листа до



А. Ю. Кримського свідчить, що навряд чи драматична поема «Адвокат Мартіан» писалася в «холоднішому настрої», обіцяному собі та матері, адже після її створення вона «уже захворіла як слід», та й написано цей твір було в досить короткий термін, за два місяці.

До відтворення «римсько-християнського колориту» Леся Українка звернулася вже не вперше. Драматична поема «Адвокат Мартіан» — третя і остання у своєрідному циклі п'єс про раннє християнство, їй передують драми «В катакомбах» та «Руфін і Прісцилла».

А. Ю. Кримський згадував: «Я не наважусь назвати іншого письменника, який би з такою відповідальністю ставився до своєї праці, як Леся Українка. Вона готувалася написати драми “У катакомбах” і “Адвокат Мартіан” і звернулася до мене з проською дати їй кілька наукових праць, де можна було б ознайомитись з християнським підпіллям, з розвитком влади митрополитів, коли їх переслідували. Я послав їй спеціальну дисертацію Гідулянова “Развитие власти митрополитов в первые три века христианства”. Леся Українка ґрунтовно вивчила цю велику дисертацію, а потім пише мені: “Це мене не задовольняє. Мені потрібні оригінальні документи”. А вона знала класичні мови — латинську, грецьку. І писала, що саме їй треба діставати. Я послав їй ще величезну дисертацію Олара “Переслідування християн Римською імперією”, написану французькою мовою, — товста книга. Поетеса місяців два читала її і знову пише, що не може “тільки розвідкою обмежитись”. Вона замовила ще ряд книжок. Я їй цілу бібліотеку послав. Вона всі ці книжки уважно перечитала. Якби який-небудь приват-доцент стільки прочитав, скільки вона! А вона стільки працювала лише для того, щоб написати дві коротесенькі одноактові драми. Без перебільшення можу сказати, що Леся Українка була справжнім ученим, дослідником» (Кримський А. Збір. тв.: у 5 т. Київ: Наук. думка, 1973. Т. 2. С. 689).

А. Кримський згадує монографію П. Гідулянова «Митрополити в перші три століття християнства», яка вийшла друком 1905 року. Коротку довідку про цього знаного фахівця подає у своєму дослідженні С. Кочерга (Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. С. 535). Інший автор, якого згадує А. Кримський, у 12-томнику позначається такою приміткою: «Олар Франсуа-Альфонс (1849–1928) — французький історик, автор «Політичної історії французької революції» (1901), його твори користувалися популярністю

в російських революційних гуртках». Навряд чи політична історія французької революції стала б в нагоді Лесі Українці при написанні «Адвоката Мартіана». С. Кочерга обґрунтовано доводить, що «тією “величезною дисертацією”, “товстою книгою”, написаною французькою мовою, скоріш за все, була праця іншого автора», П. Алляра, саме йому належить праця з назвою, яку наводить А. Кримський (Кочерга С. О. *Культурософія Лесі Українки*. С. 536).

А. Гозенпуд висловлює припущення, «що висока етична спрямованість “Адвоката Мартіана”, яка ріднить її з античною трагедією, обумовлена враженнями від вистави “Антігона” Софокла, що її бачила Леся Українка за кілька місяців перед написанням п’єси» (Гозенпуд А. *Поетичний театр Лесі Українки*. Київ: Мистецтво, 1947. С. 128). Про ці враження вона писала в листі до сестри від 7(20).VI.1911. Дослідник бачить паралелі в образах Мартіана та Креонта.

Ідейний зміст драматичної поеми викликав у критиці неоднозначну, іноді діаметрально протилежну реакцію.

Звернення Лесі Українки до зображення кризової епохи у перших критичних відгуках пов’язувалося з розгулом реакції після революції 1905–1907 років. Ця позиція властива й сучасним дослідникам.

Б. Якубський полемізував з першими рецензентами (Л. Жигмайло, В. Василенко), але його спроба потрактувати Мартіана як опортуніста, який зрікся «якоїсь революційної роботи, якоїсь хоч найменшої боротьби з урядом, який тяжко гнобить народ» (Якубський Б. «Адвокат Мартіан» // *Леся Українка*. Твори: у 12 т. Київ: Книгоспілка, 1930. Т. IX. С. 132), зазнала критики, зокрема в монографії А. Гозенпуда.

Атеїстична ідеологія радянських часів вплинула на те, що твір майже не піддавався аналізу, або трактувався однобоко, та останнім часом цей твір отримує доволі поліаспектну наукову рецепцію.

Високу оцінку творові дав І. Качуровський, підкресливши його значення у світовому контексті: «...є один твір, який не тільки синхронізується зі світовим письменством, а й випереджає його принаймні на півсторіччя, твір, який фактично належить до літератури не початку нашого віку, а до його другої половини». У драматичній поемі «Адвокат Мартіан» дослідник визначає риси, які дозволяють порівнювати його із драмами

Ж. Ануя та А. Камю, і робить висновок, що «Леся Українка — перша екзистенціалістка» європейської літератури (Качуровський І. Променисті силуети. Київ: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. С. 73).

Екзистенційна проблематика твору як визначальна аналізується в сучасних дослідженнях О. Бартко, Г. Гаджилової, О. Кузьми, А. Стебельської, Н. Михайловської, І. Юдкіна-Ріпуна, А. Матющенко, З. Генік-Березовської та ін.

До аналізу християнських мотивів та образів у морально-ціннісних аспектах вдалася Н. Банацька, А. Паньков і Т. Мейзерська звернулися до поняття трагічної вини і крізь призму цього поняття проаналізували життєву колізію Мартіана.

Характеристика Мартіана як аристократа духу, лицаря віри та обов'язку дається у дослідженнях В. Агеевої, О. Забужко, М. Моклиці, О. Кузьми. Переплетення семіотичних кодів у драматичній поемі «Адвокат Мартіан» відчитала С. Кочерга.

Сценічна історія драматичної поеми «Адвокат Мартіан» представлена доволі скупю. Хоча, як переконливо стверджував А. Гозенпуд, театральні якості цього твору безперечні: «стислий, енергійний і поступовий розвиток дії, глибокий драматизм основної ситуації, виразно окреслені образи, як завжди яскравий діалог, що найповніше виявляє протиріччя між дійовими особами, — все це стверджує високу потенціальну театральність драматичної поеми» (Гозенпуд А. *Поетичний театр Лесі Українки*. С. 120). Дослідник звертає увагу на те, як майстерно Леся Українка використовує ремарки, дія її драми відбувається відразу в кількох театральних площинах. Як приклад наводиться сцена, коли в табліні Мартіан розмовляє з Ізогеном, «Аврелія збігає швидко та обережно вділ і подається до брами. На середині перістіля спиняється і подається до табліна, але, уперто труснувши головою, повертається знов до брами. По дорозі зриває листок аґави, колеться, але, стлумивши стогін болю, ховає листок під своє покривало і, не оглядаючись, вибігає крізь фіртку за браму». А. Гозенпуд зазначає, що її втеча відбувається під час короткої паузи в розмові Мартіана з Ізогеном, саме в цей час Ізоген «подає Мартіанові сувій пергаментів. Той уважно роздивляє їх». Ще одну ознаку, необхідну для сценічного втілення, помічає дослідник: «Динамічно багата на складні мізансцени, п'єса надзвичайно ущільнена в часі» (Гозенпуд А. *Поетичний театр Лесі Українки*. С. 121).

Але, попри такі яскраві сценічні якості, театри зверталися до цієї драматичної поеми неохоче, хоча перші вистави відбулися ще у сезон 1921–1922 рр.

Режисер А. Загаров в Київському театрі ім. Т. Г. Шевченка поставив ряд спектаклів під загальною назвою «Вечір творів Лесі Українки». Влітку 1921 року було поставлено драму «Адвокат Мартіан». Збереглася програма вистав «Адвокат Мартіан» та «Оргія» в постановці цього театру в Києві (*Леся Українка. Документи і матеріали. 1871–1970. С. 324–325*).

Б. Зюков зауважує, що «критика поставилася як до вистав, так і до самих творів різко негативно» і наводить рецензію Ф. Якубовського як приклад нерозуміння твору Лесі Українки. Б. Зюков у своїх оцінках теж виявляє тенденційність, зокрема, пояснюючи спонуки звернення режисера А. Загарова до творів Лесі Українки, він пише: «Він ясно усвідомлював весь величезний революційний потенціал п'єси Лесі Українки і непорушно вірив у те, що їй необхідно пропагувати» (Б. Зюков. *На сцені і на екрані — Леся Українка*. Київ: Мистецтво, 1987 С. 69). Того ж року вистава за цією п'єсою відбулася в Шостому районному театрі м. Києва.

За умов насадженого в Радянському Союзі атеїстичного світогляду ставлення до сценічної реалізації драматичної поеми «Адвокат Мартіан» було неоднозначним. У рецензіях на нечисленні вистави тих часів підкреслювалася суперечливість образу Мартіана. З одного боку, йшлося про його стійкість та мужність, які виявляються у тому, що він жертвує особистими інтересами заради суспільних. З іншого боку, сенс драми зводився до її антихристиянської спрямованості.

1971 року Дніпропетровський телевізійний театр «Світанок» здійснив постановку п'єси.

2002 року відбулася прем'єра драматичної поеми «Адвокат Мартіан» на сцені Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (реж. С. Пасічник, в ролі Мартіана народний артист України Ю. Головін). П. Джерелянський у рецензії схвально оцінює роботу режисера та артистів, відзначає вдале сценічне оформлення. Та знову можемо побачити певний ідеологічний перекосяк, тепер в інший бік, і суб'єктивне сприйняття автором рецензії твору Лесі Українки. Це стосується, зокрема, образу Ізогена, якому П. Джерелянський відводить чільне місце (*Джерелянський П. І знову «свій серед чужих» (або навпаки) / Український театр, 2003. № 4. С. 18*).

А. Диба звернулася до проблеми осягнення драматургії Лесі Українки театрами Києва. Зокрема, вона ділиться своїми враженнями від постановки «Адвоката Мартіана» на сцені Національного академічного театру ім. І. Франка. Відзначивши доречність декорацій, вдалу гру світла і кольорів, добру, професійну гру С. Олексенка (Мартіан) та Л. Кадирової (Альбіна), А. Диба нарікає на певну штучність та прямолінійність у грі інших акторів. У підсумку загалом схвального відгуку на виставу вона зазначає, що спектаклю «не вистачало якогось особливого театрального нерву, живої співпраці актора з глядацькою залогою, коли раптом забуваєш, що це театр, і розчиняєшся у слові, дії, думці, мрії» (Диба А. До проблеми осягнення драматургії Лесі Українки театрами Києва / Леся Українка і сучасність. Луцьк, 2003. С. 254).

Огляд не претендує на повноту та вичерпаність, лише окреслює деякі тенденції в театральному втіленні драматичної поеми Лесі Українки «Адвокат Мартіан».

Назва твору змінилася в ході роботи, у чорновому автографі написано і перекреслено титул «Мученики» (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 1).

В. Мержвинський зміну назви пояснює тяжінням Лесі Українки до деперсоналізації, яка «пронизує навіть основний масив титулів драматичних творів». Дослідник пише: «Скажімо, твір “Адвокат Мартіан” спочатку мав назву “Мученики”, що містила елемент оцінки зображуваного. Згодом авторка відкидає цей заголовок, натомість обирає безсторонній — “Адвокат Мартіан”. Істотна ознака цього типу заголовків письменниці — тяжіння до зміни функцій, закріплених за іменем. Власна назва виступає чи не найконкретнішою мовною одиницею на позначення денотата. Заголовок-ім’я — це подвійна конкретизація, але прикметно, що в Лесі Українки навіть такі номінації символічні. Це пояснюється тим, що ім’я в системі поетики драматургії авторки — завжди щось більше, ніж просте найменування, це своєрідна сакральна субстанція, яка виражає ідею позначуваного предмета. Водночас символічність цих титулів досягається завдяки їх можливості функціонувати без тексту, бути його замісником, а як результат — заголовки-імена репрезентують центральну постать твору, яка найчастіше виражає провідну ідею твору» (В. Мержвинський. Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки / Слово і Час. 2007. № 2. С. 35).

У чорновому автографі дається коротка характеристика головного персонажа: [Мартіан Емілій — адвокат, поважного віку, але

ще не старий, літ 40–45] (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 1). Такі характеристики не тільки Мартіана, а й інших персонажів, далі були перенесені в ремарки, залишилося лише ім'я і, найперше, фах, справа, служінню якої Мартіан присвятив життя. Ім'я головного персонажа драматичної поеми Мартіан піддала докладному аналізу Р. Тхорук. «Семантичне поле цього слова із додатковими конотаціями близьких за звучанням лексем доволі широке: “марсіанин, інопланетянин” (від Martian), “войовничий, схожий на Марса, бога війни” (від Martis, Martinus), “весняний, березневий” (від Martius), “мученик” (від martur)» (Тхорук Р. Воїн на Марсовому полі / Леся Українка і сучасність. Луцьк: Вол. обл. друкарня, 2005. Т. 2. С. 171). Номен Емілій свідчить про походження з давньоримського роду Аеміліус і означає «ретельний, рішучий». «Ім'я Мартіан налаштовує на трактування героя як самотнього чужинця, з дивними принципами, котрий напрочуд ревню, хоч і нетиповими вчинками, мужньо служить інтересам громади», — стверджує С. Кочерга (Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. С. 544).

Винесений у заголовок фах героя теж вартий уваги.

У давньому Римі професія адвоката була прерогативою можливих аристократів. Факти свідчать, що найбільш видатні політичні діячі періоду республіки та громадянських воєн були адвокатами (Катон, Марк Антоній, Юлій Цезар, Помпей, Ціцерон). Майже всі перші імператори перед тим, як стати ними, виступали в судах (Август, Тіберій, Калігула, Клавдій). За умов публічності процесу звинувачення адвокатурі надавалося широке поле діяльності, водночас ця діяльність потребувала освіченості та ораторської майстерності. За часів імперії римська адвокатура, як і судові установи, зазнала певних змін. Перш за все, це позначилося на значному обмеженні адвокатської професії як вільної.

Визначення у титулі драматичної поеми фаху Мартіана гарантує певні характеристики цього образу: він людина освічена, що володіє знанням законів і має досвід у веденні цивільних та кримінальних справ. Оскільки професія юриста передбачала платне навчання впродовж п'яти років, він людина доволі заможна. Мартіан — блискучий оратор, це відзначають Валент і Ізоген. Ізоген згадує ще й про зв'язки Мартіана у Римі, «при дворі й в сенаті» — дружні, ділові або родинні. Загалом фахова кваліфікація Мартіана визначається Валентом: «найперший в місті адвокат». Та він «потайний» адвокат християн і це диктує запровадження у його домі та родині тих обмежень, які стали однією з причин його особистої трагедії.

Пошуки прототипу цього персонажа привели А. Музичку до порівняння Мартіана з Миколою Ковалевським, на що свою версію запропонував А. Марковський: «...скоріше тут в образі Мартіановому обмальовано батька Лесиного, який мав значну посаду, але в громадському житті широкої участі не брав, і колізія між Мартіаном та його дітьми — це мабуть родинна Лесина колізія» (Марковський М. А. Музичка. Леся Українка, її життя, громадська діяльність і поетична творчість / Україна. 1926. Кн. 1. С. 158). Й одна, і друга дослідницька гіпотеза щодо прототипів образу Мартіана ще потребує вивчення.

У чорновому автографі другим після імені Мартіана було написано ім'я Валента, але вже тут Леся Українка проставила цифри, помінявши порядок презентації діячів. Характеристика Аврелії доповнена словами [молода дівчина], перекреслено [молодша від свого брата, але вже доросла] (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 1).

Походження та значення імен персонажів драми пояснила у своєму дослідженні С. Кочерга (Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. С. 543–545).

<sup>1</sup> Ізоген — Л. Мірошниченко висловила цікаві міркування щодо асоціативної схожості зовнішності Ізогена (як його уявляла авторка) з портретом французького поета Поля Верлена, яку, за спогадами К. Квітки, відзначила Леся Українка (Мірошниченко Л. Леся Українка. Життя і тексти. Київ: Смолоскип, 2011, С. 128–136).

<sup>2</sup> Клир — у християнстві — духовенство як особлива спільнота в Церкві, відмінна від мирян. Саме слово в перекладі з грецької означає «жереб» або «доля, що дісталася за жеребом». У Новому Заповіті це слово вживалося в значенні покликання до апостольства. Пізніше слово почало вживатися стосовно інших людей, які служили Церкві, коли йшлося про їхнє призначення через процедуру виборів. У II–III століттях, коли думка про єдність єпископського і загалом церковного служіння з християнським апостольством затвердилася, клиром почали називати всіх людей, посвячених на служіння Церкві. Назва ця почала вживатися для означення кращої, «вибраної» частини церковної спільноти. До середини III століття чітко визначилася межа між клириками та простими мирянами. Було визначено чин і порядок, який має наслідувати клир: ті, хто в Церкві Божій обираються у духовний сан, не повинні нічим відволікатися від божественного служіння, не повинні зв'язуватися клопотами та справами

мирськими, але як братія, що живе підношеннями, повинні бути невідступно біля вітваря та служби, працювати для справ небесних і духовних.

<sup>3</sup> Мім — у творі характерна ознака цього персонажа — глухонімота — корелюється з особистим іменем. У Греції мімами називали акторів, що брали участь у коротких побутових сценках з життя нижчих прошарків населення, які супроводжувалися різною жестикуляцією, співами та танцями. Поступово, з трансформацією цих вистав, акцент почав робитися не на слові, а на жесті і виразі обличчя (міміці).

У чорновому автографі цей персонаж позначений як [Німий раб], з правого боку дописано «Мім» (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 1). Впродовж першої дії (у чернетці текст не поділений на 2 дії) Мім номінується як Німий. Лише у ремарці, де йдеться про приїзд Альбіні з Люціллою починається послідовне вживання номену Мім.

<sup>4</sup> Германець — воротар — германці — загальний етнонім для широкої групи племен, які становили основу в етногенезі німців, голландців, фламандців, австрійців, данців, шведів. У тексті драматичної поеми пояснюється вибір германця на виконання функції воротаря тим, що він не розуміє латинської мови. Аврелія з докором говорить батькові:

навіть слуги —  
як не глухонімі, то чужомовні.  
Ти їх таких навмисне добіраєш,  
аби не наслухали й не плескали,  
аби ніхто не знав, що в тебе в домі  
звичаї християнські...

<sup>5</sup> У чорновому автографі зазначений ще один персонаж — стара рабиня. Три персонажі об'єднані фігурною дужкою і написано [у домі Мартіановім] (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 1).

<sup>6</sup> Центуріон — офіцер у римському війську, командир частини легіону, центурії (сотні). В іншому значенні — озброєні стражі порядку у давньому Римі (перша поліція). Центуріони користувалися повагою серед громадян Риму. Символом влади була виноградна палиця, уособлення дисципліни.

<sup>7</sup> Віґіли — вартові, сторожа у римському війську.

<sup>8</sup> Діється в місті Путеолях при Неапольській затоці, в домі Мартіановім, в III ст. по Р[іздву] Х[ристовому].



Сучасна назва цього італійського міста Паццуолі, це місто-порт на березі бухти Неаполітанської затоки. Антична назва — Дікеархія, що перекладається з грецької як «місто правосуддя». Захоплене римлянами під час самнітських воєн, статус колонії отримало у 194 році до Р. Х. і було перейменоване в Путолі. В часи Римської імперії місто було важливим портом і торговим та ремісничим центром.

Існують різні версії щодо походження назви міста — від слова «puteus», що перекладається як колодязь, або джерело, чи від латинського дієслово «puteo» — погано пахнути, тхнути. Друге значення пов'язано з тим, що поблизу міста відчувався неприємний запах сірчано-водневих випарів, які йшли від вулканічного кратера Сольфатара.

Із самого початку свого виникнення християнська громада мала протизаконний статус. Перші гоніння на християн стосувалися найперше найнижчих прошарків суспільства, переслідування християн були хоч і жорстокими, але спорадичними і локальними. У III столітті ситуація змінилася, імператори та регіональні чиновники почали за власної ініціативи переслідувати християн на території всієї імперії. Склад християнської спільноти теж змінився, у ньому з'явилися заможні та знатні громадяни. За імператорів Максиміана (235–238) та Деція (249–251) репресії були спрямовані проти християнських лідерів. За едиктами Деція та Валеріана (253–260) представників клиру за відмову приносити жертву римським богам, за здійснення богослужінь, ув'язнювали, страчували, у знатних мирян і церковних громад конфіскували майно.

За імператора Діоклетіана (284–305) гоніння на християн набуло офіційного характеру. Це було найжорстокіше і останнє гоніння.

<sup>9</sup> Перістіль — внутрішній двір римського будинку, мав витягнуту прямокутну форму, його оточували колони, а весь відкритий простір був зайнятий рослинами та квітами. У ремарці дається коротке пояснення, у чорновому автографі воно доповнене — «[одкритий] хатній дворик», «з криною [галерією]» (Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 1).

<sup>10</sup> Агава — суккулентна багаторічна рослина родини спаржевих. Більшість видів агави ростуть у дикій природі у високогірних районах Мексики, до Європи ця рослина потрапила лише у XV столітті. Має коротке стебло і великі й довгі м'ясисті листки, гострі на кінцях. Культивується як декоративна рослина

в Середземномор'ї. У чорновому автографі характеристика цієї «тривкої» рослини доповнена словами «[що не вимагають догляду]» (Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк.1).

**11** Соняшний *дзигар*—сонячний годинник, що складається зі стрілки-показчика, яка відкидає тінь (гномон) та циферблату. Час за сонячним годинником визначають по тіні, що показується гномоном на циферблат, який поділений на 24 частини. Використовуються тільки в ясну або малохмарну погоду у світлий час доби. Це обмеження викликало наявність ще одного пристрою для вимірювання часу.

**12** Клепсідра—водяний годинник. Найпростіша клепсидра являла собою посудину (або кілька) з невеликим отвором на дні. Проміжок часу вимірювався кількістю води, яка, крапля за краплею, витікала з цієї посудини. Клепсидра використовувалася у судочинстві, так, зачитування документів не включалося в основний час промови, і тоді для зупинення витікання води використовувалася спеціальний пристрій.

**13** ...стови з почепленою на ньому мідяною дошкою, клевецем—Клевець—діалектна назва молотка та деяких молотоподібних інструментів та знарядь. Одна частина, вузька і гостра, нагадує дзьоб птаха, інша була у вигляді молотка, або чотиригранного шипа. За приладами, що вимірюють час, стежить Мім, який «б'є клевецем по мідяній дошці, сильно, різко, мов на гвалт». Цього звуку лякається Альбіна, коли чує його вперше, але для мешканців будинку Мартіана він звичний.

Все це приладдя для контролю за перебігом часу є втіленням ідеї регламентації життєвого ритму Мартіана і того стибу життя, який він запровадив у своєму домі. У чорновому автографі є фрагмент, у якому він це сам пояснює Люціллі. Після слів ремарки «Мім вертається і наливає кухликком воду в клепсідру» вилучений такий текст:

[Люц. (старається заглянути куди лле воду Мім, але їй невидко через високу цямрину ставка).

Се що він робить, поливає квіти?

М.

Ні, він в клепсідру воду наливає,  
щоб міряла вечірній час. У мене  
на все порядок: на їду, на сон,  
на працю й відпочинок]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк.39).

**14** Таблін — у римському будинку кімната між перистилем та атріумом. Відкрите з обох сторін — і в атріум, і в перистиль, приміщення за необхідності могло відділятися завісами або ширмами. В табліні господар зберігав документи, родинний архів, робочі папери тощо, тут він працював і приймав ділових відвідувачів. Назва походить від латинського слова *tabula* — «табличка».

**15** Кодекси — таблиці, складені воском усередину та з'єднані по кілька шкіряним ремінцем на зразок зошита або книги.

**16** Сувої і шматки пергаменту — спеціально вичиненої шкіри молодих тварин, яку використовували як матеріал для письма. Пергамент був тривким, але дорогим матеріалом. У римлян бібліотеки складалися не тільки з сувоїв пергаменту, як у Греції, але й з книг, зброшурованих подібно до сучасних, з рукописним текстом.

**17** Дзиглик — стілець, зазвичай на трьох ніжках.

**18** Навоскована таблиця — приладдя для письма (цера). До щечка із твердого матеріалу (самшит, бук, кість) із заглибленням, куди наливався темний віск. На ній писали стилем — загостреною дерев'яною або кістяною паличкою, інший, тупий кінець якого використовувався для стирання написаного та вигладжування воску. В разі необхідності написане стиралося і табличку можна було використовувати багатократно. Воскові таблички слугували для щоденних записів, нагадували про справи, борги та зобов'язання, служили чернетками текстів, які пізніше переносилися на пергамент. Горацій радив авторам-початківцям: «Часто свій стиль повертай! Лиш тоді може вийти з-під нього/ Вірш, який варто не раз прочитати» (Квінт Горацій Флакк Твори. Київ: Дніпро, 1982. С. 150). Цей вираз отримав значення — редагувати, виправляти. Коли шар воску стирався, його знову заливали і продовжували використання таблиці. Вираз «з чистого аркуша» (*tabula rasa*) походить саме з цієї процедури.

**19** Вилучені закреслені слова із репліки Мартіана:

М. (видимо вражений [звісткою], але панує над собою).

Що ж, нехай.

[Програла справу раз, програє вдруге]

(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 4).

Очевидно, мається на увазі процедура розірвання шлюбних стосунків, яка відбувалася через так званий сімейний суд. Підставою для розлучення могли бути різні обставини, зокрема подружн

зрада дружини, або її бажання вступити в інший шлюб. Щодо розподілу майна, то зазвичай при розлученні дружині повертався її посаг, але у випадку розірвання шлюбу з її вини повернення посагу обмежувалося, на частину майна могли претендувати діти. Скоріш за все, мав рацію Мартіан, коли говорив до Аврелії: «Вона й тебе либонь для того кличе, / щоб мати більше права до маєтку».

**20** У чистовий автограф були внесені суттєві зміни, що були спричинені вилученням ще одного персонажа — Сліпої рабині. У ремарці вказувалося, що воротар подає Мімові якусь табличку, щоб комусь передати [часто проводячи долонею собі по очах та роблячи рукою рух, наче розгладжує на собі довгу жіночу одяжу] на горішній поверх . (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 5).

Коли табличка потрапила до рук Мартіана і він зрозумів, що вона адресована Аврелії, була ремарка [обертаючись до Німого, проводить швидко рукою собі по очах і показує на двері. Німий іде через перістіль у кімнати і незабаром вертається в перістіль, ведучи за руку сліпу рабіню) (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 6).

Далі був такий фрагмент:

(виходить в перістіль назустріч рабині)

М.

Скажи Альцесто, чи траплялось часто  
Аврелії отримувать листи?

РАВИНЯ

Не знаю, пане, я ж бо невидюща,  
а донечка твоя не дуже звикла  
звірятися рабиням.

М.

А сьогодні  
вона листа не ждала ні від кого?

С. РАВИНЯ

Не знаю, пане, що на се казати.  
Ти краще поспитай її саму.

М.

Се правда. Де вона?

С. РАВИНЯ

Либонь в кімнаті]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 6).

О. Бабишкін робить слушний висновок, що вилучення образу Сліпої рабині спричинене тим, що «він був зайвий з погляду надмірного нагромадження серед персонажів людей травмованих,

насамперед серед слуг, які не чують, не говорять, ще й не бачать. Та й вік Аврелії вже не вимагав мати при дівчині рабиню» (Бабишкін О. *Драматургія Лесі Українки*. Київ, 1963. С. 269).

**21** Цідула — короткий лист, записка.

**22** Першого априля — день сміху, жартів, кпинів, розіграшів, обману. Існує кілька версій походження цього свята, але у більшості випадків його виникнення припадає на більш пізні часи. Проте відомо, що у давній Греції існував бог сміху Гелос, у Римі йому відповідав бог Ризус. Римський письменник II ст. Апулей у романі «Метаморфози, або Золотий осел» розповідає про святкування на честь бога Сміху: «Завтра свято, яке врочисто відзначається тут від самого заснування нашого міста. В цей день ми — єдині у світі — веселим і радісним обрядом вшануємо найвеличніше божество — Сміх» (Апулей *Метаморфози, або Золотий осел*. Харків: Фоліо, 2013. С. 59). У третій книзі цього роману розповідається про жарт, який розіграли мешканці міста над героєм твору Луцієм. Апулей не називає час такого святкування, але деякі факти вказують, що подібне свято відбувалося в Римі у лютому.

**23** невільницею десь у гінекею — гінекей — жіноча частина в грецьких будинках. Життя грекинь обмежувалося домашніми справами у гінекеї, куди був заборонений доступ стороннім, і вони самі не мали права навіть виходити з дому без супроводу. Життя римлянок було набагато вільнішим.

**24** У чорновому автографі розмова Мартіана з Аврелією має деякі фрагменти, які не включені у чистовик. Зокрема, Леся Українка відмовилася від кількох ремарок, які фіксували емоційний стан Аврелії: [вкрай збентежена] (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 7), [з нервовим поривом] (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 8); та Мартіана [здивований її тоном] (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 9).

Закреслений уривок у діалозі:

МАРТІАН.

Договорімося краще вже до краю.

[Авр.

Тебе зневажить я зовсім не хтіла.

Се якось так зірвалось...

М.

Годі, дочко,

уже того назад не завернути.

Слова нечемні я тобі простив.

Та тут же діло не в словах, ти тямши,  
як ти мій дїм так прагнеш промінати  
на дїм вітчимів.

Авр.

Даремне тату [батьку]

Ти так вражаєшся. Адже ти сам  
коли тут про заміжжя споминав  
[Про шлюб недавно натякав]]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 9).

25 Закреслений фрагмент діалогу Аврелії і Мартіана:

[З нелюбим чоловіком тяжче жити  
Нїж при вітчимові—от вся ріжниця

М. (смутно, але вже без гніву).  
Авреліє, я бачу, ти чимало  
і тяжко думала про сюю справу  
я бачу, справді ти вже не дитина.  
Поговорім по щирості, не бійся  
мене вразити, я тепера тямлю,  
що не розпушта й не дитячі примхи  
тебе призводять завдавати жалю  
своєму батькові, і я стерплю  
той жаль, аби тебе поратувати,  
поки непізно.

Авр.

Я не знаю, батьку,  
що саме ти ратунком називаєш,  
та думаю, що ти мені не можеш  
подати жадного. Ти дав, що міг.  
Дав рідну хату, а вона для мене]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 9).

26 Якби ж я з ідолянками зійшлася—з не християнами, язичниками, прибічниками інших культур, зокрема римського багатобожжя.

27 Вони до церкви ходять—слово «церква» вживається у творі в різних контекстах і, залежно від значення, пишеться або з малої, або з великої літери. З малої літери пишеться, коли церква—культова споруда, призначена для зібрань християн, здійснення богослужінь та релігійних обрядів, або релігійна громада християн у конкретній місцевості.

З великої літери із значенням, характерним для Біблії: Церква — це Тіло Христа, дім Бога, всесвітня Божа Церква — це всі ті, хто отримав спасіння через віру в Ісуса Христа.

Церква — інституція, яка характеризується централізованим ієрархічним правлінням, наявністю професійних священнослужителів.

**28** Відповідь Мартіана закреслена в чорновому автографі:

[М.

В нас удома  
теж буде церква. «Де зберуться трое  
в ім'я мое, там буде дім мені»,  
сказав Христос — хіба ти се забула?  
Нас четверо: я, ти, Валент, Констанцій.  
Чи ми святкуємо про людське око?  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 12).

Мартіан посилається на слова Ісуса Христа «А де двоє або трое зберуться в ім'я мое, там я серед них» (Мт. 18:20).

**29** ...щоб оргії прилюдні справляти з галасом — давній Рим славився трьома великими оргіастичними святкуваннями: сатурналіями, луперкаліями і вакханаліями. Під час оргій скасовувалися обмеження морального характеру, святкування були буйними, гучними, екстатичними.

**30** Єпископ — найвищий керівник церковного життя кожної єпархії у християнській церкві. Назва «єпископ» походить з апостольських часів і означає «наглядач»: апостоли ставили єпископів як своїх заступників, і тому їхня церковна влада вважається незалежною ні від кого і обмеженою тільки територією своєї єпархії, поза яку вона не може виходити, щоб не порушувати компетенцій інших єпископів. Єпископ був втіленням духовного авторитету, «бо єпископ мусить бути бездоганний, як Божий домоврядник, не самолюбний, не гнівливий, не п'яниця, не заводіяка, не корисливий, але гостинний до приходнів, добролюбець, поміркований, справедливий, побожний, стриманий, що тримається вірного слова згідно з наукою, щоб мав силу й навчати в здоровій науці, і переконувати противних» (Тит. 1: 7–9).

З часом деякі єпископи почали прибирати, залежно від адміністративної ваги їхніх єпархій, титули митрополита, архієпископа, але всі єпископи, незалежно від різної ваги їхніх адміністративних функцій, вважаються рівними в благодаті. Вони

рукопокладають священників і дияконів, призначають настоятелів та інших духовників і зміщають їх. Їм належить право нагороджувати за пильну службу і судити підлегле їм духовенство за протиканонічні і неморальні вчинки.

Однією із суттєвих ознак канонічної легітимності священства загалом і єпископства зокрема визнається їхнє апостольське перемство, тобто пряме прийняття священства від того, хто сам отримав повноту влади в Церкві від апостолів.

У чорновому рукописі є така характеристика єпископа: [що вславився горливістю до віри] (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 13). Горливість — ревність, старанність, ретельність.

**31** Різдво Христове — у християнстві день народження Ісуса Христа від Діви Марії у Віфлеємі. Свято Різдва належить до великих християнських, так званих Дванадцятих неперехідних свят, одна з найбільших урочистостей. Святується 25 грудня за григоріанським календарем. Кульмінація свята — урочиста літургія, що правиться на Святий Вечір. Після служби християни збираються родинною на святу вечерю.

**32** Віфлеєм — древнє священне місто, розташоване на території Палестини, на західному березі Йордану. За Біблією, саме тут народився Син Божий. Сучасна назва Бейт-Лахм.

**33** О. Бабишкін відзначає, що «Леся Українка прагнула до максимальної сконденсованості мови, відкидаючи все зайве, уповільнююче дію драми» (Бабишкін О. *Драматургія Лесі Українки*. С. 297). Як приклад такої роботи він наводить вилучення «майже двадцяти рядків» із первісного варіанта сцени розмови Мартіана з Аврелією, «бо в них, по суті, сказано те ж, що і в наступних». Насправді у вилучених фрагментах давалася додаткова характеристика Мартіана як люблячого батька. Вживання зменшувально-пестливих слів демонструвало б його м'якість, ніжність, емоційність, а це вже б дисонувало з характером твердим, стійким, раціональним, цілісним.

[М. (зукає, підвівши голову вгору).  
Авреліє! До батенька ходи!]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 6).

М.

Я хтів би знов побачити те світло,  
[що сяло в оченьках твоїх дитячих]  
що сяло у твоїх дитячих очах,



почути тее радісне тремтіння,  
що й я від тебе переймав тоді,  
як ти сиділа на руках у мене,  
[розкривши устенька свої дрібненькі,  
п'ючи, мов квітка рóсу, Добру Вість]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк.13).

Окрім того, такі демінутивні форми української словотвірної моделі у драмі неукраїнської хронотопії могли б викликати у читача зайві у цьому випадку асоціації.

Водночас закреслений рядок, в якому Мартіан вдається до емоційного порівняння:

МАРТІАН.

Стидайся! По-якому ти говориш?  
[Ти мов крамарка говориш]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк.18).

34 Закреслені у чорновому автографі рядки:

в серпанки щонайтонші угортала  
[замість убогих пелюшок, дзвонила  
для забавки йому в дзвіночки срібні]  
і забавки робила з самоцвітів.  
[щоб він погрався ними]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк.14).

35 Сатурналії — свята на честь Сатурна, встановлені в Римі наприкінці V століття до н. е. на спогад про Золоту добу, яка, нібито, була на землі за урядування цього бога. Сатурналії, що починалися 17 грудня і тривали 3 дні (від часу Доміціана 5 днів), були святом згоди і рівності. На час сатурналій припинялися всі роботи, раби сідали до столу разом із своїми панами, які їм прислужували. В ці дні зникала не тільки нерівність станів, а й будь-яка ворожнеча, відкладалися суди й виконання вироків над засудженими, у цей час навіть не годилося обмірковувати військові плани. Сатурнові приносили жертви, веселі процесії йшли вулицями міста на бенкети і забави. Батькам родини давали різні пам'ятні подарунки, найчастіше воскові свічки і ляльки із глини. Імператори в ці дні влаштовували пишні ігри. Сатурналії були найпопулярнішими римськими святами з бенкетами, веселощами і галасом.

**36** Весталки — жриці богині Вести. Весталками обиралися дівчатка віком від 6 до 10 років, без фізичних вад, що належали до аристократичних родин і мали живих батьків. Вони давали обітницю цнотливості і мусили дотримуватися її протягом 30 років, тобто впродовж всієї служби. Весталки носили довгі білі туніки й пов'язки на голові. Весталки користувалися великою пошаною, хто їх ображав, на того чекала смерть. Вони вільно розпоряджались своєю власністю, в суді давали свідчення без присяги, на іграх сиділи на почесних місцях, могли врятувати засуджених до страти.

Веста — римська богиня домашнього вогнища і родинного життя, у більш широкому сенсі — богиня вогнища всього Риму. У круглому храмі Вести на римському форумі не було статуї богині, але постійно пламенів вогонь, за яким стежили весталки. Вогонь цей — символ стійкості римського народу, його згасання вважалося прізвисткою нещастя для Риму.

**37** Закреслений рядок:

Від сих думок любов моя вмірає...  
[Вона не може жити без краси!]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 15).

**38** Цірк — у давньому Римі популярним був вислів «Panem et circenses!» — «Хліба і видовищ!», буквально: «Хліба й циркових (видовищ)!». Цирками називали всі будівлі у формі кола, що латиною звучить як *circus* (*circulus*), звідси — циркуль, циркуляція. Прикладом був римський Колізей та інші цирку у Римі (їх було 7), де відбувалися кінні перегони, гладіаторські бої, змагання з хижими звірами тощо. За часів гонінь на християн цирку використовували для їхньої публічної страти. У ПUTEОЛЯХ знаходився цирк Флавія, третій за величиною після Колізею та амфітеатру Капуї. За часів свого розквіту він міг вмістити 40000 глядачів.

На арені цього цирку у 305 р. було страчено священномученика єпископа Януарія. Після арешту його жорстоко прилюдно катували, що викликало сльози диякона Фауста та читця Дизидерія, тоді їх теж кинули до в'язниці, де вже перебували диякони Сосій і Прокл. Наступного ранку всіх мучеників привели в цирк, щоб кинути їх диким звірам, але ті навіть не торкнулися їх. Тоді правитель Тимотей наказав відсікти всім мученикам голови.

**39** Еолова арфа — у переносному значенні — душа людини, яка відгукується на всі враження життя. За давньогрецькими міфами

Еол — повелитель вітрів. Із ім'ям Еола пов'язаний образ еолової арфи, струни якої звучать від подиху вітру.

**40** Закреслений рядок:

[вона зітхнула: *Kyrie eleison! Christe eleison...*]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 16).

*Kyrie eleison! Christe eleison* — християнське молитовне звернення, що означає «Господи, помилуй». Початок літанії, молитви, в якій заклики до Бога чи святого доповнюються регулярно повторюваним проханням. Складається з трьох частин: *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*; кожна повторюється тричі.

**41** ...лурпур живий — кров. Закреслені і підкреслені рядки:

Ой нащо, нащо я тоді той пурпур  
живий угляділа?.. [що наче сонця  
багрянний схід нам кинувся у вічі,  
ні, в саме серце]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 16).

**42** Амфітеатр — місця для глядачів у цирку, які підіймалися ярусами. Амфітеатр або театрон мав форму кола або півкола.

**43** Лілея — квітка, яка символізує чистоту, цнотливість. Часто розглядається як символ Діви Марії, яка мала ще ім'я Мадонни лілей. Потрійна лілея — символ Трійці та трьох чеснот — віри, надії та милосердя. Лілея також була атрибутом багатьох святих.

**44** Троянда — багатозначний символ. Тут мається на увазі значення кохання, пристрасті, бажання, насолоди, розкошів.

**45** Леґат — імператорський намісник у римській провінції.

**46** Александрія — столиця Єгипту, римської провінції з 30 року до н. е. Місто засноване Олександром Македонським, за Птолемеїв було центром елліністичної культури, тут знаходилися музей та бібліотека. В складі Римської імперії Александрія продовжувала залишатися великим культурно-економічним центром і одним з найбільших центрів раннього християнства. Аврелія збирається їхати до Александрії, а звідти до Мартіана приїздять Альбіна з Люціллою.

**47** Клеопатра — єгипетська цариця, остання з незалежних єгипетських правителів до римського завоювання. Вирізнялася привабливістю, чарівним голосом, потужною харизмою, блискучим, гострим розумом.

48 У чорновому автографі:

а жити нам не можна, [бо як тільки  
життя ознаку подаєм, то зразу  
стаєм тобі мов камінь спотикання]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 20).

49 Камінь спотикання — нездоланна перешкода на шляху при досягненні якоїсь певної мети. Вираз «камінь спотикання» біблійного походження, а перша згадка цього виразу зустрічається в Старому Заповіті в книзі пророка Ісаї: «Господа Саваота — Його свято шануйте, і Його вам боятись, Його вам лякатись! І буде Він за святиню, і за камінь спотикання, і за скелю спокуси для двох домів Ізраїля, за сітку й за пастку для мешканця Єрусалиму. І спіткнуться об них багато-хто, і попадають, і будуть поламані, і заплутаються, і будуть схоплені» (Іс. 8:14–15). На книгу Ісаї посилається апостол Павло у посланні до римлян (Рим. 9:32–33).

50 У закреслений і поновлений в чистовому автографі текст не увійшли слова Валента:

[а я між них стояв  
якимсь одмінком — ти заборонив  
мені до тих сперечок устрювати]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 20).

У цьому монолозі Валент згадує ті образливі прізвиська, якими його дражнили у школі: [«Третя віра!»], [«Молодики так само прозивали “дідом”] і емоційно признається [я ще досі забутись не можу тої ганьби...].

51 ...вінець терновий — символ страждання, мучеництва. Після суду над Ісусом і бичування, але перед Його розп'яттям, римські солдати, «сплівши з тернини вінка, поклали Йому на голову, а тростину в правицю Його. І, навколішки падаючи перед Ним, сміялися з Нього й казали: “Радій, Царю Юдейський!”» (Мт. 27:29). У Лесі Українки терновий вінець — це наскрізний образ, який пронизує всю її творчість. Він є символом свідомо обраного жертвовного шляху в ім'я справедливості, як вибір активної дії проти зла і насилля.

52 ...сів Божий Син праворуч край Отця — біблійний вираз, який зустрічається в різних варіаціях у багатьох текстах. «Відтепер ви побачите Людського Сина, що сидітиме праворуч сили Божої, і на хмарах небесних приходитиме» (Мт. 26:64), «і засів на

правиці величності на висоті» (Євр. 1:3); «Христос Ісус є Той, що вмер, надто й воскрес, — Він праворуч Бога, і Він заступається за нас» (Рим. 9:34).

**53** ...появить славу другого пришестя — за Біблією, Ісус вдруге видимо у славі прийде на землю, щоб забрати Свою Церкву і покарати безбожних. Під час Його приходу відбудеться воскресіння святих для вічного життя та нагороди. «Бо то справедливе в Бога віддати утиском тим, хто вас утискає, а вам, хто утиски терпить, відпочинок із нами, коли з'явиться з неба Господь Ісус з Анголами сили Своєї “в огні полум'яному, що даватиме помсту на тих, хто Бога не знає, і не слухає” Євангелії Господа нашого Ісуса. Вони кару приймуть, вічну погибель від лиця Господнього та від слави потуги Його, як Він прийде того дня прославитися в Своїх святих, і стати дивним у всіх віруючих, бо свідчення наше знайшло віру між вами» (2 Сол. 1:6–10).

**54** У чорновому автографі слова Мартіана, вилучені у чистовому автографі:

Так, сподіваємось. [Але, мій сину,  
мені здається, наче ти й собі  
бажаєш одсвіту святої слави]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 21).

**55** Павло — найвизначніший християнський місіонер, «апостол народів», один з перших богословів християнства. Коли, взятий під варту римською владою, апостол плив до Риму, він разом із супутниками деякий час перебував у ПUTEОЛЯХ.

«...другого дня прибули в ПUTEОЛІ, де знайшли ми братів, вони ж нас ублагали сім день позостатися в них» (Дії 28:13–14).

**56** *Areopag*, філософи премудрі / чоло клонили перед ним — *ареопаг* — вищий судовий і урядовий орган у стародавніх Афінах. В елліністичну добу його значення суттєво послабилося, але в епоху римського панування *ареопаг* знову набув значення вищого міського органу. Назва походить від пагорба *Ареса*, на якому й був той майдан, що на ньому відбувалися зібрання. Афіни залишалися центром філософської думки навіть за часів римської влади.

Під час другої апостольської подорожі Павло проповідував в Афінах. Під впливом проповіді суддя *ареопагу* Діонісій та інші увірували в Христа (Дії 17:34). Після прийняття хрещення Діонісій

три роки провів біля апостола Павла, а потім став єпископом Афіньським (Діонісій Ареопагіт).

<sup>57</sup> ...кому ж ти розсипав ті перли — розсипати перли — марно говорити, доводити щось тому, хто не може збагнути, не здатний або не хоче зрозуміти того, що йому кажуть. Походить з Біблії: «Не давайте святого псам, і не розсипайте своїх перел перед свинями, щоб вони не потоптали їх ногами своїми, і, обернувшись, щоб не розшматували й вас...» (Мт. 7:6).

<sup>58</sup> У чорновому автографі зверху тексту, писаного олівцем, що увійшов у чистовий рукопис, написано чорнилом:

[Якісь діди  
засушені в пергаментах, куняли  
та раз у раз на сонце поглядали,  
чи не настав уже обідній час,  
а то ще вдома страва перепріє]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 22).

<sup>59</sup> Шанебний дуб, оливна гілка миру, /свячена пальма — всі названі дерева мають глибоку символіку. «За багатьма індоєвропейськими традиціями дуб — священне дерево, небесні ворота, через які божество може з'явитися перед людьми, житло бога чи богів. Дуб присвячений Перкуносу (ймовірно, і Перунові), Тору, Зевсові, Юпітеру та іншим громовержцям. З дубом та його листям співвідноситься ідея краси, могутності, гідності» (Турган О. Міфопоетична семантика зооморфних образів у художній системі Лесі Українки / Леся Українка і сучасність. Луцьк, 2006. С. 446). Оливна гілка — традиційний символ Святого Духа. Голуб приніс Ною оливкову гілку після всесвітнього потопу як знак встановлення миру між Богом і людиною. За Іоанном Златоустом, гілка оливи — знак усиновлення всім народам землі. Пальмова гілка теж була символом миру, слави, воскресіння, перемоги над смертю і гріхом.

У чорновому автографі:

Чи ж найпочесніше у світі — лавр?  
[Адже Господь не дарма утворив  
ще й інше дерево на вжиток людям:  
шановний дуб, вербова гілка миру,  
свячена пальма] — чи ж не рівноправні  
вони славутнім лаврам?  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 22).

У чистовому автографі виправлено олівцем «шановний» на «шанебний», «вербова» на «оливна» (Іл. Ф. 2. Од. зб. 15. Арк. 38). У виданні «Книгоспілки» ще один варіант — «шанобний», у примітках до цього видання зазначено, що «текст виправлено на підставі тих поправок, що зробила Леся Українка власноручно на примірнику “Л.-Н. Вістника”» (Леся Українка. Твори: у 12 т. Київ: Книгоспілка, 1930. Т. IX. С. СХХVII).

<sup>60</sup> ...чи ж не рівноправні / вони славутнім лаврам? — лаври, лавровий вінок — символ перемоги, слави, значних досягнень. У словах Мартіана ще раз реалізується опозиція «терновий вінок / лавровий вінок».

<sup>61</sup> У чорновому автографі закреслені слова Валента:

[Он сестра  
воліє рожі й мірти гіменея  
над всі ростины]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 22).

Миртовий вінок прикрашав голову нареченої на весіллі. Гіменею — бог шлюбу.

<sup>62</sup> ...але тепер знайшов я кружну стежку — Валент прагне слави апостола Павла, але обирає зворотній шлях. Павло із Савла, гонителя християн, став ревним служителем Христа, Валент, вихований у вірі, ладен «приймати з нечистих рук вінці». Водночас «кружна стежка» не означає глухий кут. У III ст. християнство проникало й у римську армію, чого боялися імператори, оскільки військо було оплотом держави. Прикладом може служити святий Себастьян, що був начальником преторіанської гвардії при імператорах Діоклетіані та Максиміані і якого було страчено за Христову віру.

<sup>63</sup> ...носити цезарські орли — орел був емблемою римських імператорів і полководців, його зображення носили на штандартах римські легіони як «птаха Юпітера».

<sup>64</sup> Князь тьми — диявол або Сатана, ангел, який повстав проти Бога і був скинутий з Неба. Його називають змієм в Едемському саду, дії якого призвели до двох християнських доктрин — першородного гріха та його викуплення Ісусом Христом. Він також ідентифікований як обвинувач Іова, спокусник Євангелій, Левіафан і дракон в Книзі Одкровення. У Псалмах згадується часто в різних формах імен і означень: Адам сил зла, обвинувач, облудник,

безумець, беззаконник, він викликає тремтіння, підстерігає душу, богохульствує, він ворог справедливості, ворог світу.

65 У чорновому автографі слова Валента:

то буду проганяти  
хоч темні орди варварів північних  
[щоб хоч тіла братів були безпечні]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 24).

66 Леґіон — головна частина римської армії впродовж всієї її історії. Чисельність легіону в різні часи коливалася, нараховуючи кілька тисяч піхотинців і кілька сотень кіннотників. Кожний легіон мав свій номер і назву. На чолі легіону в період імперії стояв легат.

67 З правого боку аркуша стоїть знак NB напроти слів Валента:

[В.  
Що ж уводитись? Навіщо?  
Я запишусь в такий, щоб завтра й рушить]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 25).

68 Когорта — один із тактичних підрозділів армії давнього Риму. 10 когорт складали легіон.

69 Я ще, Валенте, потім /поговорю з тобою — Г. Гаджилова порівнює послідовно закреслені варіанти [Я ще хотів би, сину], [Я ще, Валенте, не скінчив розмови] (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 25) і робить висновок: «Перший варіант м'якший, з відтінком прохання, останній — різкий, владніший» (Гаджилова Г. *Драматичні твори Лесі Українки: текстологія, проблематика, поетика / Леся Українка і сучасність*. Луцьк, 2006, С. 82).

70 У чистовому автографі внесені зміни у слова Ізогена:

Крім того, ти ж і в Римі силу маєш,  
[там друзі й родичі твої в сенаті]  
є в тебе друзі при дворі й в сенаті  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 28).

71 Наріжний камінь — основа, суть, головна ідея. Буквально — камінь заснування — скеля на Храмівій горі, над якою розташоване Святеє Святих Єрусалимського храму. Вважається наріжним каменем світобудови, оскільки саме з нього Господь



почав створення світу. У першому соборному посланні апостола Петра згадується наріжний камінь у значенні ставлення до віри: «Бо стоїть у писанні: “Ось кладу я на Сіоні Каменя вибраного, наріжного, дорогоцінного, і хто вірує в нього, той не буде осоромлений”! Отож бо, для вас, хто вірує, Він коштовність, а для тих, хто не вірує — “камінь, що його занедбали були будівничі, той наріжним став каменем”, і “камінь спотикання, і скеля спокуси”, — і об нього вони спотикаються, не вірячи слову, на що й призначені були» (1 Петр. 2:6–8). Святий апостол Петро за свою полум’яну ревність отримав право займати перше місце серед апостолів, саме його Господь назвав наріжним каменем Церкви Своєї, тією непорушною скелею, на якій створена Свята Церква, і апостолу Петру були дані ключі від Царства Небесного.

Наріжним каменем названо Ісуса Христа: «Отже, ви вже не чужі й не прихоськи, а співгорожани святим і домашні для Бога, збудовані на основі апостолів і пророків, де наріжним каменем є Сам Ісус Христос, що на ньому вся будівля, улад побудована, росте в святий храм у Господі, що на ньому і ви разом будуєтеся Духом на оселю Божу» (Еф. 2:19–22).

<sup>72</sup> ...лиш цілить /у пастирів, щоб розточить отару — у книгах Старого Заповіту пастир, пастух — це Бог, а вівці — ізраїльський народ, який потребує опіки Бога та своїх вождів. Найменування Бога як пастиря продовжується в Новому Заповіті, де Ісус названий великим пастирем, добрим Пастирем, Пастиреначальником та Архипастирем. Словом пастир також називаються служителі Євангелія: «Він [Ісус Христос], отож, настановив одних за апостолів, одних за пророків, а тих за благовісників, а тих за пастирів та вчителів, щоб приготувати святих на діло служби для збудування тіла Христового» (Еф. 4:11). Ймовірно, Ізоген перефразовує слова Ісуса «Бо написано: Уражу пастиря, і розпорозяться вівці отари» (Мт. 26:31).

<sup>73</sup> ...він нападєть на християн спровадить — у чорновому автографі написано: [погром на християн спровадить] (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 30). У чистовому рукописі олівцем «погром» виправлено на «нападєть» (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 15. Арк. 51).

<sup>74</sup> Оркан — ураган.

<sup>75</sup> У монолозі Ізогена закреслені слова:

невже й тоді він все ще буде другом?  
[в безумному пориві, то невже]

йому й тоді ти мусиш помагати?  
Адже Ардент громаду знищить може  
своім поривом!  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 31).

**76** ...він може вратувать в рові левинім /і в огняній печі— історій порятунку в левиному рові і у вогні доволі багато в Біблії і в агіографічній літературі. У Старому Заповіті в книзі пророка Даниїла двічі повторюється сюжет про те, як вавилонський цар наказав кинути Даниїла в рів до левів, сподіваючись, що звірі з'їдять пророка. Однак леви йому не зашкодили, почали лизати йому ноги, і він врятувався. Варто згадати також святу першомученицю Феклу, яку навернув до віри апостол Павло, і яка проповідувала разом із ним. Її неодноразово піддавали різноманітним тортурам, але кожного разу Господь рятував її і від вогню, і від хижих звірів, і від змій. У ПUTEОЛЯХ шанували єпископа Неаполітанського, святого мученика Януарія, відданого разом із його співстраждальцями на розтерзання звірам на арені цирку Флавіїв, але звірі їх не торкнулися. Вони були страчені у 305 р. за містом.

**77** ...в'язати й розрішати— ідеться про важливість та необхідність духовного керівництва, яке належить апостолам. В акафісті святим апостолам Петру і Павлу сказано: «Радуйтеся, бо владу в'язати і розрішати гріхи наші від Христа отримали».

**78** Тога— типово римський офіційний верхній одяг. Являла собою великий шмат вовняної тканини, який складався, один кінець перекидався через плече, щоб закривати ліву руку, і звіщувався попереду до щиколотки. Інший кінець пропускався під праву руку і перекидався на ліве плече. Мистецтво носити тогу полягало у майстерній драпіровці складок. Зазвичай тога була природного кольору вовни, але інші кольори вказували на соціальний статус.

**79** У чорновому рукописі закреслені слова Мартіана:

і не люблю, щоб стукались, клієнти ж  
[хто має пильну справу, той йде  
на інший хід, до писаря. Клієнти ж  
в прихожій ждуть]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 35).

**80** Феральний— нещасливий, важкий, фатальний. Ще у давньому Вавилоні склалася думка, що різні планети впливають на долю людей, давній Рим перейняв ці погляди і астрологи визначили,

що щасливими роками, місяцями та днями є ті, які перебувають під впливом Сонця, Юпітера, Місяця і Венери, Марс і Сатурн — нещасливі, Меркурій — мінливий. Чергування богів-опікунів поширилося і на дні тижня, день Венери — п'ятниця.

**81** Булла — амулет, який носили римські хлопчики, що народилися в родині повноправних громадян. Рабам носити буллу було заборонено, а діти вільновідпущеників після II Пунічної війни могли носити замість булли шкіряний мішечок. Являла собою капсулу, в якій знаходилися спеціальні ліки та предмети, буллу носили для захисту від злих духів. Коли хлопчик досягав повноліття, він знімав буллу і присвячував її богам домашнього вогнища — ларам.

Римські дівчатка носили інший вид амулету, який називався лунулою.

**82** ...камінець — «гадюче око» зветься — змія — емблема медицини, атрибут Асклепія. У храмах зміям приносилися жертви, амулети із зображеннями змії вважалися цілющими та охоронними. Можливо, мається на увазі камінь у формі змії або ока. «Зміїне око» — інша назва каменя змійовика, який має лікувальні і магічні властивості, але його було знайдено у XV ст.

**83** Ескулап (грец. Асклепій) — давньогрецький бог лікування, син Аполлона і Кроніди. Мистецтва лікування навчився від кентавра Хірона, міг навіть воскрешати мертвих. Асклепій став шанованим у Римі 293 року до н. е., після того як туди прийшла страшна моровиця. Згідно з переказом, римляни звернулися до книг Сивілли за порадою. Там вичитали, що моровиця вщухне, коли приведуть до Рима бога Ескулапа (так римляни називали Асклепія) з його Епідавського святилища. В Епідав вирядили посольство по священну змію бога, яка, за переказом, добровільно пішла за римлянами на їх корабель, а після прибуття в Рим вибрала для свого житла Тибрський острів.

**84** Сіракузи — поселення на острові Сицилія, одне з найвизначнішим міст-держав Середземноморського регіону. Втративши незалежність під час другої Пунічної війни, Сіракузи залишилися столицею римської Сицилії та місцем перебування претора, його резиденція була збудована на місці зруйнованого храму Гери. Християнство в місті поширилося зусиллями Святого Павла та Святого Марціана, першого єпископа Сіракуз. В епоху гоїнінь у Сіракузах виникли численні катакомби, які за розмірами поступаються лише римським.

85 Лібітіна — богиня смерті і похоронів у стародавніх римлян. У Римі їй був присвячений гай і храм з приладдям для поховання.

86 ...камінням кидають у християн — каменування — один із способів покари перших християн. Апостол Павло навернувся до віри, коли став свідком останньої молитви архідиякона первомученика Стефана, якого каменували фарисеї. В листі до Євреїв він описує страшну долю тих, хто потерпів за віру: «Камінням побиті бували, допитувані, перепилювані, умирали, зарубані мечем, тинялися в овечих та козячих шкурах, засумовані, витерпілі» (Євр. 11:37).

87 Трікліній — у стародавніх римлян обідній стіл, оточений трьома ложами; приміщення з таким столом, їдальня.

88 Алое — багаторічна трав'яниста рослина, кущевидна, з безліччю бічних пагонів і сильно укороченим стеблом. Сік алое має цілющі властивості, в ньому міститься велика кількість вітамінів і мінералів. У чорновому автографі замість «з алое ліків» було надписано і перекреслено [горицвіту на лік] (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 42). Горицвіт (Adonis) — декоративна і лікарська рослина. Латинська назва походить від імені міфічного юнака Адоніса, який відзначався надзвичайною красою. Вся рослина отруйна, але у складі лікарських засобів може застосовуватися при хворобах серцево-судинної системи та нервовій збудливості, безсонні.

89 Пенами — в давньоримській міфології боги — покровителі дому, родини, іноді батьківщини.

90 Атріум — у давньоримських будинках приміщення з верхнім освітленням, де приймали гостей.

91 Закреслені рядки:

перед усім, що їй здається грізним  
чи таємним...[вона котів шанує,  
як єгипетянка, і корів, і кібців.  
Вона не раз благала ревно Бога  
простить їй ідолянство, потім знову  
ридає й просить ідолів пробачить  
що відреклася їх]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 43).

92 У чорновому автографі наявна більш розширена ремарка: «Мовчання. Альбіна стискає братові руку, [він прихиляється до її плеча, вона пригортає його другою рукою]» (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 45).

<sup>93</sup> Понтій Пілат — префект Іудеї, за правління якого було страчено Ісуса Христа. У словах Ардента реалізується значення імені Пілата як жорстокого вбивці. Таку його характеристику знаходимо в античних істориків, які відзначають його жорстокість та безкомпромісну демонстрацію влади Риму. Але євангелісти описують Понтія Пілата як людину із пороком слабкодухості, яка хоч і старалася виправдати несправедливо засудженого старійшинами ізраїльського народу Ісуса, проте, боячись за власне місце як представника римського магістрату, все ж таки йде на поступки та віддає синедріону Христа на розп'яття. У Євангелії від Марка йдеться: «Пілат же хотів догодити народові, — і відпустив їм Варавву. І видав Ісуса, збичувавши, щоб розп'ятий був» (Мр. 15:15). Але, незважаючи на кінцеве рішення Пілата, він намагався виправдати Ісуса, бачачи намір первосвящеників. Цю думку підтверджує Євангеліє від Луки: «І Пілат сказав первосвященикам та до народу: “Я не знаходжу жодної провини в Цій Людині”» (Лк. 23:4). Проте користуючись бунтівними настроями єврейського народу, який у I ст. не раз повставав, первосвященики знайшли вигідну позицію і поставили ультиматум Понтію Пілату та римському магістрату загалом: «Та вони закричали: “Геть, геть із Ним! Розіпни Його!” Пілат каже до них: “Царя вашого маю розп'ясти?” Первосвященники відповіли: “Ми не маємо царя, окрім кесаря!” Ось тоді він їм видав Його, щоб розп'ясти...» (Ів. 19:15–16).

<sup>94</sup> Туніка — сорочка з короткими чи довгими рукавами. Мешканці Римської імперії, незалежно від стану та віку, носили туніки, у чоловіків, підперезана, вона спускалася трохи нижче колін, у жінок доходила до щиколотки.

<sup>95</sup> Матрона — у давньому Римі шаноблива назва вільної від народження жінки, яка користується доброю репутацією та належить до вершків тодішнього суспільства. Слово виникло від латинського «mater» — матір. Матрона — жінка, яка мала найвищий статус, знаходилася під протекцією чоловіка — патріарха родини, опікувалася дітьми, хатніми мешканцями та домашнім господарством.

<sup>96</sup> Та я ж іду, я, сестро, йду з тобою — у чорновому автографі такий варіант:

[Та я ж іду, Альбіночко, з тобою]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 51).

97 Продовження репліки Альбіни в чорновому автографі:

бо я відступниця! Раба лінива!  
[Я грішниця! Я занедбала службу  
Христові для дитини!]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 52).

98 Викреслене продовження слів Альбіни:

Вона сказала раз: «Ти ненавидиш  
свою любов до мене...» [Як це страшно!  
Невже вона тоді казала правду?]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 52).

99 Викреслена репліка Альбіни:

[Чом же ти мене  
цураєшся, від себе одсилаєш  
знов на чужину?]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 53).

100 ...каміння не кине в тебе, хто має серце — парафраза біблійного вислову «Хто з вас без гріха, — нехай перший на неї той каменем кине!» (Ів. 8:7).

101 Викреслене продовження слів Мартіана:

і там ходи не в темряві, а в світлі.  
[В Єгипті ймення Мартіан Емілій —  
слова порожні, все одно як тут —  
«Альбіна Фестова вдова»]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 770. Арк. 53).

## КАМІННИЙ ГОСПОДАРЬ

Друкується за чистовим автографом Лесі Українки (Ф. 2. Од. зб. 19) рукописного фонду Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України), звіреним із першодруком. У розпорядженні редакції був також чорновий рукопис (Ф. 2. Од. зб. 784). Головні розбіжності між чистовим і чорновим варіантами драми подаються у коментарях і примітках. У фрагментах чорнового рукопису скорочення імен зберігається, виправлення і варіанти всередині вилученого тексту подаються у квадратних дужках.

Оскільки в основу публікації тесту драми покладено чистовий автограф, максимально збережені особливості авторського мовлення і графіки. Зміни за сучасними правилами граматики стосувалися лише тих випадків, які не змінюють звучання слова: легкий (лехкий), за віщо (завіщо), не варто (неварто), хоч би (хочби), нібито (ніби-то), як-небудь (як небудь), якби-то (якби то), услід (у слід), удвох, не тільки (у двох, нетільки), щонайвірніші (щонайвірніші) коли б, та й, де ж, з-за, з-під, що ж, ще й (колиб, тай, деж, зза, зпід, щож, щей). Пунктуація, важлива для синтаксису і ритмомелодики віршованого мовлення, збережена авторська. Варіативні форми (на самоті/насамоті, сами/самі) не уніфіковані з огляду на усвідомлене авторкою вживання обох словоформ.

Для розуміння історії створення драми і психології творчості авторки необхідно якомога ширше залучити чернетку, з огляду на той факт, що Леся Українка значно скоротила («утисла», за її словами) перший варіант драми. Загалом чернетка, спочатку писана олівцем, згодом кілька разів правлена олівцем і чорнилом, в багатьох місцях не прочитується, в багатьох не підлягає встановленню черговість змін, які вносились у текст, оскільки авторка робила кілька виправлень одного слова чи вислову, іноді верталася до скасованого варіанта. Але всі авторські скорочення тексту є безсумнівно цінними в процесі його вивчення. Досить часто це великі фрагменти, які не поступаються чистовому варіанту формальною і змістовою якістю. Можна зрозуміти Є. Ненадкевича, автора передмови до драми в 11 томі «Книгоспілки» 1930 р., який порівнював чорновий і чистовий рукописи (ключові висновки цих зіставлень тут наводяться) і висловлював жаль з приводу вилучення окремих фрагментів. Особливу увагу привертає скасування дуже великих фрагментів, цілих сцен, які суттєво впливають на концепцію персонажів і драми в цілому. Далі в коментарях

подані усі авторські скорочення тексту, а саме: закреслені рядки, частини сторінки лініями навхрест або вертикальною лінією посередині аркуша, якщо вилучається ціла сторінка.

Робота над драмою розпочалася в Хоні наприкінці 1911 року, завершилася, як свідчать рукописи (чистовик і чернетка датовані рукою авторки), 29.IV.1912, в Кутаїсі.

Історія створення драми відома завдяки листуванню Лесі Українки, усі її коментарі до цього твору важливі не лише як штрихи до творчої історії, а й для глибшого розуміння драми. Поруч з текстом, його версіями, це основний джерельний матеріал, який вимагає коректного залучення. Окрім змісту листів, важливі також його адресати: А. Кримський і О. Кобилянська. З цими авторами Лесю Українку пов'язували не лише літературні зв'язки, а й приватні, саме до них зверталась письменниця, коли хотіла поділитися творчими планами чи почути думку з приводу хвилюючих питань. Не випадково звістка про завершення «Камінного Господаря» насамперед адресувалася А. Кримському, йому, авторитетному науковцю (відомому сходознавцю), поліглоту, україномовному письменнику, як нікому, мало бути зрозуміле значення українського твору на «світову тему».

З листа до А. Кримського 24.V(6.VI).1912: «<...> позавчора скінчила почату вже по Великодні нову річ, але яку!.. Боже, прости мене і помилуй! — я написала Дон Жуана! Отого таки самого, “всесвітнього і світового”, не давши йому навіть ніякого псевдоніма. Правда, драма (знов таки драма!) зветься “Камінний Господарь”, бо ідея її — перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над дон Жуаном, “лицарем волі”. Не знаю, звісно, як воно в мене вийшло, добре чи зле, але скажу Вам, що в сій темі є щось диявольське, містичне, недарма вона от уже хутко 300 літ мучить собою людей. Кажу “мучить”, бо писано на неї багато, а доброго написано мало, може на те її і видумав ворог роду людського, щоб розбивались об неї найщиріші натхнення і найглибші думки... Так чи инакше, але от уже і в нашій літературі є дон Жуан власний, не перекладений, оригінальний тим, що його написала жінка (се, здається, вперше трапилось сій темі)» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 591–592).

До сестри Ольги 5.X.1912: «...якщо були які рецензії де на Лісову пісню або може будуть на Камінного Господаря, то будьте добрі,



зберіть їх для мене. Про Кам[інного] Господаря я питала думки у мами і Люді, посилаючи його, але вони обидві не обізвались на питання. Може ця річ вийшла дуже невдалою і вони промовчали, не хочучи “огорчати” мене, але ж краще почути осуд про рукопис і здержатись від друкування, ніж видрукувати невдалу річ та ще з такою відповідальною темою! — се ж неслава нетільки для мене, а для нашої літератури взагалі, — скажуть: “Ну, вже розігнались хохли з Дон Жуаном, за 300 літ уперше, тай то недотепно”. <...> Кам[інний] Господарь мені здавався першою справжньою драмою спід мого пера, об’єктивною, сконцентрованою, не затопленою лірикою, зовсім новою супроти моєї звичайної манери, — тим часом, Кльоня каже, що ся драма “нижча свого автора”, хоча все таки радив її друкувати[,] а мама і Людя мовчать... чи так і всі мовчатимуть? Але ж не що дня у нас люде пишуть на такі світові теми, то чей же варто хоч вилаяти, а я ж не просила компліментів» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 612–613).

Мама, письменниця Олена Пчілка, авторка успішно поставлених п’ес, і Людя, Л. Старицька-Черняхівська, близька подруга й успішна драматургиня, не могли змовчати без поважної причини у відповідь на запит. Висунута Лесею Українкою версія (бо не хочуть бути відвертими в негативній оцінці, мабуть, найгірше з очікуваного) ставить під сумнів фаховість обох читачок. Вони не могли не відчутися силу цієї новаторської драми, але, ймовірно, і скласти одразу ціну також не могли: надто зухвало, надто виклично. Горизонт розуміння навіть найбільш проникливих сучасників Лесі Українки був значно вужчий, ніж той, якого вимагала рецепція драми.

З тим самим проханням 8(21).ІІІ.1913 Леся Українка звернулася до О. Кобилянської, повідомляючи їй, над чим зараз працює: «...то не буде таке, як, наприклад, “Лісова пісня” або “Камінний Господарь” (хтось був би рад, якби хтось чорненький ті дві речі прочитав, бо люде кажуть, що то найліпше з усього хтосевого доробку), бо хтось не “горить” тепер так, як горів над тими двома драмами. Розуміється, “цілком спокійно” і тепер хтось не пише, але так горіти, як торік горів, негоден, бо відай згорів би, — видно організм мій ще не хоче руйнуватися до кінця, бо каже мені “годі” на всяку пробу справжньої, завзятої роботи, і я вже мушу його слухати. <...>

А хтосічок нехай добре критикує мого Камінного Господаря, мене чіась критика дуже інтересує. Як я ту річ писала, ich hielt

grosse Stücke darauf [я поклала на неї великі надії (нім.) — Ред.], а що з тих Stücke вийшло, то й сама якось не зважу...» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 664–665).

О. Кобилянська виявилась кращим читачем. Саме у відповідь на її, судячи з листа Лесі Українки, схвальну оцінку, авторка «Камінного Господаря» написала цілу статтю про власний твір, вочевидь змотивована відгуками, які на той час з'явилися у періодиці.

З листа до О. Кобилянської 20.IV(3.V).1913: «Те все, що хтось мені пише про Камінного Господаря, беру собі скоріш за честь, ніж за докір, — видів хтосічок таку зарозумілість?! Коли читач жалує, чому якийсь твір не довший, ніж він є, то се є властиве чималий комплімент авторові, бо річі нудні або невдалі здаються завжди надміру довгими, хоч би і мало карток займали. Однак хтось мусить оборонятися від чийогось дуже делікатного а проте виразного докору, ніби хтось білий попросту... лінувався опрацювати той сюжет належито. Так воно не є, бо хтось дійсно mit Todesverachtung [зі зневажанням смерті (нім.) — Ред.] працював дні і ночі, працював з гарячкою в крові, а скінчивши, хорував певно більше, ніж хорують жінки після породу, а прийшовши ледве не ледве до здоров'я, працював знову над уже скінченою драмою — знає хтось для чого? — щоб зробити її короткою (вона була чи не двічі довша, ніж тепер), щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його ляконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної млявості та розволікlosti (комусь все здається, що він на те дуже хорує!), уняти сюжет в короткі енергічні риси, дати йому щось “камінного”. Я не люблю багато мережання та визерунків на статуях, а ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу — такий був мій замір, а про виконання судити не можу» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 672).

Оскільки і листи Лесі Українки, і характер роботи над чорновим варіантом драми чітко вказують на авторську настанову: увиразнювати роль кожного персонажа, — усі діячі драми, наділені ім'ям, потребують коментаря, який насамперед передбачає зіставлення чернетки з чистовим автографом.

Камінний Господарь — саме так, з великої букви, написано заголовок в обох автографах. Назва твору важлива з огляду на традицію. Спочатку тема покараного спокусника була позначена бінарно, з акцентом на сугишці двох антагоністів: севільський ошуканець

і камінний гість (Гірсо де Моліна). Потім в центр посувається камінний гість, що посилює важливість персонажа із потойбіччя, який карає (Мольєр). У романтиків назви творів донжуанівської теми варіюються між Дон Жуаном і Камінним гостем (Байрон, Пушкін), що засвідчує процес «реабілітації» Дон Жуана, посування його в центр сюжету. Згодом статуя майже зникає з назв, лишається ім'я головного героя. Леся Українка, супроти домінуючої в її часі традиції, ставить у центр сюжету камінну статую, але перейменовує гостя на господаря, що є сильним жестом-викликом щодо багатьох усталених смислів відомого міфу. Камінна статуя померлого власника дому і колишнього чоловіка жінки, яку зваблює Дон Жуан, — не гість (вже самою назвою Леся Українка вступає в полемику з А. С. Пушкіним, відомим автором «Камінного гостя»), а Господар, який приходить у свій дім, щоб зупинити зухвалих грішників, коли вони переступили останню межу. Це акцент на середньовічному походженні сюжету (заголовок вказує не лише на тематичний, а й на ідейний центр твору: історія не так про Дон Жуана, як про прихід статуї Господаря).

Командор — високий статус у середньовічних лицарських орденах, другий після Магістра: намісник певної території, якою володів чи опікувався. Дон Гонзаго де Мендоза, представник вищого суспільства, в драмі виступає не іменем, як інші герої, а статусом, найвищим серед ґрандів, які утворюють вище суспільне коло. Треба зауважити, що у рукописах майже скрізь (починаючи з другої дії) слово пишеться з великої букви. У дванадцятитомному виданні 1977 року (6 том) велика буква зникла зовсім, ймовірно, з ідеологічних міркувань. Довга номінація «Командор дон Гонзаго де Мендоза» зазначена лише у переліку діячів, а протягом усього тексту діяча названо Командором. Отже, статус стає іменем, зворотно до Дон Жуана, власне ім'я якого є загальною назвою. Важливий атрибут персонажа — білий плащ, акцентований вже при першій появі Командора: «з великою гідністю носить свій білий командорський плащ». Про важливе значення Командора йдеться також в листі Лесі Українки до Кобилянської: «...але Командор, се я таки тямлю, вийшов занадто схематичним — се більше символ, ніж жива людина, а то безперечно є вада, тільки ж коли порівняти з тим, як обходилися з сею поважною особою інші автори, то все ж може я була уважніша до нього і принаймі дала йому якесь льогічне поведіння і справжнє *raison*

d'être [резон, доцільність (франц.). — Ред.] в драмі» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 673).

Порівняно з чорновим варіантом, образ Командора формувався двоєю: надто позитивні і надто негативні риси усувалися. Можливо, тому в підсумку образ видався авторці схематичним, менш психологічним, ніж інші персонажі.

«У викинутій сцені II дії Командор затирає історію з присутністю баніта д. Жуана на заручинах: не тільки не піддається на умовлення д. Соль передати д. Жуана альгвазілові, але й умовляє її «не дзвонити» й іншим гостям — не робити галасу, нікому про це не розказувати. Характерна шляхетність звучить у репліці Гонзаго про д. Жуана: «якщо він був колись в лицарськiм стані, то в сей момент покараний він досить». Власна гідність, пошана до чести нареченої та її дому і спокійне почуття вищости над банітом виступають в цілій сцені надто яскраво. Щиросердна готовність допомогти Дольорес в її клопотанні перед королем (IV д.), відтінена зарозумілою пихою Анни, — є ще один, усунений в остаточній редакції, штрих характеристики Гонзаго. Зате викинуто з першої редакції і такі мотиви, як звільнення паж, що не подав на королівській учті хусточки Анні, намір звільнити дуенью за те, що допустила Анну саму прийняти гостя, «критика “недосить церемоніального” придворного уклону Анни (IV д.)» (Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історично-літературній перспективі / Леся Українка. Повне зібрання творів. Т. II. Харків-Київ: Книгоспілка, 1930. С. 38–39).

Ці зміни засвідчують, в якому напрямі йшла робота над остаточним текстом: не шліфування з оглядом на традицію, а полеміка з нею. Грізний Командор у традиції — це максимально умовний персонаж, а не характер. Він не повинен мати недоліків, бо інакше в очах реципієнта втратить «право» на покарання Дон Жуана в ролі статуї. Оскільки в сюжеті він завжди посідав не надто багато місця, розгледіти його якості читач чи глядач не встигав і не потребував цього. Важливим моментом, супротивним традиції, є замір Лесі Українки надати якогось резону поведінці Командора. Це означає, що і в цьому персонажеві вона хоче бачити життєвий типаж, ймовірну психологію, намагається надати йому індивідуальних рис. Вилучались фрагменти, які наголошували авторитаризм і ригористичну вірність етикету, властиву Командорові, дещо менш помітними стали ревності до Анни, скорочені агони Анни і Командора, в яких Командор виглядає надто підозріливим

і дріб'язковим, а Анна дуже хитрою. Ці риси збереглися і в остаточному варіанті, але сховалися між рядків (авторка лишає достатньо позначок, аби їх можна було «вирахувати»).

Донна Анна — у цитованому вище листі до Кобилянської Леся Українка коротко зауважила, що Донна Анна зайняла багато місця в драмі, значно більше, ніж їй первісно було призначено. Образ жінки, через яку Дон Жуан був покараний, в традиції XVII–XIX ст. не акцентується авторами, не виходить на передній план, завжди долучається (як кульмінація, апогей у перемогах серцеїда) до списку Дон Жуана. Звертаємо увагу на порядок розміщення діячів — Дон Жуан, за визначенням головний герой, стоїть не тільки після Командора, але також і після Донни Анни (у чорновому варіанті — навіть після батьків Анни). Перелік дійових осіб акцентує центрову четвірку персонажів, про яку йдеться в листі Лесі Українки («скульптурна група»), але порядок у переліку групує їх також за гендерним принципом, ділить на дві пари.

Зіставлення з чорновим варіантом свідчить, що усувались відверто негативні риси Донни Анни: «В обох редакціях ті самі істотні властивості, і лише в 1-ій ред. підкреслено випнуті відвага і рішучість Анни; ревне супірницьке ставлення до Дольорес; активне «залицання» до д. Жуана; докладніше й ґрунтовніше вмотивована відмова від втечі з д. Жуаном (IV д.)» (Ненадкевич Є. *Українська версія світової теми про Дон Жуана*. С. 35–36).

Мабуть, для Лесі Українки було надто просто понизити Анну до такої ж спокусниці, що й Дон Жуан (версія, яка привабила багатьох авторів, особливо в часі Лесі Українки, зокрема й Б. Шоу). Хоча Анна — вочевидь світоглядна антагоністка авторки, Леся Українка максимально ускладнює її характер, усуває ті риси, які могли б посунути персонажа у число негативних. Водночас чітко звучить полеміка з традицією: Анна у жодному разі не жертва у списку Дон Жуана, хоча є чимало обставин, які змушують її рухатись назустріч знаменитому спокуснику. Тон, який вона одразу задає в стосунках з Дон Жуаном і витримує до кінця, — це напружений агон, словесна перепалка, змагання у дотепях (їхні діалоги — справжні бої віртуозів гострого слова), у підтексті — суперництво за роль лідера. Саме у вилучених фрагментах, великих за обсягом, особливого напруження набуває змагання між двома закоханими, які не звикли підкорятися, змагання Анни з Командором за першість у стосунках. З психологічної точки зору це дуже цікаві фрагменти, чому їх вилучено, можна

тільки припускати. Але для розуміння психології персонажів вони надзвичайно цінні. У будь-якому разі скорочення посилили сконденсованість і пружність тексту.

Дон Жуан — Леся Українка пояснює у примітці до імені Дон Жуана (у чернетці примітка відсутня), яку саме літературну традицію вона обрала: не стільки іспанську, хоча дія відбувається в Іспанії, як французьку. «Щодо характерів, то я не мала на меті додавати щось нового до усталеного в літературі типу Дон-Жуана, хіба лише підкр[е]слити анархістичність його вдачі, він власне повинен був таким бути, яким його звикли собі уявляти більш-менш усі, а коли так, то пощо ж було його виписувати детально?» (з листа до О. Кобилянської 3.V.1913: Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 672–673). Імені Дон Жуана стосується чимало розмов у драмі. Початок першої дії: «Долорес / Він — дон Жуан / Анна / Який? Невже отой... / Долорес / Отой! Той самий! А який же другий / із сотень тисячів усіх Жуанів / так може просто зватись “дон Жуан”, / без прізвиська, без іншої прикмети?». Отже, важливий наголос не так на французькому імені, як на тому варіанті імені, яке стало популярним та асоціюється з легендарним сюжетом (нагадаємо вислів Лесі Українки з листа до Кримського: «Я написала Дон Жуана! Отого таки самого, “всесвітнього і світового”»). Дія друга, перша сугічка з Командором: «Дон Жуан. / У мене єсть імення — дон Жуан. / Се ймення всій Іспанії відоме! / Командор / Ви той баніт, кого король позбавив / і чести й привілеїв?». Тут чітко звучать маркери імені, яке на слуху: той, що кинув виклик соціуму, баніт. Згадуються також «історичні» (ймовірних прототипів) імена, які вказують на високий соціальний статус Дон Жуана. Кінець п'ятої дії, запрошення статуї Командора: «Сганарель (іде до статуї, вклоняється низько й проказує з насмішкою, але й з тремтінням у голосі). / Незрушно-міцний і величний пане! / Звольте прийнять привіт від дон Жуана, / сеньйора де Маранья із Севільї, / маркіза де Теноріо і ґранда». Шоста дія, світський прийом у домі покійного Командора: «Стара ґрандеса (що сидить праворуч донни Анни. Стиха, нахилившись до господині). / Я мало знаю їх, тих де Маранья, — / чи се не дон Жуан? / Анна / Йому на ймення / Антоніо-Жуан-Луїс-Уртадо. / Стара ґрандеса / Ах, значить, се не той... / Донна Концепсьйон (наслухає сю розмову, іронічно всміхається, нишком до сусідки). / Якраз той самий!». В устах ґрандеси «той самий» звучить як сарказм. «Той самий Дон Жуан» і його не надто відомі, але дуже поважні імена акцентують амбівалентність

традиції. А вислів «той самий» утворює композиційне кільце, яке символічно вказує на іронію щодо традиції, принаймні щодо її романтичного варіанта, коли «той самий» є синонімом популярного, знаменитого, ушавленого. Анна, на відміну від Долорес, не хоче, щоб її обранець звався «той самий Дон Жуан», її прикінцевий план — підмінити статус відомого спокусника на статус Командора.

«У першій редакції драми [Чернетка олівцем] традиційні риси зухвалого лицаря — забіяки й авантюриста виступають яскравіше: піратство трохи міцніше наголошено; більша зухвалість; самовпевненість; виразно проступає брутальний герой класичної традиції в нелицарській ультимативній погрозі д. Анні на кладовищі в Мадриді (V д.). Цєю погрозою вмотивовує д. Анна перед гістьми, родичами Мендозів, врядження вечере (VI д.). Враження не дуже високої лицарської гідності справляє і взаємне картання д. Жуана зі Станарелем (I д.), де д. Жуан спускається до трохи вульгарного тону свого слуги (теж в I ред. ще не позбавленого традиційних клясичних рис дотепного циніка і хвалька). Завзята репліка д. Жуана Станарелеві в сцені запрошення (власне, сповіщення) статуї (V д.) довершує характеризоване обарвлення героя в I-й редакції» (Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана. С. 28).

Через вилучені фрагменти випадає важливий елемент сюжету: змагання з Командором на шпагах, яке відбулося привселюдно, і в якому Дон Жуан програв. До суперництва з Командором за Анну додається бажання помститися: це увиразнює мотив підступного вбивства Командора. У вилучених агонах з Анною Дон Жуан яскравіше представлений як чоловік, який закохував у себе жінок не випадково: він не лише дотепний, а й розумний, проникливий, таки добрий психолог (всупереч тій характеристиці, яку дала Дон Жуану Леся Українка в листі до О. Кобилянської): він вмів вишукано залицятися, зачаровує сміливою, виключною поведінкою, неприйнятною у суспільстві з камінним етикетом.

Усуваючи надто тиражовані риси традиційного образу, Леся Українка робить його більш психологічно вірогідним: не представник явища, а життєвий типаж, характер, який свідчить, що літературна традиція насправді постала не стільки на легенді, скільки на психології, у всі часи поширеній. Яскрава індивідуальність Дон Жуана змушує реципієнта приміряти його погляди на себе, осмислювати завжди актуальні мотиви поведінки.

Долорес — всупереч традиції, Леся Українка посуває в число головних персонажів також Долорес, а отже вводить в сюжет Дон Жуана жіночий «трикутник»: змагання за любов Дон Жуана між двома подругами. Doloroso іспанською скорботна, dolorito — той, хто страждає. Важлива характеристика Долорес, яку розгорнула авторка в листі до О. Кобилянської: «Шкода мені теж, що я не зміла поставити Долорес так, щоб вона не здавалась блідою супроти Донни Анни, — се не було моїм заміром, і я навіть який час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми — вона чи Донна Анна, і дала перевагу Анні не з симпатії (Долорес ближча моїй душі), а з почуття правди, бо так буває в житті, що такі як Долорес мусять відходити в тінь перед Аннами і стаються жертвами — властиво не Дон-Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації. Се тип мучениці прирощеної, що все мусить гинути розпята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук. Якби не було Дон-Жуана, то знайшлось би щось інше, для чого вона б “душу розпяла і заколола серце”, бо там, де Анна могла б уже бути щасливою, Долорес ще б таки не знайшла свого святого Грааля, а се тому, що над нею ніщо “камінне” не має влади, і всі ті усталені форми, яким, нарешті-таки, покорилась горда Анна саме тоді, як їй здавалось, що вона опанувала своєю долею, ті форми не покорили б ніжно-упертої вдачі Долорес, бо, отже, вона і в монастир пішла не так, як всі, не для ратунку власної душі, а для пожертвування нею! Вона і заручилась без надії на заміжжя, знов не так як всі. Отже усталені форми для неї тільки якісь містичні формули, що мають виражати власне невиразимі ні в яких формах почуття, але те, що в тих формах є “камінного”, пригнітаючого, позбавл[я]ючого волі, не може мати влади над її вільною душею. Так я думаю про Долорес, але, на жаль, не зміла передати тої думки читачам. Бачу з рецензій, що люде занадто повірили зарозумілим словам неглибокого психолога Дон-Жуана про Долорес: “Се тільки тінь моя”. Се шкода, але сього вже поправити неможна, бо я вже вийшла з того настрою, в яким писала драму, і вона вже мені непідвладна тепер, се вже “окремий організм”, і не можна його повернути назад в материнське лоно...» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 673).

На думку Є. Ненадкевича, «...остаточна редакція зазнала більших порівнюючи скорочень для Дольорес, ніж для д. Жуана й Анни (викинуто цілу сцену із IV д., — кілька інтересних мотивів, які, правда, не суперечать загальній концепції образу)» (Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана. С. 37).



Насправді вилучення свідчать про досить посутню зміну концепції: у чернетці Долорес не просто віддано закохана, а одержима Дон Жуаном чи не з дитинства. Усувається надміру хвороблива екзальтованість Долорес. Вилучений також великий фрагмент про її пошуки шляхів порятунку Дон Жуана від переслідувань, яке почалось з відвідин Анни і прохання допомоги, звернене до Командора. Чіткіше проступає сюжет взаємин непересічної дівчини зі статусною красунею, особливо увиразнений розмовою про вбрання і прикраси: Долорес вдягається надто скромно, нехтує прикрасами, Анна демонструє свою вищість і по-блажливе покровительство, за яким — майже неприховані ревності до Дон Жуана. Ймовірно, при скороченні чорнового варіанта авторка відчула надмір місця, відведеного Долорес, зменшила його для рівноваги з трьома іншими персонажами. Але важливо, що при цьому було пригашене суперництво двох героїнь. Леся Українка інтуїтивно і свідомо відмежовується від традиції, яка посилює мелодраматичні елементи сюжету.

*Сғанарель* — і образ, і ім'я персонажа підкреслюють слідування традиції (у чорновому варіанті *Сғанарелло*). Але й тут це слідування обертається полемікою. Є дві класичні (найбільш поширені, закладені з самого початку) версії образу слуги Дон Жуана: 1) блазня і циніка, який карикатурно віддзеркалює свого пана; 2) резонера, мудрого простолюдина, який виголошує патетичні промови про гріхи Дон Жуана. «В першій редакції він близький ще до традиційного служника-пройди, дотепника-циніка і хвалька. Але його діалоги з паном скрізь рішуче поскорочувані [Напр., наприкінці I-ої дії з великої сцени на 3 стор. залишилася лише третина, кілька реплік. Кінець III-ої і V-ої дії теж дуже ущільнений], всі грайливо-цинічні натяки і традиційно-веселі дотепи усунуно, і *Сғанарель* обернувся в того слугу-резонера, що по-вчає пана і серйозно його критикує, яким його бачимо тепер в канонічному тексті драми. Таким чином, Л. Українка піднесла традиційно-низьку комедійну роль до серйозно-драматичної» (Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана. С. 39). Серйозно-драматична роль — це так, але тоді вона інакше називається. Резонером *Сғанареля* Лесі Українки не можна назвати. Він знає своє місце і вміє грати за правилами, але не розділяє філософії свого пана. Є чимало деталей, які засвідчують досить складну психологію персонажа. Він неоднозначний, як і решта героїв.

Дон Пабло де Альварес, Донна Мерседес, батько і мати Донни Анни — хоча батьки Анни входять в коло ґрандів, їх поведінка і репліки гостей («покличе вас король до свого двору») свідчать, що з допомогою шлюбу дочки вони сподіваються зміцнити не лише соціальний статус, але й статки (на корисливість Донни Мерседес натякають гості на балу в домі Альваресів). У такій родині Анна не могла не навчитись цінувати і шанувати високе походження і становище. Вилучена на початку II дії сцена розмови батьків Анни з Командором посилює таку їх рису, як скупість і запопадливість перед вищими.

В іспанській історії відоме ім'я Альварес: народжений в Кастилії Фернандо Альварес де Толедо (1531–1582) — Великий герцог Альбський. Не йдеться про те, що Леся Українка мала на увазі якісь прототипи (характер творчості свідчить про інше), але це штрих, який показує, де саме вона прокреслила межу між творчою фантазією і достовірністю: дрібні деталі «відповідальні» за останнє.

Донна Соль — «її роля — досить значного епізодичного персонажа в I-ій ред. драми (II д.), де д. Соль виступає в 4-х окремих сценах (дві з чоловіком, з д. Жуаном і з Анною і Командором), — скорочена до однієї маленької сцени з д. Жуаном. Самовистачальний персонаж, з розробленою різнобічно характеристикою, перетворився на стисло-службовий, що його вузькою функцією є наголошення одного мотиву в темі д. Жуана» (Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана. С. 40). Навряд чи можна назвати самовистачальним персонажа, який в чорновому рукописі взагалі відсутній у переліку діячів, а в чистовому — дописаний. Але сцена за участю цієї героїні, вилучена з остаточного тексту, — справді чи не найбільша. У ній проступає сюжет, відомий із багатьох творів на популярну від часів Лопе де Веги і Шекспіра тему маскараду. Мікросюжет вочевидь перегукується з оповіданням Олени Пчілки «Маскарад» (1889). Це типово мелодраматичний сюжет, популярний у театрі від часів комедій плаща і шпаги.

Зворотно до роботи над образом Станареля, цей образ Леся Українка не лише утискає, а й понижує до числа епізодичних.

Важливе ім'я персонажа, обігране на маскарадї в розмові Донни Соль і Дон Жуана: «В соняшнику справді трудно/ впізнати

сонце». В іспанській мові *sol* означає сонце, відповідно соняшник — рослина, яка рухається за сонцем. Донна Соль вибрала маску і костюм, які нібито покликані приховати особу (її таємне гріховне побачення), але костюм метафорично натякає, хто його власниця, провокує впізнання. Дон Жуан іронізує, але Донна Соль, на відміну від Анни, не має почуття гумору і не здатна підхопити запропоновану словесну гру. Соль — остання перед фатальною Анною жінка із списку Дон Жуана. Завдяки їй стає зрозуміло, чому Дон Жуан не відчуває вини щодо покинутих жінок: короткий роман з Дон Жуаном справді був пригодою в одноманітному, сповненому нудних приписів, житті Донни Соль. У вилученому епізоді з віяльцем Донна Соль значно більш неприваблива (хитра, брехлива, підступна і мстива), ніж в остаточному варіанті образу.

Донна Консепсьйон, *ґрандеса*, і Маріквіта, покоївка — останні з 10 діячів драми, наділених іменами. Це епізодичні ролі, виписані точно і глибоко, як і всі інші. Саме ці жінки з різних соціальних щаблів зіграли фатальні ролі в сюжеті Донни Анни. Консепсьйон, головна суперниця де Мендозів в змаганні за право «край королеви сісти», стала свідком зустрічі Анни і Жуана, збурила страхи Анни, змусила діяти поспішно і не надто вдало, прискорила розв'язку. Покоївка Маріквіта зіграла не менш фатальну роль, передаючи Анні квіти від Дон Жуана і сприяючи її побаченню з ним. Ці жінки на протилежних кінцях суспільної ієрархії на диво подібні між собою: вони керуються одним-єдиним критерієм для будь-яких суджень: етикетом стосунків вищих і нижчих членів суспільства, для обох честь означає правильну поведінку, відповідно до статусу, без огляду на мораль.

Історія вивчення драми у першу чергу базується на контексті традиційної теми, літературної донжуніани. Леся Українка, як засвідчують її листи, свідомо приєдналась до розробки світової теми, добре у ній орієнтувалась, принаймні лівову частку відомих на той час творів про Дон Жуана читала, ймовірно, була знайома і з дослідженнями на цю тему, зокрема, з книгою Жандарма де Бевота «Легенда про Дон Жуана» (*G. Gendarme de Bévoite. La légende de Don Juan. Paris, 1911*). У таких випадках актуалізується питання впливів, наслідування, запозичень. Тому вивчення

і сучасниками, і наступними поколіннями дослідників, незважаючи на різні політичні та історичні контексти (радянське, пострадянське, діаспорне літературознавство), провадилося насамперед у компаративістичному ключі. Досі полемічним залишається питання, наскільки Леся Українка слідувала традиції чи йшла супроти неї. Найочевидніша причина оригінальності української версії, на якій зосереджувались дослідники, — той факт, що це була перша не тільки національна, а й жіноча версія світової теми (згадка про роман Жорж Санд «Лелія», 1836, де є фрагмент, присвячений «викриттю» Дон Жуана, лише посилює вагомість цього факту). Щоправда, гендерні інверсії драми у радянські часи зауважувались побіжно, більш важливу роль їм надала наука у часи незалежності. Зокрема, у працях В. Агеєвої (Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ: Либідь, 1999. 264 с.), О. Забужко (*Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Київ: Факт, 2007. 640 с.), Н. Зборовської (Моя Леся Українка: Есей. Тернопіль: Джура, 2002. С. 228), Р. Веретельника (Козачка в теремі/ Слово і час. 1992. № 6. С. 46–50) та ін. цей аспект виразно наголошено.

Оскільки донжуніана, так чи інакше, залучається при вивченні «Камінного Господаря», варто нагадати її основні віхи, не стільки список творів чи його характеристику, як еволюцію теми. Існує думка, що натепер донжуніана складає півтори сотні творів, але точні цифри викликають сумнів, тому що тема продовжує поповнюватись, багато творів складно ідентифікувати, якщо вони не містять у назві знакових імен.

Зафіксованим початком літературної обробки легенди залишається драма іспанського драматурга і монаха Тірсо де Моліни «Севільський ошуканець і камінний гість» (1627–1630). Час написання — пост-ренесансний, період формування іспанського Бароко, період Сервантеса, Кальдерона, Гонґори, Лопе де Веги.

Наступний етапний для донжуніани твір — «Дон Жуан, або Кам'яний бенкет» («Don Juan, ou Le festin de pierre» Ж. Б. Мольєра, 1665). На відміну від цілком негативного грішника Моліни, Дон Жуан Мольєра — неоднозначний персонаж, людина, наділена позитивними рисами, яка могла б, у разі зміни способу життя, приносити користь державі. Мольєрові йдеться не про очищення аристократії від негідного члена, як у Моліни, а про прикрість, що марнуються таланти Дон Жуана.

Протягом XVII–XVIII ст. тиражується розпусний Дон Жуан, який дивує своїми витівками і не боїться жодного покарання. Діапазон маркування залежить від жанру — в комедіях він майже позитивний, принаймні, його розум, дотепність, хитрість викликають симпатію, в сатиричних творах з моралізаторським пафосом до ролі розпусника долучаються ролі грабіжника і вбивці. Найвідоміші твори: моралізаторська драма «Загиблий розпусник» англійського драматурга Т. Шедвелла (1676), з максимально негативним образом ловеласа, і комедія «Дон Гуан Теноріо» К. Гольдоні (1736), написана в традиціях італійських комедій плаща і шпаги.

Новий етап у трактуванні образу Дон Жуана започатковують романтики. Сюжет стає популярним у всіх країнах Європи і поповнюється високохудожніми версіями, з суттєвими відмінностями в кожній національній літературі. Згідно з романтичними тенденціями, актуалізується середньовічна містика і фінал історії — прихід камінної статуї.

Найбільш містичним і трагічним сюжет стає в німецькій літературі, можливо, завдяки впливу музики: балету К. В. Глюка «Дон Жуан» (1761), опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» (1787). Принаймні, перша романтична версія, яка вводить в літературу трагічного Дон Жуана, а саме оповідання Е. А. Гофмана «Дон Жуан. Незвичайна пригода, що трапилася з мандрівним ентузіастом», 1813 (із серії «Музичні новели»), з'явилась під враженням від опери Моцарта. Посприяло піднесенню Дон Жуана і його зіставленню з образом Фауста: у драмі Х. Д. Граббе «Дон Жуан і Фауст» (1829). У вже відомій на той час драмі Й. В. Гете «Фауст» (перша публікація 1808 р.), ще один покараний грішник Середньовіччя також зазнає піднесення до трагічного образу. Н. Ленау (1802–1850), австрійський автор поеми про Дон Жуана, надихнув Р. Штрауса на створення симфонічної поеми «Дон Жуан» (1888), яка мала великий успіх на багатьох сценах Європи.

Образ ловеласа поширений у французькій літературі від часу Мольєра. Не менш запитаний він і у романтиків XIX ст. Тепер це не стільки розпусник, як той, хто здатний закохуватися знов і знов, як вперше, у пошуках ідеалу, заради нього згоден на покарання, може стати навіть ченцем: П. Меріме, «Душі чистилища» (1830); А. Мюссе, «Намуна» (1832, із «Східних казок»), А. Дюма, «Дон Жуан де Маранья, або падіння янгола», Ш. Бодлер, вірш «Нерозкаяний, або Дон-Жуан в пеклі» (1846).

Англійська версія — це сумний, ліричний, пасивний Дон Жуан Байрона, який перегукується з його ж Чайльд-Гарольдом. У романтичному ореолі повертається Дон Жуан і в Іспанію: Х. Сорілья-і-Мораль, «Дон Гуан Теноріо» (1844). У російській версії сюжету відбувається максимальна ідеалізація образу, посилюється трагізм: А. Пушкін, «Камінний гість» (1830), О. Толстой, «Дон Жуан» (1859).

Романтики розгледіли в образі жіночого звабника важливі риси, безумовно позитивні для романтичного світогляду: асоціальність, незалежність, емоційність. Якщо для XVII–XVIII ст. асоціальність Дон Жуана була основним гріхом і звинуваченням у справі, для романтиків здатність кидати виклик суспільству стала означати духовну свободу й індивідуальну самодостатність. Добре ліг підкорювач жінок і на романтичну апологетику природності, ірраціональності. Герой, який слухає свого серця, не може знайти місця в раціональній і статусній структурі соціуму, тому він самотник і трагічна постать.

Реалізм і позитивізм повернули Дон Жуана у соціальний контекст, викриваючи чи розпусту персонажа, чи аморальність спільноти, що потакає чоловікам, які просуюються по суспільних щаблях, використовуючи зваблених жінок («Любий друг» Гі де Мопассана). Але під впливом праць А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, С. К'єркегора, А. Бергсона та психологів змінюється розуміння прихованих мотивів людської поведінки, що не могло не вплинути на інтерпретацію багатьох традиційних персонажів.

Наприкінці XIX — початку XX ст. Дон Жуан викликає нову хвилю зацікавлення, європейська культура в розробці традиційного сюжету виходить на ще один етап, модерністський. У літературі з'являється ціла низка індивідуалізованих Дон Жуанів, максимально наближених до авторського світогляду. «Виправдання» його способу життя здійснюється щораз інакше, образ поповнюється новими оригінальними рисами. Найцікавіші модерністські версії у часі Лесі Українки: Г. Аполлінер, роман «Пригоди молодого Дон Жуана (1907), Б. Шоу, «Людина і надлюдина» (1901–1908), О. Блок, «Кроки Командора» (1910–1912). Попри те, що образ ускладнений, набуває психологічної достовірності, апологетика домінує (у цьому модерністи — продовжувачі романтичної донжуніани) практично до завершення модернізму (абсурдний Дон Жуан А. Камю), простежується і надалі, в постмодерну епоху. Викривати, висміювати чи карати Дон Жуана у XX–XXI ст. майже нікому не цікаво. Поодинокий випадок — драма

«Брат Хуан, або Світ є театр» (1929) М. де Унамуно, для якого Дон Жуан лишається безумовно негативним антиподом Дон Кіхота.

Леся Українка, як це їй властиво, не обирає простого шляху. Дон Жуан — не той герой, який би потребував її інтелектуального захисту, хоча б із причини, нею одразу наголошеної: це жіночий погляд, максимально стереоскопічний. Леся Українка не стає на бік сатириків і резонерів у бажанні покарати розпусника, але й у жодному разі не підтримує його романтичну апологетику. На думку багатьох дослідників, ідейний зміст драми антиромантичний. Але в чому він модерністський і чим оригінально-авторський, — питання, яке й надалі мотивуватиме дослідників.

Інший важливий аспект рецепції «Камінного Господаря» — колорит епохи і країни, яка стала тлом для подій, а саме середньовічної Іспанії. Оскільки Леся Українка відповідально ставилась до історичних джерел і не фантазувала на історичні теми, а таки ґрунтувалась на науковому уявленні (досяжному в її часі) про той чи інший період, колорит епохи є органічним складником і сюжету, і проблематики, і структури персонажів. Усі ці аспекти в статтях і монографіях, присвячених драматургії Лесі Українки, досить детально простежені. Зокрема, часто підкреслюється, що це єдина «історична» драма Лесі Українки, позбавлена точної хронології. Полемічна частина, яка потребує подальших досліджень, — це середньовічний дискурс, який безумовно домінує у всіх численних інтерпретаціях (див.: «Камінний господар» Лесі Українки і феномен середньовіччя. Рівне: Перспектива, 1998. С. 104. Праці В. Агеевої, О. Забужко, С. Кочерги, ін.). Для актуалізації Середньовіччя є підстави — походження легенди про Дон Жуана, найдавніші сліди якої сягають XIII століття, і тема лицарства, яка культурологічно закріплена за Середньовіччям, історично теж лицарство належить саме цій епосі. У чорновому варіанті драми перелік діячів завершується так: «Діється в легендарно-середньовічні часи в Іспанії» (ІЛ.Ф. 2, Од. зб. 784. Арк. 2).

Водночас розвідки, які встановлюють хронологічні межі конкретної атрибутики драми, найчастіше називають XVII ст., тобто період започаткування донжуніани, час написання драм Тірсо де Моліни і Мольєра, а це вже далеко не Середньовіччя, а постренесанс, епоха Бароко, якщо йдеться про Іспанію, Класицизму, якщо йдеться про Францію. Є чимало елементів драми, які заперечують середньовіччя як час подій. Насамперед це характер релігійності і світогляду, ставлення до вільнодумства і фізичних

утіх, характерне для суспільства, яке вже відчуло наслідки Гуманізму і Реформації (королівський декрет важливіший, ніж папська булла). Названі в драмі явища, які виникли лише в епоху Ренесансу: пірати, контрабанда (зумовлені формуванням потужних флотів і завоюванням заморських територій в період Ренесансу), інквізиція (поширилась у відповідь на Реформацію), мавританський стиль (арабський вплив — це ворожий елемент під час лицарських хрестових походів, мусила війна з маврами дуже дистанціюватись, щоб вплив став просто стилем), масковий бал (виник як аристократична альтернатива народним карнавалам теж в добу Ренесансу), шпага і плащ як атрибути лицаря (для Середньовіччя це меч і лати), перли як жіноча прикраса, лимонад як напій на балу (відомий з XVII ст.). Навіть згадані у драмі іспанські народні танці не сягають аж середніх віків, започатковані пізніше XV століття.

Чи не першим думку про важливість Середньовіччя для індивідуальності і творчості Лесі Українки сформулював Д. Донцов у статті «Поетка українського рісорджіменту (Лєся Українка)», написаній з нагоди 50-ліття письменниці. Важливість саме Середньовіччя у світогляді Лесі Українки не підлягає сумніву: в іншому разі неможливо пояснити, чому так багато її творів базовані на історичних реаліях цієї епохи. Але тематика й дає підказку: переважає ранне або й пре-ранне Середньовіччя (пізня Античність), історія катакомбного християнства, з усіма його апокрифами, гностиками, ересями, гоніннями і святими, яких розпинали за віру. І це зовсім не та історія, яка становить історичне тло «Камінного Господаря».

Так само, як в «Дон Кіхоті» Сервантеса, у цьому творі Середньовіччя — це минула епоха, приваблива ідеалами, майже зруйнованими у часі подій. Вже немає справжніх лицарів і принцес, лишилась тільки мрія, ілюзія, для когось — ностальгія за часами, коли соціальний матеріальний світ безумовно підпорядковувався цінностям духу. Середньовіччя Лесі Українки — і не катакомбне (його вона теж не ідеалізує), і не лицарське: це узагальнена (ідеальна) епоха, значення якої в тому, що вона народила аристократію, заклала в культуру ідеали, спроможні впливати на духовний світ людей всіх наступних епох.

В епоху Ренесансу новий світогляд — Гуманізм, який звільнив і підніс людину як Царя природи, — намагався підпорядкувати Середньовіччя з його схимниками і лицарями. Лицарі і принцеси



Ренесансу — це або пародійні, як у Аріосто («Несамовитий Роланд») і Сервантеса, або комедійні, як у Лопе де Веги, Тірсо де Моліни, або ж персонажі, зрівняні з казковими.

Характерний позитивний герой епохи — велетень Гаргантюа, запозичений Ф. Рабле із народних книжок, веселун і життєлюб, який насолоджується життям, задовольняє всі фізичні потреби, будь-які обмеження бажань висміює. У часи Ренесансу, особливо серед вищих прошарків суспільства, гуманізм послужив основою для виправдання розпусного життя. Придворне життя було сповнене історіями про зваблення одружених жінок, численні любовні пригоди — головне захоплення «лицаря плаща і шпаги», героя жанру італійської комедії. Розпусний Дон Жуан в епоху Ренесансу не підлягав осуду. Злам у ставленні настає на початку XVII століття, коли ідеали Гуманізму показали свій зворотний бік: всездозволеність не сприяє покращенню людської природи, навпаки, зумовлює її деградацію. Барокова людина відчула ностальгію за втраченими ідеалами, за середньовічною казкою про самовідданих і жертвних лицарів і принцес.

Отже, покараний за гріховне життя Дон Жуан — це середньовічний дискурс, відтворений епохою Бароко.

Усний варіант легенди про Дон Жуана за духом та ідейністю безумовно належить Середньовіччю, це антипод не лише відлюдника-ченця, а й лицаря, двох ключових (архетипних) постатей епохи, що присвятили себе служінню цінностям, які могли мати різне уособлення (Бог, Король, Прекрасна Дама), але завжди були духовними. Розпусник — це людина насамперед тілесна, шукач тілесних утіх. «Європейська історія не знає жодної іншої епохи, коли б так возвеличували душу і так пригнічували тіло, як в середньовіччі» (*Історія європейської ментальності / За ред. П. Дінцельбахера. Львів: Літопис, 2004. С. 203*), протистояння тілесним бажанням в собі і засудження тих, хто їм піддається, — ідея-фікс епохи. Пристрасть аскези мусила урівноважуватись (сублімуватись, компенсуватись) обуренням розпусною поведінкою. Образ Дон Жуана народився з видінь, в яких мандрівники у потойбічний світ спостерігали пекельні покарання, відповідні характеру гріха. Страх перед пеклом допомагав аскезі, віра в неминуче покарання розпусника укріплювала віру в праведність власного життя. Якщо в центр сюжету посувається Камінна Статуя, яка забирає розпусника в пекло, і реципієнт усвідомлює неминучість, закономірність такого фіналу, погоджується з ним,

не відчуває катарсису, це означає актуалізацію середньовічного дискурсу. Внаслідок численних літературних обробок легенди виявилось, що і сюжет, і персонажі надаються до суттєвого корегування, що і відбувалось кожної епохи, у згоді з її ідеалами і модами.

Навіть Долорес, «мучениця прирощена», не належить Середньовіччю (такі, як вона, тоді ставали нареченими Христовими), а нагадує про нього. «Камінний Господар» Лесі Українки — це пост-ренесансна версія середньовічних архетипів. І — це глибоко психологічна версія, яка могла народитись лише у світогляді людини ХХ століття, у розвої модернізму.

«Камінного Господаря» було поставлено вперше у 1914 р. Л. Старицька-Черняхівська в рецензії на постановку драми Лесі Українки «Камінний господар» («Рада» (Київ), 23.І(5.ІІ).1914, № 18) писала: «Прекрасна п'єса Л. Українки, глибоко задумана і художньо виконана, яка так оригінально трактує світову тему Дон-Жуана, що скрасила б кожен європейський театр, мала відогратись перед нами, і в глибині серця билась, як птах в сильці, несміла думка, чи ж наш український театр в сучасному стані своєму вийде з перемогою з цієї справи.

Він переміг!

Це була славна вистава, надзвичайна вистава, вона вражала своєю глибокою інтелігентністю щодо постановки і щодо гри артистів. Такої вистави ще не бачив український театр. Чудові декорації, костюми і деталі, вірні до найменших дрібниць тої епохи, переносили глядача в далекий край. Коли ж завіса піднялася і глядачі побачили весь палаючий вікнами будинок іспанського гранда — ілюзія була повна. Під темним небом іспанської ночі горіло все вогнями, тремтіло потаємною жагою... З-за освітлених вікон пливли згуки іспанських танців, чувся сміх, жарти і дратуюче цокання кастаньєтів. Весела, безжурна юрба гостей збігала з сходів високої веранди, зникала в солодкій темряві садка, знов розпливалась перед очима, блискуча, мінлива, як легкий жарт. А на фоні цієї іспанської ночі відбувалася велика драма донни Анни, Дон-Жуана і Командора» (Дослідження і матеріали 1871–1970. Київ: Наук. думка, 1971. С. 285).

На цю ж виставу зберігся цілком інший відгук сестри Лесі Українки Ізидори в листі до матері від 1914 р. (початок листа не зберігся): «...цвіту, чомусь рожеві! Це дрібниця, але невже в Києві

для спектакля не могли знайти пучка яких-небудь підходящих червоних квіток?

В п'ятій дії все тече нічого було б, коли б не така погана статуя командора, якийсь то був Николай Угоднік (як каже тьотя Єля), а не командор.

Шоста дія вся досить погано у них проходить, тільки донна Анна в ній як слід і Дон Жуан нічого собі, а гості-родичі — то просто якийсь сміх: чотири товстих курносих “грандеси” і чотири обшупаних “гранда”. Ця обстановка угощення, слуги на цьому першому кріслі вдови командора — така мізерія, таке убожество, що просто дивно, невже не можна було трохи кращу бутафорщину мати? На афішах ще було написано, що нові декорації. Ну, а в цій останній дії врят чи було хоть що-небудь нове! Напр[иклад], гранди сиділи біля столу на дерев'яних табуретках!

Самий же кінець п'єси вони чомусь перемінили і кінчають не так, як у Лесі в п'єсі (не знаю, чи мають вони на це право!). Тут вони кінчають так: коли Дон Жуан надіває плащ командора, бере з рук Донни Анни каску і шпагу командорову і підходить, щоб подивитись в зеркало, тоді з-за зеркала виходить командор, гупає ногами, як камінюками, підходить до Дон Жуана і кладе свою руку на плече Дон Жуана. Донна Анна отоді падає перед ними обома на коліна. Наскільки я пам'ятаю, то зовсім не так у Лесі кінчається, — у Лесі ж Дон Жуан бачить тільки, що його отраженіє в зеркалі має від Командора, а зовсім Командор не виходить. Такий кінець має зовсім більший смисл. Як мені помниться, то Леся колись казала, що дуже не любить, як ото виводять у п'єсах виходців з того світу.

Цікаво знати, хто то переробляв. Чи не Людя [Людмила Старицька-Черняхівська] часом?

Публіки було маса, і вся публіка не та, що постійно наповняє народний театр, а маса інтелігенції, студентів, курсисток. Багато знайомих було, багато з них питали про тебе.» («Листи так довго йдуть...». Знадоби архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі. Нью-Йорк, 2002. С. 269).

Варто згадати також постановку «Камінного Господаря» 1921 р.: у постановці Державного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка в Києві. На афіші того часу зазначено: «Постановка Олександра Загарова. Костюми та декорації Анатолія Петрицького. Музика Наума Прусліна» (Дослідження і матеріали 1871–1970. С. 323). Втім, на думку А. Гозенпуда, «Перші рецензенти досить непривітно

зустріли появу таких драм, як “Руфін і Прісцілла”, “У пущі”, “Касандра”, “Камінний господар” тощо і майже одноставно проголосили їх “несценічними” (Гозенруд А. *Поетичний театр. Драматичні твори Лесі Українки*. Київ: Мистецтво, 1947. С. 5). Легенду про несценічність драматургії Лесі Українки згадує і Ю. Шевельов, аналізуючи бачені постановки її драм, втім, завершує свій есей сподіванням: «І хто знає: може колись наш театр знайде, виробить такий підхід до поетичних «драматичних поем», що питання про сценічність творів Лесі Українки стане здаватися смішним анахронізмом...» (Шевельов Ю. *Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? / Вибрані праці у 2-х кн. Кн. II*. Київ: ВД «Киево-Могилянська академія», 2009. С. 258).

«Діалог Лесі Українки з усіма відомими упродовж сотень років версіями одвічного сюжету про Дон Жуана, — писала Н. Корнієнко, дослідниця українського модерного театру і театру Леся Курбаса, — від Тірсо де Моліни до Байрона й Пушкіна, здійснений у “Камінному господарі” (1912) робить крок до майбутньої драми, котру цікавитиме тема ілюзії та реальності, свободи і її підміни, кохання й влади як компенсації недореалізованої особистості, етики волі й канону-ритуалу. У глибинній течії драм Лесі Українки уже закладено проблеми й мотивації драм Жіроду, Піранделло, Ануя, Фріша, Кокто» (Корнієнко Н. *Леся Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт, 1998. С. 31).

На думку театрознавиці Н. Кузякіної, на відміну від більшості драматургічних творів Лесі Українки, «Камінний господар» мав досить благополучну долю на театральній сцені. За підрахунками Б. Зюкова, «Камінного господаря» з 1920 по 1985 рік ставили 43 рази, щоправда, з перервами і повторами, відповідно до ювілейних дат (Б. Зюков. *На сцені і екрані — Леся Українка*. Київ: Мистецтво, 1987. 236 с.). Треба назвати окремо постановку «Камінного господаря» у Київському державному російському драматичному театрі 1939 р. (режисер К. Хохлов, художнє оформлення А. Петрицького), оскільки завдяки їй театру присвоєно ім'я Лесі Українки. Відзначені як успішні постановки у Ризькому державному драматичному театрі ім. Я. Райніса (1962, у ролі Донни Анни В. Артмане); «Камінний господар» в Московському державному академічному Малому театрі (1971).

Н. Кузякіна виділила деякі вдалі постановки твору, зокрема у Львівському театрі ім. Заньковецької (1971, режисер С. Данченко, Донна Анна — Л. Кадирова, Дон Жуан — Б. Ступка). Остання

постановка «виявилась новим словом в прочитанні п'єси». «Відкриття того нового і нетрадиційного, що є в драмі Лесі Українки, у постановці заньківчан було здійснено С. Данченком з розумінням проблеми, хоч і не доведено до завершення. В самому спектаклі суперечливо поєднувались прошарки нового і залишки старих, традиційних рішень, сміливе оновлення жанру і архаїка давніх бачень. Але головне було зроблено: новаторство спектаклю полягало в системі ідей, оголених в тексті Лесі Українки і висунутих на передній план режисером» (Н. Кузякіна. *Театр Леси Украинки / Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценції та інтерпретації, тетора. Дрогобич, Київ, Одеса.: Відродження, 2010. С. 139).*

І все ж загальний висновок дослідниці невтішний: «За десятиліття сценічного життя «Камінний господар» обріс штампами, як морський корабель мушлями. На українській і російській сценах в хороших і препоганих спектаклях його грають як романтичну драму із іспанського життя. Режисерські концепції вибудовуються як осуд Дон Жуана — анархіста і безпринципного базіки і Донни Анни — холодної егоїстичної жінки при постійно схематичному Командорові — символі скам'янілих суспільних форм і позитивно-блакитній Долорес. Оформлення спектаклів тяжіє до відтворення живописної, узагальнено-символічної Іспанії» (Н. Кузякіна. *Театр Леси Украинки. С. 140).*

На думку Л. Пушак, сучасного дослідника творів Лесі Українки на театральній сцені, «драматургія Лесі Українки є в полі зацікавлення режисерів, по новому прочитується ними, проте й надалі воно переважно обмежується найбільш відомими творами письменниці, такими як “Лісова пісня”, “Камінний господар”» (Пушак Л. *Драматургія Лесі Українки на сцені українських театрів за 20 років незалежності держави (за матеріалами театральної преси) // Roczniki humanistyczne (KUL). 2012. Т. LX, zeszyt 7. S. 145).* Найяскравішими спектаклями за останні 20 років, поміж інших вистав за творами Лесі Українки, Л. Пушак виділив як успішні лише дві постановки «Камінного господаря»: на сцені Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса (режисер Володимир Кучинський) та на сцені Волинського театру ляльок в Луцьку (режисер Веслав Рудзький). «Вистава Волинського театру ляльок зіграна як драматична — і таке, до речі, відбувається в цьому театрі не вперше. Режисер з Варшави Веслав Рудзький ризикував подвійно — вперше звернувся до творчості невідомої у Польщі

Лесі Українки, й, по-друге, взявся за складну річ з акторами театру не драматичного, а лялькового. Та ризик себе виправдав: прочитання вийшло свіже, вистава динамічна...» (Брюховецька Л. Твори Лесі Українки як тест на театральну майстерність // Кіно-Театр. 2011. № 6)

До названих спектаклів, очевидно, буде приєднано і останню за часом (2020) постановку «Камінного Господаря»: на сцені київського Театру на Подолі (режисер Іван Уривський). Прем'єра вистави набула розголосу завдяки кардинально новому підходу до інтерпретації відомого сюжету, ще раз підтвердивши невичерпність і вічну актуальність твору, який кожне покоління могло б прочитати по-своєму. Постановка разом з тим наштовхує на прикре відчуття руйнування і тексту, і авторського задуму. Головний прийом — реалізація метафори скам'яніння, але його буквалізація втілилась у гротескно абсурдистську сценографію, яка зовсім не узгоджується з текстом, який промовляють актори. Ця постановка зайвий раз підтверджує: драматургія Лесі Українки — це висока планка, випробування для будь-якого театального колективу.

**102** Севілья — іспанські міста, Севілья, Мадрид і Кадікс, в яких відбувається дія драми, не випадкові, вони наділені складною семантикою. Севілья заснована римлянами у III столітті, сім століть місто знаходилося під арабським пануванням, в часи Відродження (XV–XVII ст.) відоме як мореплавний і торгівельний центр. «В архітектурних пам'ятках Севільї переплелися мусульманські і християнські традиції, тут досі збереглися гідні подиву мавританські, готичні споруди, зразки мудехара, у стилі якого поєднуються готичні і мавританські композиційні прийоми, та інші оригінальні мистецькі шедеври» (Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. Луцьк: Твердіня, 2010. С. 310). Переплетіння різних традицій знаходить відображення в архітектурних елементах драми, зазначених у ремарках, зринає в агонах персонажів, зокрема про мавританський стиль Дон Жуана, обраний для маскараду. Севілья — рідне місто Анни, Мадрид — Командора, родини де Мендозів, королівського двору. Окрім нюансів, визначених сюжетом, простежується антитеза народного (у Севільї панують народні традиції, зокрема, в піснях, танцях і маскарадах, якими захоплюються всі) й аристократичного (Мадрид шанує численні приписи, які відмежовують

аристократів від простолюду), вільного, емоційного, життєрадісного (Севілья) та скутого, раціонального, похмурого (Мадрид).

**103** Пассія— у словнику сучасної мови (пасія) слово подається як застаріле у значенні «закоханість», «пристрасть», а в значенні «предмет пристрасті»— як розмовне. В обох значеннях воно досить широко представлене творами української літератури. Походить від лат. *passio*— страждати. Поширення в Україні набуло завдяки назві церковної служби (пасія, пасіон, пасії, пасіони), яка відбувалась під час страсного тижня і була присвячена мукам Христа. Пасіоном називають також жанр музики чи співу, який виконується під час служби («Пасіони за Матвієм» Й. С. Баха). Словник Б. Грінченка (1907 р.) в якості основного значення подає церковну службу. Важливо, як майстерно слово «пасія» використала Леся Українка. Побачивши сльози на очах Долорес, Анна здогадується, що справа серйозна, і вигукує: «Ой Господи, се пасія правдива!». Навіть в розмовному варіанті, цілком світському, протилежному до церковного, слово містить відтінок, визначений етимологією: зітхати по комусь, страждати, бути таємно чи без взаємності закоханим. Прониклива Анна, побачивши сльози у відповідь на дівочі жарти, збагнула, що йдеться про нещасливе кохання, але водночас справжнє, правдиве, яке хоч і супроводжується стражданнями, але надто багато значить для того, хто його відчуває. Кохання Долорес до Дон Жуана виявиться «правдивою пасією», у первинному сенсі слова, тобто насамперед жертвним стражданням.

**104** Викреслено:

[і ледве чи було мені сім літ,  
як ми з ним перстнями обмінялись]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 5).

**105** Виправлено:

Хоч він [мене цурається. Инакше  
була б я ще нещаснішою...] мені і не належить.  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 6).

**106** Викреслено:

[коли він міг ізрадити тебе?]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 6).

**107** Банніт — з лат. *bannitio* — позбавлення прав, *bannire* — вигнання з держави, польське *banita* означає вигнанець. У рукописах Лесі Українки слово має подвійне «н» (але: баніція, банітувано), ймовірно, так воно звучало в розмовній мові, але можливо також, що це транскрибований авторкою латинський варіант. У Речі Посполитій баніта для шляхтича означало також позбавлений честі. Баннітом кілька разів називають Дон Жуана Анна і Командор. В останній сцені з Дон Жуаном Анна вживає особливо дошкульний зворот: «Ви, лицар волі, як були баннітом, / були бандітом». У вилученій сцені ці слова «римує» також Донна Соль. Ймовірно, що знайдена Лесею Українкою співзвучність зіграла свою роль у виборі слова, яке визначає реальний статус Дон Жуана, адже завдяки цій грі слів Анна легко міняє маркер, позитивний для лицаря волі у значенні «вигнанець», цілком негативний у слові «бандит».

**108** Викреслено:

остатній раз, як ми були в Кадіксі,  
[адже ми з ним обоє звідти родом.  
[Мені було тоді п'ятнадцять [літ] років...]  
[Був в] Ще в перший рік баніції його...  
Я мала ледве чотирнадцять років]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.9).

**109** Кадікс — Кадіс, одне з найстаріших поселень континенту, засноване фінікійцями у XII ст. до н. е., спочатку мало назву Гадір (укріплений), у VIII ст. було завойоване арабами, які й дали йому назву Кадіс. У XIII ст. місто завоював кастильський король Альфонс X, відтоді воно — один із головних торговельних портів Іспанії. Ще одне місто, важливе для сюжету драми, місто на березі моря, розташоване недалеко від Севільї (Дон Жуан «пригнався» із Кадікса в Севілью на побачення з донною Соль). Як видно із вилучених рядків, Кадікс мав бути також місцем народження Дон Жуана і Долорес. Це місто, в якому легко міг сховатись переслідуваний Дон Жуан, там він «жив контрабандою і «плавав з піратами», тобто розчинявся у середовищі маргіналів і злочинців. У розмовах Дон Жуана Кадікс — це насамперед море, а тому символ свободи, незалежності від соціуму. Покинути звичне життя і стати вільними Дон Жуан закликає донну Соль і Анну, кличе їх саме в Кадікс. У Кадіксі, в печері на березі моря, відбуваються дві ключові зустрічі Жуана і Долорес. В уяві героя Кадікс — символ волі, в сюжеті ж місто саме по собі відсутнє, представлене лише



печерою, символом обмеження і неволі. Один символ декларується, інший натякає на існування зворотної сторони у волелюбстві героя. Отже, у підсумку Кадікс стає ускладненим амбівалентним образом, який позірно є альтернативою Севільї і Мадрида, насправді символізує ілюзію волі.

**110** Мореска (християнізована мусульманка), інфанта (принцеса, спадкоємиця трону), толедська рабинівна (донька рабина, юдейського священника, Толедо — духовний центр юдеїв), аббатиса (настоятелька монастиря), «внука інквізитора» (духовний сан інквізитора був не лише дуже високим статусом у суспільстві, але й грізним, відомим своїми необмеженими можливостями у переслідуванні і покаранні грішників), «жона алькада» (алькад — старшина чи суддя в середньовічній Іспанії, статус, який надавав великі права для переслідування супротивника) — цей перелік зваблених Дон Жуаном жінок містить складний підтекст. У мові Долорес перелік звучить пафосно, тому Анна з іронією називає його «трофеї, / що лицар твій здобув десь на турнірі» і одразу міняє його маркування: «смак у нього не найкращий: / циганка, бусурменка і жидівка...» (у чистовому автографі: Циганка, Бусурменка і Жидівка, виправлено іншим почерком, таке написання зберіглося і в першодруці (Літературно-науковий вістник, Київ, 1912, т. 60, кн. 10. С. 7). Анна ігнорує статус жінок, наголошений Долорес, акцентує їх національну приналежність, тобто маргінальність героїнь. Власне, їм обом йдеться про статус героїнь сюжету Дон Жуана. Саме тому, що Долорес хоче підсилити високий статус жінок, Анна намагається його понизити. Для Долорес статусність зваблених — це спосіб піднесення Дон Жуана, зняття маркера розпусника, натомість Анна переконала, що правдивий високий статус убезпечує жінку від спокус такого штибу, розпусна поведінка для неї — це ознака нижчого суспільного стану. Але є ще одне важливе значення «списку»: серед жінок, зваблених Дон Жуаном, багато не стільки високопоставлених, скільки приналежних до духовного сану (мореска, рабинівна, абатиса, внука інквізитора). Ті жінки, які сповідували цноту і вірили у гріховність подружньої зради, як виглядає з розмови подруг, найбільше цікавили Дон Жуана (у Тірсо де Моліні, Мольєра й інших авторів донжуніани, в якій засуджується розпусник, зваблення черниці трактується як переступ останньої межі, найстрашніший гріх). Він зваблював жінок, які ризикували не тільки статусом, а й безсмертною душею, нехтували пекельним покаранням після смерті. Ставлення Долорес до такої

вибірковості Дон Жуана (вона їм заздрить) двоїсте в психологічному сенсі, адже її самовідданість і жертвність вписана у християнський, посилено релігійний, світогляд.

111 Викреслено:

[Дол. А на таверну гроші постачала  
[дочка сіндака] одна купцівна з Ганзи.

Анна. Але звідки  
ти знаєш сеє все?

Дол. Таж кожний камінь  
в Кадіксі [був луною його слави] славою його лунав!  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 9).

112 Після слів «я б її не ощадила» викреслено рядок:

[коли б він наказав: убий їх всіх!]

Після слів «вона зреклася раю!» викреслені рядки:

[на віки вічні, та якби я знала,  
що він хоч мить зо мною був щасливий,  
я б не хотіла раю]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 8).

113 Кохання в мене в серці, наче кров/у чаші таємній святого Граля—чаша Грааля має багато інтерпретацій: на думку одних, образ походить із давніх кельтських ритуалів (жертвний казан), на думку інших—це збережена вірними адептами чаша, в яку збігала кров розіп'ятого Христа. Друге значення набуло поширення у середньовічному лицарському епосі, зокрема, в історіях про лицарів Круглого столу короля Артура, один із яких, Парцифаль, зміг відшукати Грааль, завдяки не лише хоробрості і чеснотам, а й цнотливості. Найбільш відомі твори на цю тему—романи Кретьєна де Труа («Парцифаль», близько 1181 року) і Вольфрама фон Ешенбаха («Парцифаль», близько 1200–1210 рр.). Чаша Грааля наділяла власника багатством, владою, силою, здійснювала бажання, тощо, тому була звабливим об'єктом пошуків для багатьох лицарів, органічно вписувалась у містичний світогляд середньовічної людини. Порівняння власного серця Долорес з чашею Грааля—образ досить несподіваний, перший психологічний символ, який розкриває характер героїні і головну мотивацію її вчинків. Серце як чаша Грааля символізує високу (духовну, священну) жертвність Долорес і роль свідомо обраної жертви заради кохання.

114 Викреслено:

[А потім низько-низько поклонився  
і показав на вихід із печери]  
[Анна. Чого ж ти так сумуєш, Долорес?]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.10).

115 Викреслено:

[і правдою щасливою стають]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.10).

116 Викреслено:

[в тому всьому, що ти перелічила]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.10).

117 В тому замку /принцеса молода — принцеса — головна героїня драми Лесі Українки «Осінь казка», персонаж кількох балад і поезій, вона до пари легендарному лицарю. На рубежі XIX–XX ст. набуває нової популярності літературна казка (вдруге після романтизму), впливає на інші жанри. Образ принцеси виявляє свій глибинний зв'язок з міфами і архетипами. У «Камінному Господарі» це фантомний образ, який супроводжує донну Анну. У першій дії Анна зізнається подрузі у дитячій мрії стати принцесою, у другій дії цей образ використовує Дон Жуан у своїй пісні «на мавританський лад», згодом намагається його перетлумачити у розмові з донною Анною; у IV дії, проникнувши в кімнату одруженої Анни, Дон Жуан називає свій вчинок «вірний лицарь визволить принцесу / з камінної в'язниці»; в останній дії, досягнувши бажаного, здобувши «принцесу» Анну, Дон Жуан вигукує: «Як несподівано скінчилась казка! / З принцесою і лицарь у в'язниці!..». Амбівалентне значення образу принцеси пов'язане з наскрізним образом гори, вершини, якої прагне досягнути Анна. Принцеса на горі близька за значенням до образу ідеального Я Анни. У житті Анна справді грає роль Принцеси, покликаної бути недосяжним сексуальним об'єктом для численних лицарів. Але водночас це образ з відчутною гендерною інверсією: Анна руйнує архетип пасивної принцеси, вона ініціаторка взаємин з чоловіками: обирає Командора і підкоряє собі, завойовує Дон Жуана.

118 Викреслено:

[я знаю, їх було не два й не десять,]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.12).

119 Викреслено:

[Хіба кохання лехке переважить легеньку думку?]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 14).

120 ...та в сім дворі штивніша етікета, ніж при дворі кастильським — Кастилья буде згадуватись і далі у подібному значенні. «В нас в Кастильї» — наголосить Командор на маскараді у Донни Анни (II дія) відмінності між традиціями Севільї і Кастильї, вибачатиме Анні її надто вільну як для кастильських вимог поведінку, а згодом, вже як від дружини, вимагатиме дотримання «вимог найменших етікети», як велить кастильський звичай. Це ще один штрих до опозиції Севілья — Мадрид. Мадрид розміщений у Кастильї, кастильський двір уславився суворим етикетом. Етікета — повторюване слово, яке в різних вустах звучить по-різному. Найбільш помітне іронічно-саркастичне забарвлення в мові Дон Жуана і пафосне в мові Командора, але відтінки змінюються по ходу подій.

Будь-який етикет, чіткі правила соціальної поведінки, можуть сягати у глибоке минуле, аж до первісних часів, до священних ритуалів, які були формою комунікації профанного і сакрального світу. Разом з тим, як змінюється чи занепадає віра, міняється і наповнення традиції, вона стає все більш формалізованою. Дотримання «вимог найменших етікети» засвідчує етап, коли форма стає самодостатньою, не вчинки чи людські якості, а дотримання етикету стає визначальним для розподілу статусів. Дон Жуан іронізує і над етикетом кастильського двору, і над суворими приписами християнської моралі. Він — демонстративний порушник етикету світського, за що впав у немилість короля, а тому не боїться порушувати ще більш суворий етикет християнської поведінки, особливо вимогливий щодо вшанування мертвих. Дон Жуан не боїться ховатись у склепі, бо ніхто його там не шукатиме, але він також хизується відсутністю природного для середньовічного християнина страху перед потойбічним світом.

121 Викреслено фрагмент:

[Та не дуже й дбаю.  
Вже якось воно буде.

Долорес. Дон Жуане,  
ви можете у мене перебути.

Я сирота тепер, одна як палець.  
Ніхто не знатиме [як би ж і взнав,]. Якби  
ж хто потім довідався — [я маю]  
то ви ж мені дали вже оборону —  
оцю обручку. Інших оборон  
мені нетреба.]

[Д. Ж. (поважно, [без жарту] покинувши жартівливий тон).  
Я [вам] дуже вдячен,  
але не можу скористати з ласки.

Дол. Чому?

Д. Ж. Бо я, — хоч може вам се чудно —  
звик всі свої борги платити [чесне] [вірне] завжди,  
а сей раз мав би статися банкрутом.

Дол. Я не прошу заплати.

Д. Ж. Я не смію  
в тім сумніватися, але звичаю  
зламать не можу]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.15).

Цей фрагмент, в разі полишення в основному тексті, створив би перегук з фразою, якою Дон Жуан підкоряє Анну у другій дії: «Для надзвичайної зламаю звичай». Але фраза «звичаю / зламать не можу» більше пасує Командорові, аніж Дон Жуану, тож її вилучення, як і всього фрагмента, свідчить, що Леся Українка зробила акцент на опозиції персонажів-чоловіків в їх ставленні до звичаю (етикету).

<sup>122</sup> ...Дон Жуане, / тут є тайник під церквою, сховайтесь — «...в готичній архітектоніці це місце дістало назви крипти (“криптос” — таємний, прихований). Зазначимо, що функція готичної церкви, окрім виконання культового богослужіння, поширювалася на те, щоб бути місцем переховування вигнанців, переслідуваних, інакше — це була гробниця для знаменитих людей і місто в місті, інтелектуальне ядро та центр суспільної діяльності» (Бабиц С. Реінтерпретація готичної естетики // «Камінний господар» Лесі Українки та феномен середньовіччя. Рівне: Перспектива, 1998. С. 46). Відчувши неприємний відтінок у розмові про склеп, в якому тимчасово мешкає Дон Жуан, Долорес скеровує його до більш відповідного місця, до крипти, яка надійно і майже законно може прихистити вигнанця.

123 На маскарладу, баль масковий — карнавали — органічна частина міської масової (народної) культури високого Середньовіччя (X–XIII ст.), поширеної у всіх країнах Європи.

«На тлі посилення верхніх владних структур, які загалом спрямовані на придушення колективного виявлення афектів (прикладом цього можуть бути заборони і вердикти проти запальних танців), міська культура пізнього середньовіччя потребує, очевидно, таких ліцензованих вільних місць і святкових періодів, як карнавали, під час яких дозволено волю почуттям і може нашаруватися популярна антикультура». «Міські площі заповнюються танцями, проти яких виступали священники сільських приходів» (Історія європейської ментальності / За ред. П. Дінцельбахера. Львів: Літопис, 2004. С. 361–362, 393). На карнавалах зазвичай було багато персонажів в масках, які не стільки приховували особу, як дозволяли їй певний тип поведінки, природної для обраної маски, жоден викид енергії, пригніченої численними релігійними заборонами, не був під ризиком покарання в межах території карнавалу. Аристократія плекала інший різновид свят — лицарський турнір. Масковий баль — це форма відмежування вищого суспільства від простолюдинних карнавальних процесій. Те саме маскування і гра, але з обмеженим колом учасників, регульоване правилами етикету. Характерна поведінка Командора на маскарладі в Альваресів: йому не подобається свято, але він остерігається відверто висловлювати незадоволення, не перепитавши: «Чи се такий в Севільї звичай?». Звичай, етикет — нерушимі підвалини світу, який представляє Командор. Інакше сприймає маскарлад Дон Жуан — для нього це відносно безпечний спосіб відвідувати вище суспільство, залицятися до жінок. Побачення на маскарладі — звична справа, захоплива гра.

124 Викреслено:

[В нас про «заплату»  
не може бути й мови — баль родинний!  
А коли ви такі в боргах ретельні,  
то в нас приймається піснями плата,  
або яким дотепним компліментом  
которійсь господині.

Д. Ж. Чи ж до мислі запросини такі родині вашій?  
Анна. Ви наречений подруги моєї,  
чому ж би я не мала вас просити?  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.16).

125 Викреслено:

[Анна (поспішно і нимком до Д. Ж.).  
Наш дім стоїть край церкви Сан Дієго]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.17).

126 Викреслено перший рядок у репліці Командора:

[Ми станем обоє рівно під ярмо]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.17).

127 Фінальна сцена першої дії (Дон Жуан і Станарель) суттєво скорочена, по чернетці олівцем є майже чистовий запис чорнилом, але й він не весь увійшов в остаточний варіант.

[Ст. Звідки ж ви  
довідались, де буде донна Соль?

Д. Ж. (нетерпл.) Знов донна Соль?  
Та дай-же спокій з нею!

Ст. А хто ж, як не вона?

Д. Ж. Хіба в Севільї більш нема жіноцтва?

Ст. До кого ж ми пригналися сюди,  
покинувши в Кадіксі товариство]  
[і добрий заробіток і безпечність.

Д. Ж. Та не турбуйся, ти ж і тут безпешний.  
Ти ж «чесний громадянин», не банніт.  
(Добуває гроші з калитки.)

Ось маєш гроші, принеси убрання,  
а що лишиться, те програй у кості,  
чи там з'ужий, як хочеш. [У Севільї  
не буде нудно і в ночі).

Ст. А [тута] коли [мені]  
прийти сюди, щоб стать при Вас на чатах?

Д. Ж. Я не вернусь сюди. А перед світом  
ти жди мене при церкві Сан-Дієго.

Ст. А що, коли ви з нею розминетесь?]

[Д. Ж. Нічого. Ти собі в таверну підеш  
вона ж до чоловіка

Ст. Чорт бери  
таку прокляту службу!

Д. Ж. Се ще що?  
Хіба ж я не плачу тобі за службу?

- Плачу ж я більше, ніж ти цілий вартий.
- Ст. Ви платите мені либонь за те,  
щоб я нічого був не вартий,
- Д. Ж. Слухай,  
як недогода, забірайся геть,  
я іншого знайду слугу.
- Ст. Тай я  
знайшов би пана іншого хоч зараз,  
та [діло в тім] річ про те, що ліпших не [для нас] знайдемо,  
а гірших чей чи варт міняти?  
От як би я став паном, ви — слугою,  
то се була б хочби видима зміна,  
а так... [(Д. Ж. сміється).
- Ст. Міняє раптом тон]  
яке добути вам убрання?]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 21).
- [Д. Ж. Яке небудь, аби нове та гарне.
- Ст. А маску?
- Д. Ж. Маска в мене завжді є]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 23).

**128** *Patio* — «відкриті внутрішні дворики, вони були широко розповсюджені в середземноморських країнах, особливо в Іспанії. Архітектура патіо бере початок з популярного в античні часи перистилію, а в середні віки цей ландшафтний дизайн став типовим для володінь знаті і здобув визнання класичного елементу іспано-мавританського стилю. <...> Мавританський стиль вирізняється підвищеною орнаментальністю, насиченістю рослинними мотивами. <...> Можна провести деякі паралелі між стилем визначного представника каталонського модернізму А. Гауді та особливостями авторського письма у «Камінному господарі». <...> Велику увагу зодчий приділяв світлу, що також було новаторством у готиці. Так само залиті світлом дім і галерея у «Камінному господарі». Патіо, з якого Леся Українка розпочинає опис оселі, — це улюблений простір Гауді. Химерно-казкова оселя Пабло де Альвареса ніби спеціально задумана для проведення святкового маскараду. У цьому сенсі літературна архітектура Лесі Українки близька до каталонського модернізму» (Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. С. 325–327).

У чорновому варіанті ремарка до другої дії кілька разів виправлена, покреслена так сильно, що не можна не підсумувати: опису



оселі Альваресів Леся Українка надавала великого значення. Є в чорновому тексті дописана чорнилом фраза: «В цілому, в салі більше краси, ніж пишноти», вилучена, ймовірно, через надто очевидний повтор ремарки до І дії («Більше краси, ніж туги»), але вона чітко формулює авторську настанову. Зміни свідчать, яка важлива для письменниці роль світла в уявній архітектурі. Спочатку про це було написано так: «На горі більше світла, ніж долі» (арк. 23 чернетки), в остаточному варіанті («Дім і галерія ясно освітлені. В дворику світла нема») чіткіше наголошена антитеза освітленої і неосвітленої частин приміщення, з'являється символіка простору, поділеного горизонтальною лінією на світлий верх і темний низ (характерне символістське зображення).

129 Аркада — ряд однакових за розміром арок, що спираються на колони і таким чином утворюють галерею перед фасадом будівлі.

130 Рундук — те ж саме, що й ганок.

131 Викреслено:

[Дон Пабло і донна Марседес, батько і мати Анни, розмовляють з Командором на дворику.

Ком. [В неділю] То завтра, значить, візьмем шлюб напевне?

Батько. Ми не зрікаємося свого слова.

Мати. Крий Боже, хто ж про сее може думать!  
Се ж дон Гонзаґо певне хоче знати,  
чи в нас готова вся весільна справа.

Ком. Так, донно Мерседес.

Мати. Готове все,  
все що до ниточки.

Ком. Я дуже вдячен. (Цілує їй руку)  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 23).

132 Викреслено:

[Мати [облесли] Я думала, що лицарь без догани,  
такий як ви, не може ввести в славу.

Ком. Закони звичаю для всіх однакі,  
і я не хтів ніколи їх ламати]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 24).

133 Дворик сповняється юрбою маскованих... одна маска у чорному, широкому, фалдистому доміно... — з цієї ремарки починається

парад масок у драмі, і буквальный, і умовний: масок як елемента костюму і масок — соціальних ролей. Важливі не лише маски, а й колір костюмів: костюм маски «доміно» чорний, маска соняшника, мабуть, золотиста, мавританський костюм, ймовірно, орнаментований, Анна і Командор не костюмовані, але обое в білому. Кольори позначають ролі, обрані персонажами не лише для маскараду, а й у житті: високі статуси Анни, Командора, Соль, дещо маргінальні Жуана і Долорес.

Особливо наповнений сенсами чорний костюм Долорес. «Проектуючи цей образ через систему готичної естетики, спостерігаємо подібність <...> з Чорною Дівою, статуя якої в нижній, криптонічній частині церкви була особливо пошановуваною нижчими суспільними верствами, відповідно трансформуючи парадигматичність архаїчної “Матері Життя”, “Діви Софії” чи богині Ісиди. Образ останньої в процесі християнізації асимілювався в особливий тип Чорної Діви, а згодом в Mater Dolorosa — страждаючої матері...» (Бабич С. *Реінтерпретація готичної естетики* // «Камінний господар» *Лесі Українки та феномен середньовіччя*. С. 47).

У вилучених фрагментах драми особливо чітко простежується протиставлення чорного одягу Долорес і білого Анни, яка навіть одяг для жалоби вдягає або сивого кольору (III д.), або білого, облямованого чорним у VI д.). Білий колір об’єднує Анну і Командора ще й символічно: як носіїв «правильного» (чистого, бездоганного) світобачення (їхня самооцінка).

**134** Вбраний у костюм мавра, Дон Жуан співає пісню у відповідному стилі, трохи східному, уквітчаному яскравими зворотами, трохи західному: гітара і приспів нагадують про іншу поширену в Іспанії традицію — серенади лицаря під балконом у дами як вишуканого елемента залицяння. Зміст пісні — підслухана Дон Жуаном на кладовищі розмова між Долорес і Анною. Водночас у мотив принцеси на горі вплітається образ перлів, дорогоцінного убору, яким щойно увінчав Анну її впливовий жених: на пелюстках не роса, а тверді перли. Гора з кришталю і діамантів, тверді перли — це мотив прикрас, в якому Дон Жуан намагається поміняти маркер з позитивного на негативний. Залежність Анни від прикрас приневолює її палку натуру, яку Дон Жуан сподівається звільнити. Про мавританський стиль медієвіст Е. Р. Курціус писав: «Середньовічний латинський та орієнтальний барвистий стилі зустрічаються і змішуються тільки в Іспанії. Вони спільно сформували той грайливий маньєризм Іспанії, який називають

гонгоризмом і концептизмом. <...> Щедро й неодноразово названий “народним” Лопе просто рясніє метафорами з царини письма, до того ж найвишуканішими. У нього пише все творіння. Море пише листи піною морською, світанок — росою на листі дерев. Плугатар виводить плугом рядки, які “квітень розглядає і травень читає” (Куриціус Е. Р. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис, 2007. С. 382). Саме так пишномовно висловлюється Дон Жуан, але водночас додає до східних красот значну долю іронії. Це демонстрація тієї майстерності і таланту, якими Дон Жуан вповні користується для зваблення жінок. У чернетці пісня довша на одну строфу, вона вилучена разом із коментарями гостей, які зауважують зухвалу поведінку «мавра» і називають його пісню серенадою:

[Одна пані (до Анни).

Сьому мавру

не першина, як видно, серенади.

(Д. Ж., загравши прелюдію, співає серенаду «У моїй країні рідній!...» Серед гостей переморгування, стлумлені вигуки: «Ого!» Під кінець співу на горішню галерію виходить Командор, за ним слуги з лімонадою.)

[Вище небо, ніж всі гори,

Хмара гору перевисшить,

[пройме промінь] сонце пройме діаманти,

вітер перли постряє,

а любов покрие квітку.

Щастя [моє] любе, Анно!]

(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 33).

135 Наступний фрагмент викреслено:

[Другий молодик. Бо [він] хто старий як світ  
той ходить тут відкритий.

Перший мол. (подаючи другому свою рукавицю)

Я вам подякую за пояснення,

як вийдемо з господи сеї.

Другий (приймаючи рукавицю).

Добре.

Чи на рапірах, чи на еспадронах?

ПЕРШИЙ. [Тоді] Умовимося потім.  
[росходяться] розступаються нарізно]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.17).

136 Вилучений фрагмент:

[З гори швидко спускається [пані] донна Соль, убрана соняшником, за нею поспішає [не молодий пан] її сваркуватий чоловік, вона так квапиться, що не бачить його, він доганяє її.)

ПАН. Куди бо ти, Соліто?  
(Хапає за руку в ту хвилину, як вона була вже [в вихідних дверях унизу] недалеко від бічного виходу з дворика.)

ПАНІ. Соль. Там так душно,  
а я забула віяльце.

[ПАН] Чол. Я зараз  
його знайду.

[ПАНІ] Д. Соль. Не тут забула — дома!

[ПАН] Чол. Я [в господині] попрошу позичить]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.29).

[ПАНІ] Д. Соль. [Ні, ні! то сором! що ти? як же можна?  
Судитимуть, що ти такий  
[Ні, ні! ще скажуть: «от який] скупий,  
[що] вже навіть віяльця [мені] не справив] не  
справить жінці».

ПАН. [Ну,] То я поїду, [пошукаю дома]  
зараз привезу. (Хоче йти.)

[ПАНІ] Д. Соль (затримує його).  
Ні, ти не [знайдеш, їх багато]  
[знаєш, я його замкнула].

ПАН. То дай ключа.

[ПАНІ] Д. Соль. Там віяльців багато,  
я ще повинна вибрати, щоб добре  
пристало до убрання — се ж так важно.]

ПАН. Я привезу їх всі.

ПАНІ. Іще чого!  
Крамницю тут розложим? Людям на сміх?

ПАН. То як же буде?

ПАНІ. Сама поїду!

ПАН. Ти?

ПАНІ. А щож такого?

- ПАН. [Може б ти, Соліто, без віяльця як небудь обійшлась.]  
А може б ти вже якось обійшлася.
- ПАНІ. Як обійшлась? Я гину від задухи!  
Я млію! Ой! Мені зовсім недобре!!  
(Важко дихає і розмахує руками.)
- ПАН. Я [принесу] зачерпну води (хоче йти до фонтана).
- ПАНІ. Та відчепися!  
Яка вода? Мең[е] повітря [мало!] душить! Я знаю,  
якби я мала віяльце...  
воліеш ти, що б я тут задушилась,  
аби не їхала сама без тебе.
- ПАН. А чому би не поїхати у двох?
- ПАНІ. За віяльцем у двох? [Се ж курім на сміх!]  
[се в очі всім впаде] Невже ти хочеш  
усім те показати, як ти мало  
впевняєшся на мене?
- ПАН. Але ж, любко...
- ПАНІ. Доволі вже! Я їду. Не дивуйся,  
я забарюся, може там прийдеться  
стрічки на віяльці перемінити,  
або змінити що в убранні.
- ПАН. Пробі,  
скоріш вертайся!
- ПАНІ (змінила шорсткий тон на нестлибий).  
Скучиш тут без мене?  
Ох, ти ж закоханий мій пастушок!  
(потріпує його по підборідді і цілує).  
Та я ж сама спішитимусь до тебе!..  
(Вибігає, посилаючи панові поцілунки рукою.)  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 30).

137 Після слів Донни Соль «Ви ще мені заплатите за се!» вилучено продовження сцени з виясненням стосунків у «трикутнику»:

(відходить [від Д. Ж.] на гору. Д. Ж. лишається в дворику.)

- Чоловік Донни Соль (стрічає її) [Ти тут?] Деж віяльце?  
Д. С. [Я не знайшла підх] Підхожого немає.  
Чол. Овва! Моїй куріпці буде душно!  
Он личко аж пашисть — справдешне сонце,

дай я погріюсь. (Прихиляється до неї, щоб поцілувати, вона відхиляється.)

Д. С. Тут же люде бачать!

Чол. Хе—хе! Боїшся, що скомпромітую?

[що введу ще в славу] [людських поговорів]

Ну, ну, ходи сюди, тут захистненько.

([Затягає] Заводить її в [нішу] затінок і милує, вона покірно відповідає на його пестощі.)

Д. Ж. (З маскою в руках наближається до [ніші] них).

Ах, вибачайте!

Чол. (залишивши жінку, гостро) Що вам треба, пане?

Д. Ж. (до Д. С) Я дамську маску тут знайшов, сіньоро.

Се чи не ваша? Вам либонь потрібна.

(віддає д. Соль маску і з гречним уклоном відходить)]

(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 35).

**138** Тінь твоя! — образ тіні перегукується з костюмом Долорес, з її потаємною місією. На думку О. Забужко, в устах Долорес «це звучить як доволі грізна осторога!»: “тінь”-бо якраз і є, в середньовічній містиці (та і в романтиків теж — досить згадати “Дивовижну історію Петера Шлеміля” Шаміссо!), не що інше, як дума людини, і зрадою “своєї тіні” легковажний, у прямому й переносному сенсі слова, “лицар волі” назавжди викреслює себе з Книги Життя» (Забужко О. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. С. 444). Далі цей мотив розгорнеться і отримає чіткий психоаналітичний маркер.

**139** ...донна Анна танцює сегідильї... — сегідилья, фанданго, мадриленья — іспанські танці, які згадуються в драмі. Вибір сегідильї як танцю героїні на балу не випадковий. Цей іспанський народний танець, відомий з XV ст. у Кастилії (виконувався у супроводі кастаньет і співу), набув великої популярності наприкінці XIX — початку XX століття завдяки творам класичної музики, опері «Кармен» Ж. Бізе (1874) і балету «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (1869). Танець поступово став знаковим, як найбільш яскраве втілення іспанського колориту, який вирізняється серед народних культур Європи своїм східним елементом. Посприяли цій популярності і герої, оспівані у творах, — Кармен і Дон Кіхот. Образ Анни перегукується з образом Кармен, вона здатна кинути виклик суспільству у боротьбі за своє кохання, як і Кармен. Крім сегідильї, Анна на балу, після вияснення стосунків з Дон Жуаном

і короткої суперечки з Командором, «охоту має до фанданґа». Це так само іспанський народний танець, відомий з XVII ст. в Андалузії, виконувався під супровід кастаньєт і гітари. Ще один іспанський танець згадує служниця Анни Маріквіта у Мадриді: мадриленья асоціюється у неї зі святом у Севільї. Отже, тричі в образний ряд драми вплітається мотив пристрасного народно-го танцю, просякненого любовною грою, музикою і співом. Вторить йому і пісня Дон Жуана, яку він виконує хоч і на мавританський лад, але під гітару, вона близька по духу танцям і співам, які звучать на маскарадї.

Анна схильна до веселощів і танців, бо вихована культурою Севільї, близькою до народної. Високий статус Командора для неї привабливий як можливість піднятися на ще вищий щабель суспільства, вона не відчуває загрози, яка очікує пристрасну натуру в скутому правилами середовищі. Танець — це ще один наскрізний символ драми, «відповідальний» за емоційний характер Анни.

**140** Вилучена велика сцена вияснення стосунків між Анною і Командором на балу:

[Анна (незамітно проходить до бічних східців і спускається в долишню салю).

Ком. ([доганяє її в бічному хіднику під колонадою] переймає її, спустившись згори).

[Постривайте] Вибачайте, донно Анно,  
я маю з вами де-що говорити.

А. Що саме?

Ком. Ви сьогодні дуже чудно  
Поводитесь.

А. Як саме?

Ком. Донно Анно,  
сього либонь нетреба пояснити.

А. Я думаю, що треба пояснити ваш тон,  
а не поведіння моє.  
Сьогодні [рано] ви мені казали,  
що якби ви були мені непевні,  
то повернули б слово,  
а тепер непевність виражаєте,  
та слова не повертаєте.

- Ком. Чи ви б хотіли,  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 36)  
щоб я його вернув?
- А. Якби хотіла,  
сама вернула б.  
[моглаб вчинить те саме]  
Ми ще не звязані навік. Я вільна]  
Я тепер ще вільна, і ви теж вільні.  
Якщо справді вам поведіння мое  
здалось непевним,  
то ви не змушені його терпіти  
і я його змінити теж не мушу,  
бо в нім нема ганебного нічого.
- Ком. Я не кажу— ганебного, і сам я  
непевности ніякої не маю,  
[інакше справді я б вернув вам слово,]  
але про людське око може здатись...
- Анна. Про людське око!
- Ком. Ви не лехковажте  
людського поговору. Хто панує,  
той мусить уважать на осуд людський.  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 37).  
В моєму роді лицарі— без страху,  
а дами— без догани, тим то завжді  
сей білий плащ нам припадав по праву,—  
[на ньому видко]  
його збруднила б що-найменша пляма,  
і ми се памятаємо.
- А. Сеньор,  
мені про се нагадувать нетреба.  
Ніхто в Севільї вам того не скаже,  
що Анна де Альварес не по праву  
[для маскаради] [про людське око]  
в сю чисту біль убралась. Я держу  
севільські звичаї, [як] а ви— кастільські,  
оце і вся ріжниця межі нами.  
[(Гордо підвівши голову, хоче прийти далі поз  
командора, він заступає їй дорогу.)]  
Як вам се кривда— ось моя правиця,  
ви можете знять з неї свого перстня.



Ком. (цілує простягнену руку).  
Ні, донно Анно, вибачте мені  
[я прошу пробачить]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 37).  
[Тепер я певен] Я певен,  
що коли ви так ретельно  
бороните всі батьківські звичаї  
поки ви ще в дівоцтві, то по шлюбі  
ви приймете звичаї роду мужа  
так само щиро. І не будем більше  
про се ні слова говорити.

А. Згода [(стискає його руку).]

Ком. Ми підемо до гостей?

А. Ні, я не можу.

Я страшно втомлена. Посидьмо тут.

Ком. (оглядається і бачить чийсь постать в глибині салі).  
Простіть, [там ходить хтось, він нас побачить,]  
в Севільї може се [зовсім годиться] нічого,  
але в Кастильї се було б...

А. Ах, правда,

я і забула. Я сама лишуся, коли дозволите.

К. В тім ваша [повна] воля (йде на гору)

(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 38).

**141** Після слів Анни «То деж є в світі тая справжня воля?» вилучений фрагмент:

[Д. Ж. В морі!

А. І там безодня є.

Д. Ж. Але жива,

не тая мертва порожнеча [кручі] прірви,

якої ще ніхто не поборов,

жива безодня моря посилає

на нас потужне військo хвиль живих,

але їх може лехко побороти,

хто має силу й натиск]

(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 39).

**142** Едем — втрачений рай, місце помешкання Адама і Єви до гріхопадіння, міфічний образ, запозичений з Біблії, який протягом тисячоліть розвитку європейської культури набував різних конотацій. У творчості Лесі Українки трапляється досить часто.

143 Гвадалквівір—річка, яка омиває Севілью, олітературений образ, пов'язаний з мистецтвом серенад. Це теж відлуння лицарської традиції, що відсилає до поезії трубадурів. В XVI–XVII ст. традиція стала етикетною—елементом вишуканого залицяння, яке продемонстрував Дон Жуан у своїй пісні, схожій на серенаду. Кидання перстнів з мосту в річку Гвадалквівір—нарочитий, ритуальний жест, відповідний романтичному характерові Анни, в який вона намагається вкласти сенс випробувальної ціни: чим ти пожертвуєш заради кохання?

144 Після слів Анни вилучено чималий фрагмент тексту, ціла сцена сутички Дон Жуана і Командора, ускладнена втручанням Донни Соль:

(з горішньої салі гості, завваживши, що долі діється щось, потроху спускаються в долішню).

Д. С. О, донно Анно! він зовсім не лицар,  
ви помиляєтесь. (До Комм.) і не сеньор,  
[бо він свою сеньорію розтринькав]  
Тому й не може він ніяк назватись.

Д. Ж. [Прекрасна донна Соль]  
[Так,] Дотепні жарти ваші, донно Соль,  
Не менше ніж костюм. (До Комм.)  
Сеньора знає мое імення так, як я її].

Д. Ж. [Я звуся дон Жуан! сього доволі,  
ні титулів нетреба ні сеньорій]  
[се ймення] воно по всій Іспанії відоме.

[Д. С. Його [вигукували всі] [розголосили скрізь]  
Імення вславили геральди, [по всіх майданах,]  
[оповіщаючи баннітом вас]  
як вас оповіщали скрізь баннітом]

Комм. Ви [ж] той банніт, кого король позбавив  
і чести й привілеїв? [Як же сміли] Як ви сміли  
в сей чесний дім з'явитись?

<...>

Не личить Командорові. [Очистіть  
імення ваше—і тоді побачим—  
в чиєї шпаги ліпший гарт]. (До д. А.) [Ходімо].  
Ходім.

[(До д. Соль) А вас прошу [мовчать про се сеньоро]  
нікому не казати про сей пустий випадок.

- Д. С. [як сеньор] Невже  
ви маєте його пустить безкарним?
- Комм. [Він не покараний на вашу думку?]  
Якщо він був колись в лицарськiм станi,  
то в сей момент покараний він досить,  
[я більш не маю чим його карати].  
[(До д. Ж.) Я ражу вам з господи поспішитись  
поки ніхто вас не пізнав, крім нас].
- [Д. С. І ви не скажете про нього владі?]
- [Комм. Гадаєте, що се велика]
- Д. Ж. (Ховає шпагу в піхві і блідне).  
Я вам не дякую за веледушність.  
Надію маю, що колись віддячу  
за неї ділом. (Швидко виходить.)
- [Комм. Дуже буду радий]
- Д. С. Як се ви могли пустить сього бандіта?  
[Ви повинні]  
Випадало його віддати зараз альгвасілам!
- Комм. [Повірте донно Соль, я добре знаю]  
[Щоб знали всі, що він тут був у гостях —  
банніт у нареченої моєї?  
Чи [й] ви б сього хотіли, донно Анно?]  
Зовсім неварто сповіщати всіх  
про гостювання тут сього банніта,  
[бо се не придає нікому чести]
- Д. С. Нічим не заслужив він сеї шани.  
А ви як думаете, донно Анно?
- Д. А. Я думаю так [само] як і [ви] дон Гонзаго,
- [Комм. Сеньоро, вірте я не менше знаю  
що випадає, отже кажу й вам  
[промовчати про давню сю знайомість вашу]  
Що се пустий випадок був [не більше] тай годі.
- Комм. (ще раз) я ражу й вам мовчати [донно] пані Соль  
щоб не було для вас лихих наслідків.]
- Комм. Сеньоро, вірте, я не менше знаю,  
що випадає. (До гостей) Ражу вам, сеньори,  
на сей пустий випадок не зважати,  
і не псувати ним собі забави.  
(Д. Соль з досадою виходить, [всі гості теж]) ідуть  
на гору.)]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 45–47).

145 Ізольда — ще один маркер середньовічного колориту драми, героїня історій про лицарів круглого столу короля Артура, яка набула особливої популярності наприкінці XIX ст. завдяки переказу Жозефа Бедье (відомому як лицарський роман «Трістан та Ізольда»). На відміну від історій про платонічне кохання, породжених середньовічним ідеалізмом (Абеляр та Елоїза, Данте і Беатріче, Петрарка і Лаура), Трістан та Ізольда — носії гріховного кохання, просякненого зрадою. Ізольда зраджує законного чоловіка, короля Артура, Трістан зраджує в його ж особі сюзерена і короля, але їхні вчинки виправдані тим, що герої не владні над своїми почуттями. Вони знаходились під дією чарівного зілля, яке спричинило нездолане кохання і зумовило трагічний фінал — смерть Трістана. Леся Українка за мотивами цього традиційного сюжету написала невелику драматичну поему «Ізольда Білорука». У ній головною героїнею стає жінка, яка в середньовічній історії є цілком епізодичним персонажем. Анна не випадково апелює до образу Ізольди: Командор і лицар Волі почали змагатися за її кохання, як і в знаменитому сюжеті, і це Анні подобається, але вона вміло відводить підозри Командора вдаваною відвертістю.

146 Викреслені рядки:

[Ви можете мені служити до танцю?  
Ах, правда, я забула — вам не личить!  
Ви ж Командор!

Ком. Я жалую про се  
уперше, відколи здобув сей титул.

Д. А. Не жалуйте, ходім!  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 784. Арк. 48).

147 ...Бо знає камінь, що танок свавільний/скінчить навіки хвиля — коло нього — цей образ уже зустрічався у творчості Лесі Українки, зокрема в поезії «Імпровізація» (1897):

З темного моря білявая хвилечка  
До прибережного каменя горнеться.

Досить традиційний для романтичної поезії образ, який оспіває союз чоловічого і жіночого начал. Анна хитромудро використовує цей образ для заспокоєння Командора, що було відчув ревності. Гора, скеля, камінь як емблематика Гонзаго набувають

у драмі надто різних значень, в тому числі і значення незрушного, неподатливого, в підсумку — раціонального, підпорядкованого обов'язку, відповідно хвиля (у поєднанні з образом моря) — це стихія волі, пориву, емоцій. Коли Анна-хвиля вдягне «камінну одіж», вийшовши заміж за Командора, сюжет набуде трагічних нот.

148 Далі вилучені рядки:

- [Д. Ж. (похмуро) Той безглуздий жарт  
по всій Іспанії тепера ходить,  
і я не маю способу спинити  
його нічим.
- Ст. [Чи варто сумувати] Не можете спинити?  
Скажіть, що просто командор злякався  
сієї шпаги.
- Д. Ж. Хто ж тому повірить?  
Таж командор убив на поединках  
людей ще більше, аніж ти украв  
моїх дукатів.
- Ст. Ну, вже се навряд!]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 51).

149 ...точить шпагу... пощербив на зламі — Дон Жуан — лицар плаща і шпаги, тобто атрибутів лицаря, які прийшли на зміну латам і мечу, пишномовно оспіваних у героїчному епосі Середньовіччя. Це символізує суттєву зміну в соціальному статусі лицарів, їх поступове розчинення в аристократичному суспільстві. Дон Жуан надає особливого значення зброї, оскільки його життя наповнене численними поединками на шпагах, крім того, шпага, як свідчить його риторика, для Дон Жуана символізує лицарський кодекс честі, адже він нібито тримає шпагу напоготові для оборони принижених жінок. Насправді зваблені жінки, в очах родини і загалу, були зганьблені не ким іншим, як Дон Жуаном. Тож шпага — символ того способу життя, яке обрав Дон Жуан, вона обороняє його особисту волю і сигналізує іншим про здатність відбити напад. Тут надщерблення шпаги і роздратування Дон Жуана є красномовним штрихом до глибинного стану героя. Важливо, що роздратування шпагою — це ледь притлумлене перед цим роздратування словами Сганареля в короткому агоні між ними: «Сганарель. / Навіщо ви все точите ту шпагу? / Дон Жуан. / Так, звичка. / Сганарель. / Ви ж тепер на поединки / вже не виходите. / Дон Жуан. / Не маю з ким. / Сганарель. / Хіба людей

не стало? / Дон Жуан. / Всі ті люде / неварті сеї шпаги. / Станарель. / Може й шпага / когось неварта? / Дон Жуан (грізно). / Ти!!». Сумнів Дон Жуана у здатності шпаги залагодити всі проблеми посилюється. На рівні розвитку конфлікту цей епізод передбачає наступні події за участю шпаги, у підсумку фатальні.

**150** Се шпиг від інквізиції, напевне, / а може, й кат з отруєним стилетом — переляк Станареля здається надмірним, адже він розділяв сповнене ризиків життя свого пана і мав принаймні звикнути до небезпеки. Але це тонкий штрих, який, з одного боку, відповідає реаліям пізнього Середньовіччя, а з іншого — вказує на містичне чуття персонажа. «Від XIII ст. папська інквізиція була зайнята винюхуванням і ліквідацією відхилень від релігії. Суттєвим тут було те, що для інквізиторів важливо довідатися, хай і за допомогою тортур, що підсудні насправді думають, а не лише, чи дотримуються вони канонів церкви. Їм йдеться і про “помилкову”, і про ймовірну антицерковну поведінку» (Історія європейської ментальності. С. 169).

**151** ...шпага в мене довша від стилета — шпага, стилет, кинджал періодично зринають у розмовах персонажів. У пізньому Середньовіччі кинджал і стилет — поширена зброя самозахисту, з певним гендерним розподілом (стилет — жіночий варіант). Шпага — надто помітна зброя, незручна в повсякденному не воєнізованому житті, вона стала позначати статус без практичного застосування; поступово занепадало і мистецтво битви на шпагах, відходило у царину приватних захоплень, у підсумку — спортивних. Демонстративність шпаги і прихованість кинджала / стилета — це різні способи самозахисту, більш і менш агресивні. Акцент на довжині шпаги, характерний для хвалькуватого Дон Жуана, виказує його надмірну віру у всесилля зброї, яка, очевидно, базується на певності у власній чоловічій силі, тобто здатності підкорювати жінок символічною шпагою, еротичною привабливістю. Але в загальному розвитку мотиву шпага / стилет опозиція двох видів зброї двоїста. На поверхні шпага — більш чесна зброя, але фраза «шпага довша від стилета» натякає на те, що Дон Жуан використовує і не надто чесні способи поединку (йти зі шпагою проти озброєного стилетом — не дуже по-лицарськи). Це нагадує про його спробу заколоти Командора ззаду, чому запобігла Долорес, і стає проекцією на майбутні події: свого головного суперника Дон Жуан заколе шпагою підступним способом, таким, що корелюється зі згаданим тут отруєним стилетом.

152 Вилучено:

[Ст. А якже!  
так от і вивезу як на лопаті  
имення ваше. Щей мене штрикне  
вам за компанію.

Д. Ж. Скажи, що хочеш,  
але веди сюди.]

Ст. [Та добре, добре]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 50).

153 ...в одежі «невидимок» — ще одне віддзеркалення епізодів та елементів драми: в каптурі, який ховає обличчя, на маскарадї у донни Анни з'явилась Долорес, тоді це було таємничим костюмом «Чорне доміно». Тепер майже той самий одяг асоціюється з іншою таємничістю — шпигуна від інквізиції. Згодом маркер її одягу ще раз міняється: ми дізнаємось, що Долорес стане черницею. Чорний колір також асоціюється з тінню (роль тіні Дон Жуана Долорес взяла на себе під час маскараду). Анна не любить чорний колір, Долорес саме йому надає перевагу. Чорний каптур і балахон — головна маска Долорес, покликана ховати її внутрішній світ, зокрема, її пристрасть до Дон Жуана.

154 Вилучено рядки:

[але я серцем бачу — се неправда.  
Ви — одержимий духом неспокою,  
ви носите усюди за собою  
свою неволю, в вас недуже серце]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 52).

155 ...сувої пергаменту, ...декрет від короля, ...папська булла — протягом Середньовіччя і до нового часу королівський декрет — це правовий документ, рівнозначний закону, у сучасній Іспанії Рада Міністрів так само приймає «Королівські декрети». Булла — документ-розпорядження Папи (з лат. печатка, що кріпилась до документу, який Папа Римський зачитував публічно). Від XVI ст. має переважно формальний характер. Сувої пергаменту, які використовувались у Європі аж до часу винайдення паперу для письма, дорого коштували, самі по собі були свідченням документу державної ваги. Долорес належить до найнижчої аристократії (донька ідальго), навряд чи вона мала доступ до короля, а тим паче до папи.

156 ...іспанський ґранд— дочці гідальґа— повернувши Дон Жуану втрачений високий статус, Долорес одразу понизила свій власний, була вищою щодо баніта, стала значно нижчою щодо ґранда, тому тепер, одружуючись з Долорес, Дон Жуан робить їй послугу. Долорес одразу відчула образу її гідності.

157 Далі викреслені рядки:

[(Д. Ж. мовчить, спустивши очі).

Д. Ж. Я міг би, як би мав я тільки з ким його ділити.

Дол. Скарб ще не здобутий,  
а ви вже ділите.

Д. Ж. [Бо] Такий скарби  
удвох лиш добуваються.

Дол. (зірко) Не так же,  
що позичку одна дає, а другий  
[вертає «плату»] «виплачує свій довг»?  
(Д. Ж. мовчить)]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 55).

158 Наступне викреслено:

[Дол. Ви вже не можете зректися їх.  
По всіх церквах відома буде воля  
отця святого; сей декрет геральди  
розголосити мають по країні]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 56).

159 ...Святий отець вам душу визволяє / від кар пекельних; ...Піде моя душа за вас на вічні муки; ...Обітницю мовчання і посту й бичування— «Практику ворожого ставлення до свого тіла в період високого і пізнього середньовіччя підсилювали ще два інші уявлення: по-перше, своїм аскетизмом заслужити помилування для інших людей, а саме через самобичування визволити душі з чистилища, і по-друге ідеал *imitatio Christi*, повторення страждань спасителя знову ж таки через муки свого тіла». «Тут, як і досить часто в решті випадків, монахи відігравали провідну роль. Від XI ст. у монастирях було звичним шмагати самого себе, до чого особливо спричинився твір Похвала бичуванню св. П'єдро Даміані. У пізньому середньовіччі самобичуванням займалися і багато набожних мирян. У періоди особливих криз, як під час чуми в середині XIV ст., через міста і села брели натовпи флаґелантів.



Ця їхня практика каяття інституційно утвердилася у флагелантських братствах (передовсім в Італії) і проіснувала аж до епохи нового часу. Отже, можна стверджувати, що в середньовіччі існувала просто-таки релігійна манія до фізичних страждань, метою яких було самопокарання за гріхи (каяття) і уподібнення до Сина Божого (*imitatio*), тобто робити щось для душі — очиститися і наблизитися до Бога» (Історія європейської ментальності. С. 203–204).

«У *Visio Tnugdali*, тексті з описами видінь, записаному 1149 р. і поширюваному в період високого і пізнього середньовіччя латиною і всіма європейськими народними мовами, пекло описане так: там є долина, повна гарячого вугілля, замкнена залізною плитою, на якій плавляться душі, щоб розжареними терпіти ще нові муки, міст із цвяхів завширшки з долоню, під ним на своїх жертв чатують чудовиська, що дихають полум'ям, заввишки як вежі...» (Куриціус Е. Р. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис, 2007. С. 293).

**160** ...ковадлом і клевецем — ковадло — тяжкий металевий предмет, по якому б'ють молотом, коли кують метал; клевець — діалектна назва молотка. Властива авторському стилю гра слів, коли фонетична співзвучність увиразнює семантичну. На патетичне донжуанове «Яку я гарну вигартував душу», Сганарель відразу зреагував питанням (Чию? Свою?), яке піддало цей пафос сумніву. Ущипливе питання — визнав Дон Жуан, а от на фразу «я видав вас / ковадлом і клевецем, а ще ніколи / не бачив ковалем» розізлився і грізно вказав слугі на його місце. Він оцінив дотеп слуги належно: ковадло — алегорія того, кого б'ють, клевець — того, ким б'ють, а коваль — це той, хто не просто б'є, а кує, щось створює. Сганарель натякнув, що спосіб життя Дон Жуана не залишає місця для того, щоб щось вигартувати.

**161** Конфесійонал (конфесіонал) — від лат. *confiteri* — зізнаватися, *sedes confesionalis* — місце для сповіді, кабінка або меблі, призначені для сповіді. Сганарель натякає, що він завжди поруч, хоч і непомітний, часом ніби відсутній, він ховається, як той, хто сидить при сповіді за решіткою, але все чує. Вишуканий штрих до образу слуги, в міру цинічного, в міру відданого, але розумного, проникливого, часом більш благородного, ніж його пан.

**162** ...То тінь моя пішла, / зовсім не доля — слово «тінь» Дон Жуан «повернув» Долорес, отримавши від неї декрет від короля і папську буллу. Зрозуміло, що він пам'ятав само-найменування Долорес,

яке могло закріпитись як асоціація з його не-лицарською поведінкою під час зустрічі з Командором у II дії. Зробивши слово «тінь» антитезою «долі», Дон Жуан тим самим виявив амбівалентність цього поняття, що дозволило йому поміняти маркування. Разом з тим вибір Анни як долі (жодна жінка доти не могла бути «долею», тобто людиною, визначальною для життя «лицаря волі») впливає на майбутні події, адже Анна справді стане долею Дон Жуана, але не в тому сенсі, на яке він сподівається. Амбівалентність значення тіні дає підстави розглядати образ Тіні в психоаналітичному сенсі — як неусвідомлену частину психіки, протилежну Персоні (соціальній масці), головну причину життєвої поразки Дон Жуана.

163 Наступні рядки вилучені:

[Ст. Ваша воля.  
Осідлати  
й поїхати недовго. То найлегше.  
І «долю» ту здобути теж нетрудно.  
[та легко й до Севільї нам дістатись]  
Се ж не декрети й булли здобувати]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 61).

164 ...Піти на бій биків — окрім танців і мрій про принцесу, взує коло захоплень Анни поповнюється ще однією деталлю: вона хоче піти на бій биків. Бій биків, або корида, в Іспанії поширена віддавна, ймовірно, сягає часів, коли бик був священною твариною, а його заковування було ритуальним. У часи хрестових походів і лицарських воєн корида стала королівським видовищем, мирним, але небезпечним випробуванням для лицарів. У XV столітті, після об'єднання Іспанії (реконквісти), корида стала улюбленою розвагою аристократії, незмінним елементом будь-якого міського святкування. На кінець XIX століття іспанська корида набуває всесвітньої популярності. Анні до смаку криваві сцени, як в мріях про лицарів, які проливають кров заради неї, так і в реальності. Кров не лякає Анну, ні символічна, пов'язана з містичними ритуалами, ні пролита в битві. Це видає не лише пристрасність її натури, а й твердий характер, що межує з жорстокістю.

165 ...Ох, ті жалоби! і коли їм край? — перше випробування для Анни, яка виросла в Севільї, з її менш аристократичними традиціями, — це удавати відсутні емоції, оскільки йдеться про жалобу за

тими людьми, яких Анна ніколи не знала. Природна у виявленні емоцій (до того ж, як красуня на виданні, мала у цьому більше свободи, ніж інші дівчата), вона вимушена удавати печаль і нудитись без активного спілкування. Це штрих до характеру Донни Анни, але водночас це історична деталь, яку Леся Українка сутево розширила у значенні. Йдеться про аристократизм як традицію обмеження у виявленні емоцій і почуттів (знаковий образ — незворушні за будь-яких обставин джентльмени і леді вікторіанської епохи), яке в процесі історії набувало різних конотацій: «...у рамках претензійности дворів на цивілізованість спонтанні виявлення почуттів все більше піддають обробленню і підганяють під диференційовані зразки чуттєвого сприйняття. Надмірна скорботність, яка виявлялася в траурних ритуалах, піснях і святах аристократів раннього середньовіччя і ще й далі була присутня у героїчному епосі народними мовами, підводиться під форми церемоніального придворного трауру. Удавано надмірні фізичні вияви, такі як рвання на собі волосся чи одягу, стають юридично обов'язковими формами вираження, які приписують в правових текстах, наприклад, у *Захсенніґелі*» (*Історія європейської ментальности*. С. 359). Екзальтованість раннього середньовіччя, закріплена героїчним епосом, у часи пізнього середньовіччя перетворилась на жорсткий кодекс поведінки, який вимагав, з одного боку, показати відсутні емоції, з іншого — приховати справжні.

**166** Далі викреслено слова Командора:

[І все таки ніхто не винен з того. Я сам  
[радніший] Люблю вас бачити [вас в] ясній сукні,  
бо се вам до лиця. І я б [охоче]  
пішов на бій биків укупі з вами,  
але звичаї...

- А. [(нетерпляче) Я вже сее чула!] (зриває з себе мантілю)  
[і гукає] в напрямі відкритих дверей  
[візьми] Сховай мою мантілю, Маріквіто!]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 63).

**167** ...казати казань має фра Іньїґо — характерна для авторки дотепна гра слів, тавтологія першої половини фрази іронічна (слово «казань» в значенні «проповідь» досі вживане у деяких релігійних громадах), чудернацьке поєднання статусу й імені

у другій частині фрази натякає на підстави для іронії: поважний промовець (фра — частка на позначення монашого статусу), поважний жанр, але риторична суть. Мігель де Унамуну часто вживає у своїй книзі «Життя Дон Кіхота і Санчо» (1905) чудернацьке як для слов'янського вуха ім'я Іньїго (Ігнатій): «Чи не нагадує нам це виїзд у світ іншого рицаря, рицаря Христового Воїнства, Іньїго де Лойоли? <...> Так нам розповідає про нього отець Педро де Ріваденейра у I, III та X книги першої свого “Життя блаженного отця Ігнатія де Лойоли”. Опублікований кастильською мовою 1583 року, цей твір був однією з книжок, що склали бібліотеку Дон Кіхота» (Унамуну М. *Життя Дон Кіхота і Санчо*. Львів: Астролябія, 2017. С. 45, 46). Маленький, але вимовний штрих до теми «середньовічні ідеали в часи Ренесансу», перегук з Сервантесом.

**168** ...молитовні чітки з димчастого кришталю, ...з аметисту — деталь у наскрізному мотиві прикрас. У I дії наголошено, що Анна «вся в золотих сіточках та ланцюжках». У II дії Командор дарує Анні перловий убір, який символічно вінчає її статус казкової принцеси. У IV дії Гонзаго дарує дружині чітки з кришталю й обіцяє аметистові. Це символ іншого статусу Анни — слухняної виконавиці численних ритуалів, цілком протилежний омріяному образу. Чітки — ритуальний предмет, з якого саме матеріалу його зроблено, не має значення. Але для Командора і для Анни чітки є матеріальною цінністю і позначають статус і стосунки. Анна не байдужа до дорогоцінних прикрас, і Командор це використовує. Золото і дорогоцінне каміння — приманка камінного (матеріального світу). До числа прикрас належать також перстні Долорес і Дон Жуана, якими вони обмінялись після обопільного випробування. Золоті ланцюжки Анни і медальйон Долорес (з образом коханого), її золотий перстень (знак платонічного заручення), — утворюють антитезу, це виразні деталі, які натякають, що ж насправді важливе для кожної з героїнь.

**169** ...край королеви сісти — штрих до образу Гонзаго, але також до ментальності середньовічної людини. «Такі поняття, як “princeps” (порівняйте “primus” = перший), “Fürst” (субстантивований прикметник найвищого ступеня від “furi” = передній), “dux” (пор. “ducere” = тягнути) та “Herzog” (той, що веде, тягне за собою військо) спочатку вживали на позначення того, хто займає передне місце у приміщенні, на території, у просторі. Якщо у суспільстві хтось мав право перебувати біля присутнього

найвищого рангу чи наблизитися до нього, то це свідчило про його високе соціальне положення» (Історія європейської ментальності. С. 658). З одного боку (на поверхні, декларативно) засвідчує відданість Гонзаго традиції, становим приписам, з іншого — розгорнута тирада про суперництво з донною Консепсьйон свідчить, що у кодексі Гонзаго форма і зміст не надто узгоджуються. Його лицарство — це життя, сповнене ритуальних жестів. Лицарські права замінили кодекс честі.

170 Вилучений фрагмент:

[А. Гаразд.

Ком. А того пажа,  
що не [підняв] подав вам [віяльця] хусточки,  
сьогодня  
вже видалено з двору.

А. Бідний хлопчик!

Ком. [Я сам просив у короля про теє.]  
Се зроблено по моему проханню,  
інакше я покинув би Мадрід  
[і королівський двір.]  
Сеньора де Мендоза не служебка,  
щоб мала [віяльце] хусточки сама здійсмати,  
коли край неї королівський Джура...  
(Пройшовся разів два по хаті, щоб заспокоїтись після  
гнівного спогаду). До речі, про служебок: я змінюю  
дуенью вашу.

А. В чім її провина?

[Я ні в чім не скарж]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 784. Арк. 64).

Ком. Вона лишила вас саму в господі.

А. (вражена) Ах, от що? Се таке довір'я ваше?  
[і певність у мені]

Ком. Тут справа йде зовсім не про довір'я.  
При матері моїй була дуенья  
суворо-невідступна [і при інших]  
[всіх дамах [з ро] дому де Мендоза, чом же  
[ви маєте від того бути вільні?]  
се ж пам'яті сих дам образа буде.  
Та з того й справді вийшла невігода:  
ви мусіли на самоті прийняти  
сіньора де Голец.

А. Ісус — Маріє!

Та він же зріс у мого батька в домі,  
для мене він мов рідний брат!

Ком. Я вірю,

але він все ж не рідний.]

АННА. Терпливість свята!

(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк.93).

171 ...Орлиця? — перепитування Анни робить акцент на образі орлиці, яка зів'є гніздо на гострому шпилі у високості. Гонзаґо вгадав важливе для Анни слово, яке прозвучало ще на початку драми, коли вона зізналась Долорес про свою дитячу мрію: «на тій горі міцний, суворий замок, / немов гніздо орлине...» У другій дії, в розмові з Дон Жуаном, Анна знов згадає вершину гори як символ повної свободи від світу, на що Дон Жуан заперечить: «З нагірного шпилья людині видко / простори вільні, та вона сама / прикована до площини малої, / бо леда крок — і зірветься в безодню». Тоді уяву Анни захопив інший образ волі — легенька фелюка на морських просторах. Тепер, в розмові з Командором, образ орлиного гнізда повернув дитячий спогад, але інакше. Стати орлицею, яка, на відміну від принцеси, має крила і тому не боїться безодні, — означає створити ту символічну картину світу, яка, на відміну від дитячої мрії, мотивує до конкретної цілі. В останній сцені з Дон Жуаном Анна ще раз використовує цей образ: «Чого ж ви думаєте, що се в'язниця, / а не гніздо — спочин орлиній парі? / Сама звила я се гніздо на скелі». Яскравий приклад того, що жодна деталь у Лесі Українки не буває простою номінацією у повідомленні, а завжди підхоплюється, розвивається протягом усієї дії, обростає новими прошарками змісту, поки не стане містким образом-символом. Перетворення орлиного гнізда на гніздо, яке зів'є орлиця, здається, нічого не міняє: те саме, тільки по-іншому сказане. Але вдумливе сприйняття дозволяє помітити важливу різницю: Анна отримала символ, який обґрунтовує не лише її амбіції бути вищою за всіх, а й її чисто жіноче призначення, далеко їй не байдуже: орлиця в'є гніздо, щоб вивести пташенят. Казкова мрія набула обрисів ймовірної здійсненності.

172 ...на раду капітула — уся розмова Командора з Анною про його план захоплення трону — не лише прояв характеру персонажа, а й фрагмент, який свідчить, що Леся Українка вписує сюжет

в історію Іспанії XVI ст. зі знанням справи і глибоким розумінням європейської історії. Те, що вищий орган лицарського ордену, капітул, засідає пізно ввечері, ймовірно, свідчить про те, що орден, в якому Гонзаго має високий статус (намісника території), частину своєї діяльності провадить таємно від короля. Зізнання Гонзаго про можливість захоплення трону, — це не просто мрія чи погроза, яка здійсниться в разі, якщо Командор впаде в немилість, а «план», тобто переворот, який готується орденем. Історія лицарських орденів, яка почалась від хрестових походів XI–XII ст., — це історія не лише зовнішніх походів на Єрусалим для захисту християнської віри від ісламу (іспанські ордени кілька століть протистояли маврам), а й внутрішньої боротьби за владу. Ордени були підпорядковані Папі, але, як велика військова сила, виступали на боці короля чи проти нього. «В Іспанії було три духовно-лицарські ордени, які вели боротьбу з маврами. Орден св. Якова Компостельського (Сант-Яго де Компостела) був заснований в Ліоні в 1161 р., з 1175 р. — в Кастилії, 1874 р. ліквідований» (Й. Хейзинга. Рыцарские ордена и рыцарские обеты / Осень Средневековья. Москва, 1988. С. 101). З історією Кастилії пов'язана також історія ордену Алькантари, створеного 1156 р. У 1494 році король Ферденанд отримав папську буллу, яка дозволяла йому бути Великим Магістром ордену, 1532 року король Карл V остаточно підпорядкував орден королю. Лицарські ордени були в складі Іспанської армії до XX ст.

Отже, Гонзаго — активний учасник політичної боротьби, притлумлена етикетом королівського двору агресивність Гонзаго втілюється у планах посісти трон.

**173** Наступна сцена не увійшла в остаточний текст:

[МАР. (постукавши в двері і не діждавшись відповіді, увиходить. Радісно і голосно).

[Там прибула] Приїхала з Севільї сеньоріта!

АННА (так само радісно).

Проси сюди хутчій! (Мар. зникає.)

КОМ. Навчіте, Анно,

сю дівчину, як треба входить в хату

і говорити. Що се за простацтво?

(Маріквіта уводить в кімнату Долорес.)

АННА. Ти, Долорес?!

КОМ. (з лицарським уклоном) Вітаю, сеньоріто!

(Дами вітаються якось примушено.)

- Ком. Чому завдячую велике щастя  
вітати в себе подругу найкращу  
моєї Анни?
- Дол. Я тут маю справу  
до короля... прохання [власне] себ то...
- Ком. От як?  
родина ваша вхожа до двора?
- Анна. Вона дочка гідальго, та не ґранда.  
[Дол. Мій батько]
- Ком. (до Дол.) То треба вам удатися спочатку  
до шамбеляна через каштеляна.
- [Дол. Я сподівалася на вашу ласку...]
- Ком. Я б рад[ий] [вам] сам служи[ти], [але на жаль]  
мені забороняє етікета  
просити авдієнцій не для себе.  
Та може ваша воля розказати,  
в чім ваша справа — я тоді охоче  
її на себе перейму і сам  
його величності подам на розсуд.
- Дол. На жаль не [смію] можу розказати, —  
справа обходить не мене.
- Ком. Прошу пробачить.  
Тоді вдавайтеся до каштеляна.
- Дол. [Чи смію вас просити...  
як же саме до нього доступити?..]  
А як до каштеляна доступити?.. Я не знаю  
[ніяких ходів]
- Ком. [О, се річ найлехша]  
Ми з Анною до церкви зараз підем.  
Там буде цілий двір і каштелян  
запевне теж. Коли вам те бажано,  
ходіть із нами, а по службі божій  
я познайомлю вас.
- Дол. Безмірно вдячна!
- Ком. Я мушу йти зібратися до церкви. (вих.)
- А. (гостро, дивлячись в вічі Долоресі).  
Ти прибула просить за дон Жуана!  
Не одрікайся!
- Д. Я не одрікаюсь.  
Се право нареченої.



- А. Ти й досі ще наречена? Бідна Долорес!  
Коли вже ти діждешся надгороди  
за всі [твої] страждання і старання?
- Д. Анно,  
я надгород не жду.
- А. І добре робиш,  
бо наречений твій такий непевний,  
що може зрадити в остатній хвилі.
- Д. Не може бути зради межи нами.
- А. Та ти не зрадиш! Але він... він раз  
от-от уже був зрадив
- Д. З ким? з тобою?
- Анна. Ні, не зо мною, а для мене.
- Д. Справді?  
А деж твоєї перемоги знак?
- Анна. [Знаки бувають невидимі]  
Знаки не всі видимі. Дон Гонзаго  
в безкровнім поединку подолав  
прилюдно Дон Жуана — хоч ознаки  
наочної по тому не лишилось,  
а все ж була то повна перемога.
- Д. Ти думаєш?
- А. А вже ж.
- Д. Той поединок ще не скінчився.
- А. [О?] Тим для тебе гірше.  
(Входить Командор.)
- К. Готовий вам служити, мої сеньори.  
(Анна і Дол. встають.)
- Анна. І ми готові йти. Ах, Долорес,  
ти ж певне хтіла переодягтися;  
[а я тебе [забавила] заговорила.
- Д. Я так піду.
- А. В сій простій чорній сукні?  
[Хіба ти все в жалобі]
- Д. Я звикла в чорному [так].
- Анна (одчиняє двері в сусідню кімнату).  
[Подай нам, Маріквіто,  
мантільї дві — брабантської роботи.
- Д. Навіщо, Анно? Я ж мантілью маю,
- А. (критично дивиться на мантілью Долореси).  
Сю?.. Як тобі сказати... ні вже, любя,

прошу тебе, візьми мою. І, знаєш,  
я дам тобі агатові чітки  
і віяльце на шнурі з чорних перел.  
Так буде призвоїтіше. Бо в церкві  
збереться що-найкраще товариство,  
а ти ж моя приятелька і гостя.

Ком. Так, Анна правду каже, сеньоріто,  
і навіть се поможе в ваших справах,  
як станете на рівні того тону,  
що прийнятий в Мадридськiм товариствi.  
[(Марієв] Анна дістає тим часом із скриньки перед  
свічадом чітки й віяльце, Марієвіта приносить  
мантілі, Долорес покірно надіває все.)]

АННА (пильно прилажуючи на собі мантілю перед свічадом).  
Я можу, Долорес,  
за тебе попросити королеву,  
бо я найперша дама при особі  
її величності.

Д. Ні, не турбуйся.  
(Всі трое виходять.)  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 64, 65, 66, 67, 68).

174 Після слів Анни «Ні, нехай спочине» викреслені рядки:

[Та піди скажи,  
щоб там з вечерею не запізнались, —  
сеньор сього не любить.

М. Ні, сеньор  
казав, що не вечерятиме дома,  
бо він пішов на раду капітула  
і пізно вернеться. Принести маю  
сюди вечерю для сеньори?

А. Ні,  
я не голодна. Заплети мені  
волосся на ніч тай іди]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 69–70).

175 ...На кладовищі, / між сміхом і слізьми вродилась казка — Дон Жуан надає найвищого сенсу першій зустрічі з Анною. Кладовище, сльози Долорес і сміх Анни у відвертій розмові подруг, підслуханій Дон Жуаном, завершилися ключовим словом «казка»:

так Анна підсумувала розповідь Долорес про перемоги Дон Жуана. Він побачив в Анні принцесу, варту лицарського захоплення, відчув, що його слава, підсилена емоційністю Долорес, вже почала прокладати шлях до серця Анни. Символізм цієї зустрічі поглибився наступними епізодами історії кохання: сміх Анни на маскарадї, її сльози при побаченні з Дон Жуаном, сльози за вбитим Командором.

176 Вилучений фрагмент:

[А так скінчитися не може казка]  
що лицарь відступився від принцеси  
іще тоді, коли вона стояла  
на брамі до вязниці? Чи тоді  
принцесу ратувать було зарані?

Д. Ж. Ви мстиві, донно Анно...

А. Ні, я маю  
лиш добру память.

Д. Ж. Память ваша зла,  
вона вам доховала тільки марну,  
дрібну досаду.

А. Кажете, дрібну?

Д. Ж. А вже ж! Признайтеся, хіба не заздрість  
владила вами, коли ви  
свавільно допоминалися тїї обручки?  
Алеж тепер обручка нестрашна,  
бо Долорес уже пішла в черниці, —  
доволі вам сього?]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 74).

177 Наступне скорочення розмови Анни з Дон Жуаном:

[А. Як раз те саме  
що не дає й тепер. Оця обручка.  
(показує на обручку Долорес на руці Д. Ж.)

Д. Ж. Тоді хотіли ви її закинуть  
в Гвадалквівр. [Як би ж я вас послухав,  
то може б нам нурців наймать прийшлося,  
щоб виловить її тепер.]

А. (твердо). [Можливо.  
Тепер я вже не чайка лехкокрила,  
що рада понад хвилями літати

широко й буйно, хоч і не високо,  
тепер я вже орлиця, що буде  
гніздо орлине на високій скелі.]

А. Тепер я вже не та!

[Гніздо звил я на високій скелі]

Сама звил я се гніздо на скелі

[бо ж труд, жах і муку все переборола

і звикла до своєї високости

[ніколи я його не промінюю]

[Тай ви] не птах — норець, що неглибоко

виловлював у морі лехку здобич.]

Д. Ж. Жартуете, сеньоро? [Се в вас звичай] Не до речі.

Сьогодні ж тут у вас не маскарада,

і ви сами не молоде дівчатко,

що бавиться в заручини.

(Хоче відхилити її рукою від дверей, вона переймає його руку.)

А. (ніжно-докірливо) Жуане!

Невже таки сей спогад в вас не будить

нічого, крім бажання докорити?

Хіба ж те молоде дівча не мало

нічого, крім забави, на умі?

Хіба ж тоді ми з вами не злилися

у спільній мрії? Ми ж тоді стояли

перед порогом до тієї казки,

що мала нас у щасті поєднати.

Д. Ж. А ви забули, що вас не пустило

переступить поріг [отой]?

(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 75).

178 ...подібна до тієї каріатиди... Розбий/ камінну одіж!»; ...ще наче ствердла та камінна / одіжа ваша... — каріатида — скульптура жінки, яка у вигляді колони підтримує будівлю, так само, як атланти, скульптури могутніх чоловіків. Назва походить із Давньої Греції (каріатида — жриці храму Артеміди). Дон Жуан закликає Анну бути щирою, не прикидатись. Пристрасна натура Анни — те, що найбільше приваблює Дон Жуана. Камінна одіж — ще один яскравий образ в численному ряду образів камінного, метафора затвердіння етикетної поведінки. Емоції і пристрасті Анна вміло ховає за рольовою (статусною) поведінкою. Образ містить

психоаналітичний підтекст: камінна одежа — це підпорядкування емоцій раціоналізму, вигоді, верховенство розуму й етикету. Для лицаря волі Дон Жуана, який пишався тим, що живе серцем і не боїться людського осуду, удавано стримана поведінка Анни — те саме, що носити камінну одежу, яка зрештою скам'янить і справжні почуття.

179 Скорочено:

[Ви чим так вражені? Чи ви ніколи  
не бачили боїв? Та ви ж іспанка!  
Гаразд я заберу його з очей,  
щоб він вас не лякав. (Ховає трупа в альков).  
Ну, що тепера?

Анна. Як що? Втікайте!

Д. Ж. З вами?

А. [Як] Ні, чому зо мною?

Д. Ж. А сам чому?

А. Бо ви тепер злочинець.

Д. Ж. Неправда, — поєдинок не злочин,  
а се був поєдинок]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 77).

180 ...велика статуя з командорською патерицею в правиці, а лівицею оперта на меч з розгорненим над держалном меча сувоєм — постійним атрибутом лицарів у драмі е шпага, натомість статуї Командора надано меч, який актуалізує давні часи лицарів-хрестоносців, надає більшої мужності і величі образу покійного Командора. І палиця, і меч, і сувій з написом символізують неминучість покарання, а вся статуя втілює об'єктивну невблаганність вищого судії.

181 Гостець — хвороба суглобів, схожа на ревматизм, невідомого походження, деякою мірою міфологізована у середньовічні часи.

182 Викреслені рядки:

[Анна (оглядаючись по кладовищі, бачить, що де-не-де коло  
могил є люде).

Не знаю... шкода вас мені... але ж,  
дивіться, люде є. Се ж день задушний...

Дуенья. Уже нерано, люде хутко підуть,  
лише сеньора буде, як звичайно,

молитись довго... От як раз і люде  
усі відходять. (Люде справді подаються до брами.)]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 80).

**183** ...ввірвався ретязь— незалежно від теми й колориту твору, Леся Українка вживає слова з української розмовної мови. Ретязь (заст.)— залізний ланцюг, який мав численні варіанти застосування у побуті селян— від замикання дверей до кайданів. Тут вжито стійке словосполучення, яке має значення «скінчилось терпіння». Анна знаходить найбільш образливий вислів для удови, яка мала значно більше свободи, ніж заміжня жінка чи дівчина, отримавши спадок покійного чоловіка. Часто вдова, компенсуючи роки тяжкої і принизливої залежності, пускалась берега і потрапляла під суспільний осуд. Образ удови, в якій увірвався ретязь, явно страшить Анну, вона у жодному разі не збирається понижувати свій суспільний статус, а роль удови, «що ні від кого не залежна», збирається використати вповні.

**184** Викреслені рядки:

[Я ж не селянка, не кравчиня вбога  
нікому невідома, я грандесса  
найперша при дворі, мене всі знають]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 82).

**185** Далі вилучений фрагмент:

[Д. Ж. Чому б вам не вернутися в Севілью?

А. А там було б инакше?

Д. Ж. Там вільніше.

(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 82).

А. Шнурочок довший?.. Все одно, мене  
не пустить королева, — я просила.

Без дозволу вернутися, то значить —

лихий дарунок батькові привезти,

він може б навіть не прийняв мене,

[він дбає так про королівську ласку]

йому найвище королівська ласка]

(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 83)

**186** Далі вилучені рядки:

[Ви так розумно

та обережно [будували] цінували мрії,

так мудро закінчали всі казки...

А. Однаково кінець їм мусів бути —  
ви знаєте, чому — не я в тім винна...

Д. Ж. Щож, може я?

А. Навіщо нам картатись?

Се не pomoже. Може наша доля  
звела нас на тяжкі шляхи. Так нащо ж  
нам руйнувати самохіть щей те,  
що тая доля все ж нам збудувала?  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 83).

**187** Викреслені рядки:

[Д. Ж. Мені здається,  
що йому за те щей досі вдячні.

А. Про се воліла б я не говорити  
на сьому місці з вами...

Д. Ж. Се ж не я  
звів річ на се.

А. А я про се згадала,  
тому, що вперше здумала, як люблю]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 85).

**188** ...від натрутних очей — натрутний — набридливий, настирливий (розмовне). Можна було б вжити і якесь літературне слово для характеристики очей, які будуть означати для Анни суспільний осуд. Але це виразне слово відсилає до етимології, а саме до слова «отрута», воно значно краще передає перестрах Анни, ніж будь-яке інше, підходяще за значенням. Осуд середовища, навіть безмовний, отруїть життя Анні.

**189** Початковий варіант фрагмента:

[Д. Ж. (розпалившись) Коли ви не призначите от зараз  
мені стрівання в себе — присягаю,  
що я сьогондя ж викажу на себе  
[я заявлю, що я його за вас]  
і завтра знатиме увесь Мадрид...

А. Мовчіть!.. Гаразд. Я призначу]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 86).

**190** ...мертвак страшніший від живого / для християнина — чимало штрихів до характерів персонажів вказують, хто з них стоїть ближче до середньовічного світогляду. Окрім Долорес, містичне

відчуття має також Сганарель. Бравада Дон Жуана і страх перед мерцями у Сганареля пов'язані з різним ставленням персонажів до смерті. «Більше, аніж просто смертна година, людей раннього середньовіччя хвилювало те, що їх чекає на тому світі. Їхні видіння сповнені неймовірних фантазій про камери тортур, порівняно з якими позитивні образи значно відстають» (Історія європейської ментальності. С. 288). В епоху Ренесансу і в наступні століття серед простолюду зберігалась стихійна віра в демонів і мерців-привидів, у вищих прошарках суспільства набував поширення більш раціональний, якоюсь мірою науковий світогляд. Знаменита лицарська хоробрість заснована лицарями-хрестоносцями, які присвятили себе Богові, вірили, що потраплять в рай і тому не боялись смерті. У новому часі це не стільки реальне ставлення до смерті, скільки манера поведінки, елемент кодексу честі. Дон Жуан вихований вже у традиції демонстративної лицарської хоробрості. На відміну від Дон Жуана, Сганарель переконаний, що у потойбічному житті настане неминуча кара за гріхи, а тому мертві більш могутні і загрозові.

**191** ...дубові стільці важкого стілю... — опис вмеблювання бенкетної зали в домі Командора продовжує ряд вказаних у ремарках архітектурних деталей, які відтворюють колорит і атмосферу епохи. Усі попередні дії відбувалися в камінному антуражі: двічі на кладовищі, на сходах у II дії, в печері у III. IV і VI дії відбуваються в домі Командора, в кімнатах, які не можуть бути суцільно камінними. Але в IV дії кімната нагадує темницю через наглухо закриті вікна і темні тони, тепер зала наповнена меблями «важкого стілю». Камінний світ отримує безліч відповідинників з найширшим діапазоном значень. Опозиція мавританського стилю дому Альваресів і «важкого» стилю дому Мендози символізує контраст двох етапів життя Донни Анни, антитезу живого й камінного, світлого / темного, відкритого / закритого, розмаїтого / визначеного, веселого / похмурого, емоційного / раціонального...

**192** ...При одній стіні проти кінця стола великий портрет командора з чорним серпанком на рамі, проти другого кінця довег вузьке свічадо, що сягає підлоги, стілець, що стоїть на чільнім місці, приходить спиною до свічада, а передом проти портрета... — у чистовому автографі видно, що в останній момент дописано другу частину речення: від «стілець, що стоїть...». Це означає, що авторка намагалась чіткіше наголосити роль дзеркала для останньої дії



і фіналу. Портрет Командора відбивається у свічаді. Анна сидить навпроти свічада і бачить в ньому відбитий портрет Командора. Коли ж біля свічада, на протилежному кінці столу, сідає Дон Жуан, Анна бачить перед собою віддзеркалений образ Командора і Дон Жуана разом з ним. Натомість Дон Жуан сидить навпроти портрета Командора і бачить Анну під портретом, присутність якого йому прикра. Акцент на свічаді вказує на необхідність відтворити на сцені містичну атмосферу.

**193** «Зажурених потімш...» — натяк на слова Ісуса: «Прийдіть до Мене, усі стуржені та обтяжені, і я вас заспокою!» (Мт. 11: 28).

**194** Вилучені рядки:

[Я б зовсім  
не турбувала вас, якби [сей лицарь,  
що на кінці стола сидить, учора  
не вмів мене переконать в потребі]  
такого вчинку. Він мене наглив  
йому відповідь дати на питання,  
що, як мені здається, [може бути]  
зачіпає і всю родину де Мендоза]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 92).

**195** Вилучені рядки:

[Дочасно я не думаю змінити  
серпанок чорний на серпанок білий,  
але сей лицарь доказав мені,  
що мушу я узброїти правицю  
проти людської слави хоч тим перстнем,  
що на заручинах дають. (до Д. Ж.)  
Сеньоре, тепер за вами слово.

Д. Ж. Донно Анно,  
що можу я додати до красномовних  
і щирих ваших слів? Коли дозволять  
сі дами й лицарі, то я хотів би  
зложити з вами передшлюбну вмову,  
як то ведеться в нашім стані. Саме  
я й [клеріка] писаря привів її списати,  
як буде ваша [згода] воля й згода паньства.  
(Гості встають.)  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 93).

- [Д. Ж. (до Анни, знівно). Се пастка?  
Анна. Тихше, їм нема потреби умову нашу слухати.  
Д. Ж. Ви справді [наважились мене] гадаєте, що я тут з вами буду контракти укладати?  
А. [Се—як ваша] Ваша воля. Я можу згодом вийти і сказати, що вам здалося посагу за мало і ви [мене] зреклись слова.  
Д. Ж. Я скажу, що вам того не досить, чим хотів я одвідувати вас.  
А. І хто ж повірить, що я могла одвідування ждати від лицаря, що весь свій статок має в самих титулах та в сумнівній славі?  
Д. Ж. Коли се так, то нащо ж я вам здався?  
А. Загорда я відповідать на се.  
Д. Ж. Я знаю сам: вам треба чоловіка, щоб вас водив на танці та забави, бо ви на їх аж надто зголодніли за Командора.  
А. Як дотепно й влучно! Якби я провозатого хотіла, то я могла б узяти принця крові, а що таких маркізів, як от ви, то певне збіглась би велика згряя, аби я знак дала!  
Д. Ж. Було б вам краще подати знак отой, ніж полювати на одного мене з таким завзяттям.  
А. Як? Я на вас полюю? Чи ж не ви у засідках на мене чатували? вживали різних хитрощів мисливських і ходів таємних, і зручних лазів у вікна тай із вікон?  
Д. Ж. Донно Анно! Згадайте, хто ж мене з вікна примусив лізти?

- А. Яким шляхом прийшли, тим вам годилось  
виходити. Як хочете, то й зараз  
сей вихід є (показує на вікно)
- Д. Ж. Сьогодні я прийшов  
не тим шляхом, не тим і вийти маю.  
(подається до дверей у сусідню салю)
- Анна [(заступаючи йому дорогу)] Куди ви?
- Д. Ж. Я лиш хочу те зробити,  
що вчора обіцяв.
- А. Я свого слова  
додержала. Я прийняла вас тут.  
Нема чого вам надо мною мститись.
- <...>
- [Пора вам стать орлом. На крилах дужих]  
[Час вам до сонця знятись, а в безодню  
одважно гострим поглядом сягнути,  
спочивок мати на камінній скелі,  
[на стрімкому шпилі]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб.784. Арк. 94, 95, 96).

**197** ...доволі тільки зняти персня — перстень — важливий образ-символ у драмі. Це глибоко традиційний (ще з античних часів) знак заручених або посвячених у спільну справу. Не закоханий у Долорес Дон Жуан цінує її відданість, символічний обмін перстнями засвідчив духовні взаємини між ними, став символом платонічних стосунків. Анна, яку Долорес посвятила у свою таємницю, наполегливо вимагає від Дон Жуана зняти перстня вже при зустрічі на балу у II дії. У III дії, коли стає зрозуміло, що Дон Жуан закоханий в Анну, Долорес пропонує скасувати обмін перстнями, який пов'язував її з Дон Жуаном. Двічі Дон Жуан витримував іспит, доводячи, що честь для нього — не порожнє слово. В останній дії, попри спротив Дон Жуана, Анна таки змушує його зняти перстень. Знак посвяти духовним цінностям став кульмінацією підкорення Дон Жуана і його зради.

**198** ...Тим часом із свічада вирізняється постать Командора — свічадо має стати входом у потойбічне, підтвердити, що прихід статуї Командора не є маренням чи галюцинацією героїв, а відбувається насправді. Цей прихід має зруйнувати нігілізм Дон Жуана і нагадати, що пекло існує, а розплата за злочин неминуча. Ремарка змінена в ході роботи над чернеткою: у реченні «Командор

через її голову простягає правицю і кладе на плече Д. Ж.» викреслене «через її голову», плече змінене на серце; вилучене останнє речення: «Привид зникає. Коли гості й Станарель вриваються в двері, привид уже зник, а Д. Ж. і д. Анна зостаються без руху», передостаннє речення доповнене словами «до ніг Командорові» і стає заключним (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 784. Арк. 100). Привид, очевидно, не той статус посланця з потойбічного світу, який відповідав задуму авторки, тому він і вилучений. Командор лишається стояти на сцені над двома скам'янілими тілами: ця сцена значно більш вражаюча і містична, аніж залюднена. Це не привид, який невідомо чи був, чи привидівся, це Камінний Господар, який повернувся у свій дім. І це, звісно, вже не покійний дон Гонзаго, навіть не командор, а Командор.

Фольклорне походження образу дзеркала знову відсилає нас до середньовічного дискурсу. «Усі великі «образи» Середньовіччя, — на думку історика Жака ле Гофа, — образ людини-мікрокосму, образ дзеркала (*miroir*), Церкви як містичного тіла, суспільства як органічного тіла, танцю смерті (*danse macabre*), усі символічні вияви суспільної ієрархії, одягу, хутра, геральдики та політичної організації <...> — увесь цей великий корпус зовнішніх образів по-різному означає образи глибинні, більш чи менш складні відповідно до суспільного стану і культурного рівня, ментального універсуму чоловіків та жінок середньовічної Європи» (Жак ле Гофф. *Середньовічна уява*. Львів: Літопис, 2007. С. 9). Авторитетний медієвіст образ дзеркала ставить на друге місце, навіть перед образом Церкви. Дзеркало важливе для самопізнання середньовічної людини, його дивовижна здатність творити точний відбиток реальності, подвоювати світ і людину відповідає містичним потребам, спонукає вірити в існування іншого світу, шукати контакту з ним на межі світів. У ХХ ст. дзеркало стало популярним образом літератури і мистецтва, набуло метафоричного, міфічного і психоаналітичного сенсу. Леся Українка — в числі тих митців, хто одним із перших відчув великий потенціал значень в образі дзеркала. З його допомогою вона додає містицизму у загалом дуже вірогідний в психологічному сенсі сюжет, посилює важливість мови символів, увиразнює символістський стиль твору. Завдяки образу дзеркала в останній дії виразніше наголошено й головну авторську настанову: скам'яніння героїв відбувається через зраду духовних цінностей, важливість яких і Дон Жуан, і Донна Анна сповідували тривалий час.

## ОРФЕЄВЕ ЧУДО

Невелику драму-легенду «Орфееве чудо» читачі знають як один із творів «Триптиху», вперше опублікованого в літературно-науковому збірнику «Привіт Іванові Франкові в сорокалітє його письменської праці. 1874–1914» (Львів, 1916. С. 42–45). Про обставини написання йдеться в листі Лесі Українки до сестри Ольги від 3(16).II.1913: «Підгоївшись і воспрянувши духом, я зробила маленьку роботку: написала і послала до збірника на честь Франка дві невеличкі речі, що вкупі з третьою, написаною дуже давно, становлять наче якусь цілість. Я не можу докоряти собі за таке “нарушення режиму”, бо не прийняти участі у сьому збірнику здавалось мені морально неможливим, а якби я тепер нічого не написала, то не мала б нічого відповідного, щоб туди послати, а воно вже час» (Лєся Українка. Листи 1903–1913. Київ: Комора, 2018. С. 642). Другий з написаних 1913 р. твір — «Про велета. Казка», третій, давніший, — апокриф «Що дасть нам силу?» (1903).

Зберігся чорновий автограф. Дата написання, 20.I(2.II)1913, зазначена в автографі.

Подається за першодруком, звіреним з чорновим автографом (Л. Ф. 2. Од. зб. 749), зі збереженням авторських словоформ (легенда, скривавлені, перебірати, люде, пам'яти, по каміню, тиї, тільки, инакше, трівожне, швидче). За сучасним правописом подаємо слова з апострофом, частки із займенниками, прийменниками та сполучниками — деякі, хоч би, що-небудь, ще й, ану ж, зате.

Необхідність розмістити «Орфееве чудо» окремо від «Триптиху», у томі драматичних творів, зумовлена кількома чинниками і потребує ширшого обґрунтування. Насамперед йдеться про хронологію, яка відбиває шлях: це завершальний (і кульмінаційний) 1913 рік творчості Лесі Українки, і він драматургічний. Якщо вилучити з цього періоду «Орфееве чудо», цей, на думку багатьох читачів і дослідників, драматургічний шедевр, фінальна картина в еволюції творчості буде неповною. Розміщення «Триптиху» у другому томі 12-томного видання творів Лесі Українки 1970-х рр. маркувало цей твір як ліро-епічний і редукувало його драматургічний вміст. Жанр твору вимагає дискурсу, який розгортається у драматургічній площині.

Важливо помістити «Орфееве чудо» у коло драматургічних творів, писаних у 1911–1913 рр., дослідити перегуки з ними. Образ митця, роль митця у центрі «Оргії», образ людини обов'язку — у центрі «Адвоката Мартіана», традиційний (міфологізований)

сюжет і образ—у центрі «Камінного Господаря», тема поезії як музики єднає і з «Оргією», і з «Лісовою піснею», мотив «укритий скарб» із «Оргії» резонує з неужитим даром «Орфеевого чуда». Усі драми останнього періоду містять великі ремарки, в які закладається символізм сценічної мови. Усі драми присвячені темі смерті, усі мають відкритий фінал, елементи метадрами, тощо.

Попри необхідність виокремити «Орфееве чудо» із «Триптиху», варто залишати в полі зору жанрову своєрідність «Триптиху», його змодельовану цілість. Утворюється вона насамперед адресацією—присвятою Іванові Франкові. Образ Франка корелюється з головними персонажами кожного з трьох творів, кожен твір містить алюзії до стосунків Лесі Українки з Франком. Франко також тримав в полі зору цей міф (Франко І. *Демо про Орфея та приписувані йому твори* / Франко І. Я. Збір. творів у 50 т. Т. 9. Київ: Наук. думка, 1981. С. 81–100).

Жанрову своєрідність триптиху підкреслюють авторські жанрові уточнення: апокриф (по відношенню до психологізованого фрагмента біблійного наративу), легенда (по відношенню до драми), казка (по відношенню до ліро-епічного твору). Зауважимо, що у чорновому автографі є закреслене і замінене легендою жанрове означення «фантазія». Очевидно, що другий термін більш відповідає характеристикам тексту, тому йому було надано перевагу.

Легенда—жанр, споріднений з казкою, але не такий формалізований, він походить із християнської традиції, переказу житій святих. З часом легенда стала жанром усної оповіді про неімовірну подію, яка нібито відбулася насправді. Значна частина легенд—це історії про легендарних героїв. В «Орфеевому чуді» не біблійний, а міфічний герой, історія якого не показана зовсім. Є лише один драматичний епізод із його життя, зовсім не легендарний.

Апокриф/легенда/казка—це драматичний діалог митця і його спільноти, універсалізований за рахунок притягнення традиційних жанрів й індивідуалізований через вкладений у них особисто пережитий досвід.

«Орфееве чудо» базується на двох давньогрецьких міфах. Насамперед це міф про Орфея, сина Аполлона та музи Калліопи, славетного співця, який впокорював своєю музикою звірів, розбурхане море і володарів царства мертвих. Скориставшись даром, Орфей спустився в царство мертвих, щоб повернути до життя

кохану Еврідіку. Для цього він мав виконати лиш одну умову — у жодному разі не обертатися назад, але не зміг, бо почув розпачливий голос коханої. Еврідіка лишилася в царстві мертвих, а Орфей повернувся у світ живих, втративши джерело свого натхненного співу. Міф про Орфея набув у літературі ХХ століття архетипного значення. Орфей — версія природного (стихійного) генія романтиків, архетип універсального митця, який увиразнювався у європейській культурі кожною з її епох.

Другий міф, використаний Лесею Українкою в «Орфеевому чуді», — це міф про братів-близнюків Амфіона і Зета, дітей Зевса і фіванської царівни Антіопи, бога і смертної, тобто герої. Амфіон і Зет збудували мур навколо Фів, щоб захистити його від ворогів. Ключове місце міфічної історії — спосіб будівництва муру. Амфіон грав на лірі, а зачароване його грою каміння саме складалось у мур.

Леся Українка «перетасувала» ролі міфічних сюжетів (каміння має слухатись Орфея, а Зет і Амфіон лише будівничі). Усі трое персонажів драми з іменами — це герої, статус яких зобов'язує служити людській спільноті. Вони люди, наділені божественною силою, тому можуть і навіть повинні творити дива. Легендарна історія починається з деміфологізованої сцени — трое героїв будують мур, як звичайні мулярі, вони стомлені і виснажені тяжкою фізичною працею. Чуда нема, мур сам собою не будується. Герої — добровільні раби громадського обов'язку, кожного з них авторка наділяє характером, досить відмінним від міфічного образу. Смертельна пісня Орфея, знищеного непосильним трудом, знайшла відгук у настраханих мешканців міста, змусила будувати мур. Для Зета, який єдиний вірив у диво Орфеевої пісні, каміння зрушилось, віра в чудо підтвердилась.

Авторська модель від сюжету Орфея відсікає Еврідіку і поєднує в один сюжет героїв, «відповідальних» за відчутно різні історії. Історія Зета й Амфіона — про героїв-засновників, захисників міст, вона не містить любовно-еротичного складника. Натомість міф про Орфея цілком утвердився в колі найбільш романтичних історій про кохання. Отже, міфічні герої постають у не зовсім властивих для них ролях, водночас їхні класичні міфічні ролі не скасовуються.

Драма-легенда «Орфеево чудо» у дискурсі вивчення драматургії Лесі Українки згадувалась лише побіжно. Радянські дослідники

схильні були тлумачити її в алегоричному ключі, підказаному казкою «Про велета»: твір про заснулого велета-народ, якого мають розбудити і повести на розбудову життя його герої (вони ж поети). Це спрощувало текст до моралізаторської агітки. Навіть найбільш проникливий поціновувач театрального потенціалу драматургії Лесі Українки, А. Гозенпуд, нарахувавши двадцять драматургічних творів разом з «Прощанням», «Орфееве чудо» не вніс у перелік (Гозенпуд А. *Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки)*. Київ: Мистецтво, 1947. С. 255).

Дослідники пострадянського періоду, в поодиноких розвідках, зосереджують увагу на міфічному дискурсі, про що свідчать навіть назви праць (Турган О. Д. Орфей і Геліос у художній концепції неоромантизму Лесі Українки // *Біблія і культура: зб. наук. ст. / за ред. А. Е. Нямцу*. Чернівці: Рута, 2004. Вип. 6. С. 209–217; Забужко О. Міфологічна пригода жінки-Орфея і любовний дискурс: конфлікт інтерпретацій / *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. С. 84–138; Коваль-Гнатів Дз. Неоміфологічний образ митця в «Орфеевому чуді» Лесі Українки / *Леся Українка і сучасність*. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. С. 80–87; Колошук Н. Інтерпретація орфеїчного міфу в драматичному етюді Лесі Українки «Орфееве чудо» / *Неоромантичні обрії творчих пошуків Лесі Українки*. Сімферополь: Світ, 2008. С. 98–110).

Сучасні дослідники одностайні в баченні архетипного складника в образі Орфея, тим паче, що цьому сприяють новітні культурологічні, психоаналітичні та філософські праці, присвячені міфу про Орфея. Зокрема, в інтерпретації твору актуалізовані концепції М. Бланшо (Бланшо М. *Простір літератури*. Львів: Кальварія, 2007. 272 с.) і Г. Маркузе (Маркузе Г. *Ерос і цивілізація: Філософське дослідження учення Фрейда*. Київ: «ИСА», 1995. С. 168).

Сучасні інтерпретатори «Орфеевого чуда» суголосні в думці, що Леся Українка створила авторський міф, який притягує усе смислове поле архетипних образів і міфічних сюжетів, але суттєво корегує усталені смисли. В основу творчості покладено досвід естетичного сприйняття мисткині модерного часу, яка пережила, разом з культурою, історію заміщення міфів (Бог — напівбог — особа вождя — «один із-поміж нас» — герой) й усвідомила, що «архетипний міф на кожному етапі повертається в історично зміненому вигляді, слабне через поступове наближення до щоденної правдоподібності й стирається до прозорого взірця, аж доки на останньому етапі модерна поезія через зворотну іронію знову



не повертається до міфу» (Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. С. 177).

У дослідженнях, присвячених театру Лесі Українки (А. Гозенпуда, Ю. Шевельова, Н. Кузякіної, Б. Зюкова, Л. Пушак) інформація про окремі постановки «Орфеевого чуда» відсутня. У пострадянський період інтерес до сценічного втілення драми-легенди зростає. 1991 року у Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької Богдан Козак здійснив інсценізацію «Орфеевого чуда» за Ю. Щербаком та Лесею Українкою. Цікава інтерпретація твору була запропонована Харківським театром «Post Scriptum», а саме «Театральною школою прикладної психології». На другому занятті цієї школи відбулася читка і аналіз «Орфеевого чуда». У 2000-і рр. режисер цього театру С. Пасічник здійснив постановку спектаклю «Шляхи рівняйте Духові Його...», поєднавши драми «На руїнах», «В катакомбах» і «Орфеево чудо». Малий формат тексту мотивує режисерів на об'єднання його з іншими творами, що може бути успішним експериментом для якогось театрального колективу. Але в той же час це означає, що режисери ще не розгледіли театрального потенціалу драми-легенди. Адже і невеликий за обсягом текст може стати повноформатним спектаклем.

**199** Орфей, Зет і Амфіон — три легендарні герої — працюють коло міського муру... — авторська модель міфу започатковується в ремарці. З одного боку, акцентовано, що це ті самі легендарні герої («той самий дон Жуан», — кілька разів наголошується в «Каміному Господарі»), історія яких усім добре відома. З іншого боку, детальна вказівка на те, яку роботу і яким інструментом вони виконують, відразу вносить «реалістичний» елемент у зображення, деміфологізує його. Крім того, образи героїв окреслені не як універсальні структури, а навпаки — вони наділені характеристиками, індивідуальними рисами: Зет дужий, працьовитий і легковірний, він спокійно вергає брили каменю і не перестає вірити в чудо. Орфей — чутливий і не пристосований до тяжкої праці, він має інструмент, клевець і долото, призначені для обробки каменю (щось хоч трохи наближене до творчої роботи скульптора). Амфіон, найбільш тверезий, раціональний, сконцентрований на місії зведення муру, найближчий до кінцевого етапу мурування. За Амфіоном залишається готовий мур (так само, як і міфічний мур навколо Фів, але тут він будується не чарами).

Тріада героїв символічна: це три світогляди на різних історичних етапах: широко віруючий Зет, який живе у священному просторі, Амфіон, раціональний робітник, вірний своєму громадському обов'язку, і митець Орфей, син бога музики, слава якого в далекому минулому. Зет і Амфіон, хоч і виснажені роботою, не відчують її марності. Для них це або ритуальне (Зет), або необхідно-раціональне (Амфіон) будівництво. Лише Орфей вмирає від виснаження, він поза межами і сакрального, і раціонального простору.

Ще одна важлива риса початкової ремарки — опис міста, яке оточують муром герої: *«місто, подібне до руїни своїми недокінченими безверхими хатами та недовершеними храмами. Деякі будови і справді розруйновані до підмурівку, і лежать звалини, де-не-де чорніють пожарини»*. Це зруйноване і безлюдне місто. Панорама міста робить працю трьох героїв безнадійною. Зруйноване місто, мур, що мурується безкінечно, бо одразу руйнується — це символічний сценічний простір, в якому відбувається напружена дія з атмосферою десакралізації міфу і героїв. («...всі символи і ритуали, пов'язані з храмами, фортецями, хатами, походять у своїй основі з первісного поняття священного простору» (Еліаде М. Священне і мирське / Мефістофель і Андроґін. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 32). Не священне космогонічне будівництво, яким були усі архаїчні міста на зразок Фів, а вічна руїна. Привертає увагу також словосполучення циклопічна обрада. Це ограда з великих кам'яних брил, плит. Давні греки приписували такі будови циклопам, синам Урана та Геї, однооким велетням, що відзначалися надзвичайною силою. Вважалося, що всі місця, де зустрічались циклопічні споруди (Арголіда, Аркадія, Епір, Латіум) були колись населені циклопами. Зараз циклопічний означає величезний, велетенський.

**200** ...лежить покинута кітара, / на лірі струни зсохлись від невжитку, / цівниця, дар від бога Пана, вмовкла... — музичні інструменти присутні у багатьох творах Лесі Українки і завжди містять ускладнений символізм.

Кітара (кіфара) — струнний щипковий інструмент, подібний на ліру, ширший і коротший за неї. Співаки кіфареди супроводжували свій спів або речитатив грою на кіфарі. У Давній Греції цей інструмент символізував Всесвіт, єдність землі і неба, був улюбленим інструментом Аполлона, як і ліра.

Цівниця — український варіант флейти. Багатоствольні флейти відомі з часів Київської Русі і мають чимало різновидів та цілу

низку назв, в тому числі цівниця (від цівка, порожниста трубка), свиріль, сопілка.

Тут використані синонімічні назви інструментів, але не тільки для урізноманітнення поетичного словника, а для поглиблення значень. Орфей володів і кіфарою, і лірою, інструментами батька Аполлона, але також флейтою, даром бога Пана. Це різні іпостасі мистецького обдарування Орфея. Струнні інструменти супроводжували спів, а кіфареди були професійними співцями і поетами, яких запрошували на бенкети та оргії. Цей інструмент значною мірою «відповідальний» за суспільну, громадську місію поета. Він притягує у смислове поле також кобзу і образ кобзаря чи бандуриста, народного співця національної історії та його духу.

Привертають увагу також стислі характеристики інструментів: вони напівживі (покинута, зсохлись, вмовкла). Кітара, ліра, цівниця (флейта Пана: про це далі) символізують відмирання міфу. У рядку *цівниця, дар від бога Пана*, в автографі було написано «сопілка» і перекреслено. У наступній репліці Орфея написано «сопілку», перекреслено, надписано «свиріль», перекреслено, і слово «сопілку» підкреслено як остаточний варіант. (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 7). Складається враження, що авторка шукала більш відповідного варіанта. Далі у тексті зустрічається «пустиш голос Панової флейти». Потім знову заміна:

Цівницю тільки дайте... замість  
[знайдіте флейту Пана]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 13).

І нарешті в ремарці з'ясується, що всі слова позначають одне: (Амфійон знаходить десь між камінням цівницю, що інакше зветься свиріль або флейта Пана, і приносить її Орфееві.). У такому разі авторські виправлення були запобіганням повторів. Це підтверджується й іншими прикладами: «Орфей притуляє цівницю [флейту] до уст <...> проймаючий спів свирілі...»; «коли герой узявся до свирілі [цівниці]» (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 13). Але у підсумку з цієї низки синонімів авторка формує низку символів.

**201** ...зашкарублі пальці обіймали / колись так ніжно чарівну сопілку... — ще одна синонімічна назва музичного інструмента, яким володів Орфей. На цей раз вона не лише вписується в контекст української народної культури, а й перегукується зі сопілкою Лукаша. Це чарівна сопілка — образ, який пасує ліричним

спогадам Орфея і набуває дещо іншого значення, аніж те, якого очікують його слухачі: сопілка чарівна як інструмент, що промовляє голосом душі, а не здатністю творити чудеса.

**202** ...спів твій — чи музика... — як і в «Оргії», тут митець органічно поєднає спів і музику. Навіть далекі від мистецтва люди відчують їх нероздільність, якщо митець володіє даром. З одного боку, це акцент на міфі і синкретизмі первісного мистецтва. З іншого — увиразнює образ романтичного митця, здатного творити шедеври лише в пориві натхнення, природного вираження емоційного піднесення. Орфеїчна творчість — мистецький аспект світоглядного діонісійства, яке в новому часі ускладнилось через усвідомлений конфлікт серця й розуму (романтизм) і усвідомлену необхідність узгодити їхні пориви в цілісності індивіда (модернізм). Спів і музика народжуються з душі й почуттів митця, так само, як народжується в світі будь-яка краса.

**203** ...коли вже звірі, й тиї прислухались... — мотив музики, яка зачаровує звірів, закріпився в міфі Орфея внаслідок ще давніших культів, коли в ініціаційних чи календарних ритуалах музика допомагала досягти екстазу, розчинитися в природі, з'єднатися з нею. Вже від найдавніших часів культури людства музика — це інструмент впокорення дикого, жорстокого, свавільного. Втім, вона здатна його також вивільнити із самої людини, випустити на волю, але не через насилля й агресію, як це властиво дикості, а через рух в такт музиці, згодом танець, який давав вихід пригніченій емоції. Тут слово «звірі» корелюється не стільки з тваринами, скільки зі звіриним у людині юрби, яка втратила потребу в музиці і співочому дарі митця. Звірі, «й тиї прислухались», а люди — ні.

**204** У репліці Зета відбулася заміна:

і навіть хижакі стануть покірни.

[Скажи, Орфею, правду кажуть люде?]

(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 8).

Скажи, то правда?

У репліці Орфея виправлено: «Так, правда, [здається] я живий, бо чую біль» (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 8).

**205** ...я вже став клеветцем/чи долотом... — метафора перетворення митця на простий інструмент, призначений для грубої обробки каменю. Місія митця, який служить юрбі, визначена «користю», якої юрба потребує, але вона не здатна усвідомити,

в чому ж полягає найбільша користь від митця чи героя. Утилітарне мистецтво (в число його завдань входить і будівництво захисних мурів) зрештою нищить митця зсередини.

Клевець — молоток із загнутим металевим кінцем, схожим на дзьоб (клюв), відомий з найдавніших часів як холодна зброя. Клевець більший в руках Зета, менший — в Орфея, але обидва використовують цей інструмент як молоток, для первинної обробки каменю.

Доломо — загострений металевий інструмент, здатний розбивати камінь, якщо ним бити в одне місце, посилюючи удар молотком. Застосування цих інструментів потребує одноманітних триваліх зусиль, великих фізичних затрат.

**206** ...з долі глузувати не годиться — / вона богиня — тут алюзія на грецьку богиню Мойру, яка плете нитку долі кожної людини, обриваючи її на свій розсуд, для людей незбагнений. Мотив долі розгортається протягом усієї творчості Лесі Українки (починаючи «образком з життя» «Така її доля» (1889) і завершуючи монологом Долі в драмі-феєрії «Лісова пісня») та вбирає багато амбівалентних значень. Найбільш виразно звучить спротив письменниці тій психології і ментальності, яка сповідує покірність долі. Не випадково згадка про долю-богиню вкладає в уста Зета, героя, який своє героїчне покликання сприймає як волю богів, тому для нього вічне мурування сповнене ритуального сенсу. Зет, як і всі люди, покірні долі, не замислюється над сенсом чи доцільністю своєї місії, на відміну від Орфея, якого доля будівника марної будови пригнічує і мертвить.

**207** Таж каміння — / то кості матері-землі... — Зет — найбільш простий, наївний серед трьох героїв, далекий від мистецтва, але він вірить у чудо і сприймає світ, перебіг всіх явищ як осмислений ритуал, керований богами. «...створення Космосу або принаймні завершення його є результатом ієрогамії між богом Небом і Матір'ю Землею. Це досить поширений космогонічний міф. Він зустрічається особливо в Океанії, від Індонезії до Мікронезії, а також в Азії, Африці і обох Америках. ... це переважно взірцевий міф: він править людям за модель поведінки» (Еліаде М. Священне і мирське. С. 77–78). Якщо Матір, то, звісно, всі природні атрибути — це відповідники людських органів.

Водночас цей образ відсилає до міфу про Девкаліона та Пірру. Після потопу, влаштованого Зевсом в покарання людям за їхні гріхи, лише побожне подружжя Девкаліона та Пірри було врятоване. Овідій описує їх розпачливе звернення до богині Феміди:

«Відповідь дай нам, Фемідо, як можемо ми обнови́ти / Людську по-  
роду, світ уряту́й, у пото́пі знебу́лий». / Зрушена серцем, богиня  
сказала: «Як ви́йдете з храму, / Голови вкри́йте плаща́ми і розпе-  
режі́те оде́жу / Ї́й верга́йте там поза́д себе велико́ї мате́рі ко́сті». Мудрий Девкаліон (недарма він син Прометея) здогадався, що  
має на увазі богиня. «Мати — то, певно, земля, а кістки — то камін-  
ня, гадаю — / Маєм ка́міння ми кидать назад через голови власні»  
(пер. М. Зерова). Із того ка́міння поста́ли но́ві лю́ди.

**208** ...щоб час летів над нами ще скоріше? — будь-які слова друзів  
про прискорення часу (для них це втішне наближення відпочин-  
ку) викликають в Орфея панічний жах. Він чекає ночі так, як че-  
кають ца́рства но́чі, то́бто сме́рті. Мо́тив скоро́ї і неми́нучо́ї сме́р-  
ті просякає всі репліки Орфея. Водночас тут знов посилюється  
міфо-складник, оскільки час втілений в метафоричному образі,  
подібному до найдавніших богів природних стихій. Зет живе в мі-  
фічному часі, Амфійон — в реальному часі зміни дня і ночі, яка доз-  
воляє чергувати працю й відпочинок. Натомість Орфей, судя-  
чи з його емоцій, випав із священного часу у профанний, тому  
наближення кінця стає для нього трагедією особистості, яка не  
виконала свою місію у відведеному на життя часі. Мур навколо  
міста не став повноцінним заміщенням місії співця. Замість бу-  
дувати мур, Орфей мав грати.

**209** В автографі цей уривок коротший, ніж в друкованому тек-  
сті, і має деякі відмінності:

[І хутко знову прийде ніч ворожа  
І ворогів з собою приведе  
під чорним покривом своїм, і знову  
на місто безборонне вдарить ворог]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 10).  
і зійдуться [товариші до нас] до нас тоді всі люде,  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 10).

Наступні два рядки відсутні у чорновому автографі:

поставлять варту і вогні запалять,  
за мурами поставлять оборону...

Відсутній у чорновому автографі уривок:

Зет.

Ех, якби нас було хоч би чотири!  
Ні, треба вісім, щоб було дві зміни, —

вже б якось ми се місто встерegli,  
по чотирьох кутках на варту ставши!

У чорновому автографі репліка Орфея звучить більш приречено:

До каміня приковані сі руки,  
тепер їм ніколи [вже не судилось їм] торкати струн.  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 12).

**210** Як свідчить давньогрецька міфологія, Пан, бог лісів і полів, був закоханий в наяду Сірінгу і переслідував її. Щоб сховати Сірінгу від Пана, сестри-наяди перетворили її на очеретину. З неї Пан і зробив флейту-сирингу. Флейта стала улюбленим інструментом Пана, він так добре нею володів, що відважився кинути виклик самому богу музики Аполлону, щоправда, не переміг, бо ліра флейті не суперниця, як і Пан Аполлону. Флейта — більш інтимний інструмент, ніж кіфара чи ліра, він призначений для вираження емоцій, оскільки нерозділене кохання створило цей інструмент, саме ним можна зачаровувати звірів, як це й робив Пан, а також Орфей.

**211** ...як вівиці по шурхах незаходимих... — лише Орфей здатен бачити нікчемність юрби, яку ціною життя намагаються обороняти герої. Овеча отара, що збивається в купу від страху, — яскраво маркований образ людської спільноти, з алюзією на сумирних біблійних овечок, завжди слухняних, але тут без позитивного маркування. Негативний маркер посилюється образом якихось ще більш наляканих істот, які навіть назви не мають, навіть у купу не збиваються, лише шукають шурхи (шурх — яр, діалектне) незаходимі, щоб сховатись, наче по норах. Слово «шурхи» також має відтінок значення «хаші, нетрі». «Тобі б усе ганяти по шурхах/з плиблудю, з накидачем отим», — каже до Лукаша Мати на початку другої дії «Лісової пісні».

**212** ...для їх твердиню, а для нас могилу — те, що Орфей називає мур навколо міста могилою героїв, має також ускладнену символіку. У найближчому сенсі, майже буквальному, йдеться про ціну, якої вартий мур — герої мають віддати за нього життя. Але на наступному рівні важливим стає резонування двох ключових слів — твердиня / могила. Прокреслюється чітка лінія розмежування героїв і юрби: могила героїв стане твердинею для юрби. Можливо, вони шануватимуть їх після смерті, зведуть пам'ятники. Але головне не в цьому: юрба умертвить своїх героїв, але

не почне жити інакше. Твердині завжди зруйновані, а жертва героїв марна.

**213** ...рід героїв нечисленний в світі, — / богам було б інакше небезпечно... Хоч заспівати все-таки не вадить. / Колись було то звичкою твоєю, і, може, мститись на тобі тепера, що ти ту звичку занедбав — ці слова Амфіона виражають ідею кари богів за відмову виконувати їхню волю, за нехтування тим даром, який дається богами. Амфіон не називає, хто саме мститись, але це зрозуміло, адже музичний дар Орфея пов'язаний з Аполлоном. Образ мстивих, гнівних, заздрих богів часто зринає у листуванні Лесі Українки, перегукується з ідеями М. Драгоманова (Драгоманов М. Оповідання про заздрих богів. Б. в., 1915. 38 с.).

**214** ...то буде впорядкована громада, / народ не гірший від своїх сусідів — Зет і Амфіон, на відміну від Орфея, вірять, що юрба здатна стати громадою, вільним об'єднанням свідомих особистостей, тим державним ладом, до якого Леся Українка закликала рухатись український люд, витрачаючи й так недостатні сили на писання брошур, культурне просвітництво, на суспільні проекти різного гатунку і масштабу. Але в це вже не здатен повірити смертельно виснажений Орфей. Він цього не побачить.

**215** ...ніч оця зав'яже / мені навіки очі платом чорним — знову звучить мотив наближення смерті разом з настанням ночі. Орфей не лише відчуває — він знає, що це його останній день на будівництві муру. Наближення ночі для двох інших героїв обіцяє спочинок, росу і прохолоду, якими співчутливими один до одного вони б не були, вони не помічають тих знаків, які звідусюди віщують близький кінець Орфею.

**216** Піґмеї — маленькі люди, образ, поширений у давньогрецькій міфології («Іліада» Гомера), ймовірно, образ казкових людей завбільшки з лікоть сформувався під впливом переказів про низькорослих людей Африки. У переносному значенні — нікчемні люди.

**217** Аполлонова стріла / улучила його — Аполлон, бог юності, музики і медицини, а також бог світла, міг своїми стрілами зцілювати, але міг також ними убити. Тут знову прояв віри Зета, світ якого населений дієвими богами, але і натяк на походження Орфея. Щоправда, те, що він син Аполлона, стало легендою і викликає сумніви. Лише після фінальної гри Орфея віра повернеться, і не лише у Зета.

Тут може йтися про метафоричне називання сонячного удару, якщо під іменем Аполлона мається на увазі бог сонця Геліос.



У фрагментах трагедії Евріпіда «Фаетон», які збереглися до нашого часу, боги Аполлон та Геліос ототожнюються. В елліністичні часи Аполлон вже був тісно пов'язаний з Геліосом, а його друге ім'я Феб перекладається як «осяйний». Ідентифікація богів стала звичайним явищем у філософських текстах Парменіда, Емпедокла, Плутарха та ін. Вона характерна й для деяких орфічних гімнів. Ератосфен писав про Орфея: «...не поклонявся Діонісу, але вважав Геліоса найбільшим з богів і називав його Аполлоном; він прокидався вночі, в час перед світанком, підіймався на Пангейську гору і очікував сходу сонця, щоб першим побачити Геліоса» (Наумова Е. С. Аполлон и Гелиос в греческом мире: к проблеме отождествления богов в античной мифологии и религии. Москва: РУСАЙН, 2017. С. 15).

**218** Ви, Олімпійці! / Пошліть сюди скоріш росу вечірню... — Зет звертається до богів з проханням, навіть вимогою прискорити час, переіменувати день на вечір, бо вірить, що боги це вміють робити, якщо ж у світі відбувається щось неправильно, як от передчасне знесилення героя, до богів можна звернутись і вимогливим тоном.

**219** ...свиріль або флейта Пана... — у переліку інструментів духові інструменти отримують більший презентаційний ряд, ніж струнні. Свиріль — український народний інструмент, національний варіант флейти Пана. Через назви інструментів відбувається відсилання до давньогрецьких міфів, але поступово саме ці назви вводять історію Орфея в українську культуру. Синонімічний ряд починає бути символічним: занедбані і струнні, й духові інструменти, але через називання відбувається викликання співця до його останньої пісні, і це не просто флейта Пана, а свиріль, не цівниця, не сопілка — свиріль. Остання гра — не пісня кохання, а прощання поета зі світом, пісня журби і туги.

**220** ...не чують приглушених розмов юрби — треба звернути увагу на повтор слова «юрба», з усіх назв групи людей це слово найбільш негативно марковане, синонімічне натовпу, масі. Люди ховаються по лісах поодиноці, біля недобудованого муру з'являються як юрба, що складається з людей, позбавлених імен, знеособлених. Юрба ніби слухає музику і під її впливом починає перетворюватись на громаду, будувати мур, але все одно відокремлена від героїв, які цілком поглинуті грою Орфея і не чують розмов юрби, навіть не здогадуються про її присутність. Люди юрби не ідентифікують себе з героями.

В розмові Зета та Амфіона знову виникає ідея покірності звірів музиці Орфея. Люди прислухаються до їхньої розмови. У чорновому автографі їх реакція дещо інша:

Чи ти чуєш,  
про що вони згадали? [А невже ж ми  
від звірів тих дичіші?]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 14).

У першодруку відтворено ремарку, але репліка Першого відсутня.

**ПЕРШИЙ** (ніяково поглядаючи на нерівно виведену частину муру,  
зложену з нетесаного каміння).  
Робота наша щось не дуже гарна.

**221** Певне, син він Аполлона! — ще один акцент на родоводі героя, підтвердження — той самий славетний Орфей, син Аполлона і Музи. Він хоч і герой, який зміг відвідати царство Аїда і повернутись на землю, все ж смертний, перед ним, сином світла, — шлях у світ ночі «з совиними очима». Водночас Орфей остаточно увиразнюється саме в цій сцені як авторський протагоніст. Мисткиня, донька Аполлона (не Прометей!), навіть пісню передсмертної туги сподівається зрушити байдужі людські серця, вмотивувати їх на чин, на самостійність і відповідальність, зробити громадою, «не гіршою, як у сусідів».

**222** Ба, не тяжко, / як підмурівок є, кутки й остої! — у слові «остої», тобто стояки будівлі, активізується етимологічне значення «стійкі, устої» — те, на чому тримається культура. Герої закладають не лише фундамент, а й конструкцію будівлі, план на майбутнє, а далі необхідні спільні зусилля, діяльність громади. Герої, видатні особистості, не раз закладали підмурівок, кутки й остої української культури, але будівництво весь час у руїнах, бо юрба, на відміну від громади, все надто складне покладає на героїв, а згодом лише їх вважає відповідальними за те, що будівництво стає руїною.

**223** Орфей раптом перестає грати. Юрба спиняється з роботою — люди, що на якийсь час стали громадою, знову перетворились на перелякану юрбу, яка звідусюди очікує на небезпеку і ховається. Те, що мур здійнявся, не надало їм певності і бажання обійтися без допомоги героїв. Для віруючого Зета сталося чудо, для людей, які непомітно для себе, без особливих зусиль, звели мур, нічого не сталося. Ними, як і раніше, керує страх, інстинкт

виживання. Якби Орфей не мурував, а грав, він зробив би значно більше для людської спільноти: своєю музикою він би сприяв перетворенню юрби на громаду, здатну собі самій давати раду. Герої, які служать спільноті, бо вони герої і не можуть інакше, стають на заваді її дорослішанню (так, як занадто відповідальні батьки надміру опікуються своїми дітьми і оберігають їх від дошкульних уроків ініціації).

224 У чернетці:

Тепер ми, відпочивши, надолужим.  
[Ходімо, Зете. Ти лежи, Орфею]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 16).

### «ОРГІЯ»

Роботу над драмою «Оргія» було почато влітку 1912 р. в Кутаїсі і закінчено, як свідчить дата в чорновому автографі, 28.III.1913 в Єгипті, в Гелуані. У відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України зберігається чорновий автограф— Іл. Ф. 2. Од. зб. 800.

У листі до Ю. Тищенка з Гелуану від 5(18).I.1913 Леся Українка повідомляла: «обіцяла ініціаторові “Дзвону” зладити до друку написану ще в осени драм[атичну] поему “Оргія”, то якось потроху нипаю і може колись донипаю до кінця ту нещасливу двохактівку» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 634). Під ініціатором мався на увазі В. Винниченко як натхненник та співзасновник видавництва «Дзвін» та, пізніше, часопису з однойменною назвою. В листі до О. Кобилянської від 8(21).III.1913 Леся Українка писала, що «все докінчує та ніяк не докінчить одної речі, початої ще дома літом» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 663).

До бібліотеки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка Леся Українка звернулася із проханням прийняти в депозит її рукописи у листі від 26.III(8.IV).1913. Як свідчить розписка (можливо, директора бібліотеки І. Кривецького), написана на звороті листа від 2(15).IV.1913, бібліотекою Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові було одержано в депозит від Миколи Федюшка (Євшана) кілька рукописів Лесі Українки, у тому числі, і рукопис «Оргії» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 668).

Вперше надруковано в журналі «Дзвін», 1913, № 4, С. 229–245, під криптонімом Л. У.

Публікується за першодруком, звіреним з чорновим автографом та двома аркушами автографа, прокоментованими Б. Якубським (*Леся Українка. Твори. Т. XI. Київ: Книгоспілка, 1930. С. 159–161*). Головні розбіжності між першодруком і чорновим варіантом драматичної поеми подаються у коментарях.

У публікації тексту драматичної поеми «Оргія» зберігаємо фонетичні та орфографічні ознаки авторського написання. Зберігається літера «Г» у словах: оргія, гінекей, геній, Август, панегіріст, гранат, Антігона, урагани; літера «т» у словах: Корінт, Атени, Демостен. Відтворюються особливості написання таких слів: фіртка, зарібок, тільки, перебірати, рітори, братіку, забірала, мусіла, завжді, люде тощо. У написанні варіантів слів та похідних форм «кожна/кожда», «сьогодня/сьогодні», «зграбна/зграбна», «інакше/інакше», «се/оце» орієнтуємось на автограф та першу публікацію у «Дзвоні». Уніфіковано написання частки із займенниками, прийменниками та сполучниками — нібито, якби, коли б, та й, що ж і т. п. Відновлено деякі знаки наголосів, які проставлені в автографі і відсутні у першодруці.

Відмінності між чорновим автографом і друківним текстом досить значні, вони засвідчують ретельну роботу авторки над увиразненням змісту. Деякі фрагменти тексту, закреслені у чорновому автографі, поновлено у першодруці.

Досі вважалася втраченою сторінка з переліком дійових осіб, її знайдено в іншому фонді. На звороті аркуша, де подається список дійових осіб «Лісової пісні» (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 793) рукою Лесі Українки олівцем написано перелік діячів «Оргії» (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 793). Зазначені лише імена, ім'я Антея написано повністю, інших персонажів — скорочено.

Функції внесених змін різні, деякі виправлення засвідчують прагнення авторки скоротити текст, зробити його щільнішим. Прикладом може бути такий діалог:

АНТЕЙ.

Нам принесе. [Він мав її до нас у дім принести.],  
далі закреслено [та може там викінчує ще дещо].

НЕРІСА

Тут і лишить? [То тут вона й зостанеться?]  
(ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 21).

Леся Українка намагалася уникати повторів, тому, наприклад, у репліці Федона «вельможний пан» замінено на «великій пан»,

а вже в наступній репліці Антея «Та з чого ж ти дивуєш? / Що пан вельможний на поріг пускає / митця убогого?» (Лл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 23).

Ім'я Елліда замінено на Неріса, певні виправлення були зроблені для збереження ритмічної основи тексту, вони були викликані тим, наприклад, що в первісному варіанті ім'я богині перемоги було Ніке́, виправлено на Ні́ке. Такі та подібні зміни не фіксуємо. Імена персонажів, які в чорновому автографі скорочені та підкреслені, подаємо повністю, без підкреслень.

Чорновий автограф написано на 57 картках з двох боків, нумерація подається лише з одного боку.

Перша публікація підписана криптонімом Л. У. Щодо криптоніму, то сама Леся Українка, правда з іншого приводу, писала, що «ініціали заслона дуже прозора для того, хто знає ймення і стиль, і часто формальна» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 630).

Творчий задум «Оргії», зважаючи на полісемантичний характер її проблематики, має кілька витоків. Одна з магістральних ідей драматичної поеми пов'язана із продажем Федоном скульптури Терпсіхори Меценатові і — ширше — із проблемою продажу мистецького хисту панівній культурі. У цьому сенсі дослідники відносять задум поеми до 1903 р., коли обірвалися стосунки між Лесею Українкою та відомим українським художником та громадським діячем на Галичині І. Трушем.

Останніми роками XIX століття Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка у Львові ухвалило замовити у художника серію портретів видатних українських письменників і прикрасити ними залу засідань. До числа цих письменників товариство внесло й Леся Українку як авторку двох збірок поезій і ряду окремих публікацій. Портрет Лесі Українки І. Труш писав у Києві в кінці березня — на початку квітня 1900 р. Леся Українка дуже відповідально поставилася до цієї ініціативи і сумлінно ходила на ці сеанси, хоча позувати їй було досить важко. К. Квітка згадував, що в цей час Леся Українка у Києві «дуже томилася широким громадським життям. Під час сеансів вона спеціально томилася, тим більше, що сі сеанси, на бажання п[ана] Труша, відбувалися, задля гарних умов освітлення, в будинку Київського гор[одського] музею — ходити туди було далеко, будинок був свіжо збудований, холодний і невисохлий (він іще не був відчинений для публіки) і діло було, як пам'ятаю, ранньої весни» (Леся Українка. Документи і матеріали. 1871–1970. С. 292).

Як свідчить витяг з протоколу засідання президії Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка від 24.І(6.ІІ).1901, товариством було «перейнято від д[обродія] Труша 7 портретів наших визначних діячів (В. Антоновича, П. Житецького, Б. Грінченка, М. Лисенка, І. Левицького, О. Кониського, Л. Українки)» і кошти за портрети та за подорож до України йому було виплачено (Леся Українка. Документи і матеріали. С. 151).

У жовтні 1902 р. дорогою до Сан-Ремо Леся Українка заїхала до Львова і була прикро здивована, що її портрета в Товаристві немає. У червні 1903 р., повертаючись із Сан-Ремо до Києва, вона знову заїхала до Львова і вимагала від І. Труша пояснень. Той виправдовувався, що не віддав портрета до Товариства, тому що він ще був не закінчений. Насправді І. Труш продав його Л. Пінінському, а для Товариства збирався написати копію. Граф Л. Пінінський, польський політичний діяч, поціновувач мистецтва, був власником однієї з найбільших на той час у Польщі колекції мистецьких витворів. У 1898–1903 рр. він був намісником на Галичині і, перебуваючи на цій посаді, купив портрет Лесі Українки. Л. Пінінського можна вважати одним із прототипів Мецената у драматичній поемі «Оргія».

Ця прикра історія висвітлена в листі Лесі Українки до М. Кривинюка (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 112–114). Опубліковані також копії трьох листів І. Труша до Лесі Українки, зроблені нею, та чернетка її листа-відповіді. М. Мороз висловлює припущення, що «ці виписки, видно, були заготовлені для якоїсь полемічної статті» (Мороз М. О. Літопис життя та творчості Лесі Українки. Київ: Наук. думка, 1992. С. 573). У чернетці свого листа Леся Українка досить категорично і, очевидно, не вперше висловила свою позицію щодо ситуації з портретом. Вона писала: «хоча взагалі я зовсім не інтересуюсь публічним виставлянням моїх портретів, але як мають вони висіти у польських магнатів, то краще нехай висять в українській громадській хаті», «я була певна, що я принаймні не тільки для самого Пін[інського] позувала, наражаючи своє здоров'я» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 115–116). Слід згадати, що розрив з І. Трушем був спричинений, у першу чергу, різними позиціями щодо літературної спадщини М. Драгоманова, особистими стосунками з різними людьми (М. Павликом, М. Грушевським) і, зокрема, з Аріадною Драгомановою, яка на той час була нареченою І. Труша. Але історія з портретом вперше дала привід для сумнівів у моральних засадах художника і відгукнулася в художньому творі.

Ще одним дуже вагомим стимулом до написання «Оргії» була реакція Лесі Українки на позицію В. Винниченка, його бажання написати «велику повість по-російському» і друкуватися в російських виданнях. Цей аспект генези драматичної поеми дослідив В. Панченко (Панченко В. «Не буду загрожувати переходом в чужу літературу...» (загадка генези драматичної поеми Лесі Українки «Оргія») // Дзеркало: Драматична поема Лесі Українки «Оргія» і роман Володимира Винниченка «Хочу!». Київ: Факт, 2002. С. 5–19).

Початковим пунктом для наукової дискусії щодо цього питання стало свідчення К. Квітки, досить безапеляційно висловлене ним у спогадах про Лесю Українку. «Деволуція В[инниченка] до амфібій глибоко схвилювала Лесю, а також і підробка під російського] читача в трактуванні у[країнського] елемента в російській повісті “На весах жизни”. Як В[инниченка] запросив її до участі в журн[алі] “Дзвін”, вона, живуща далеко, і не знаючи, хто, власне, там дає тон, дуже вагалася між симпатією до напряму журналу і антипатією до такої позиції в нац[іональній] справі, яку зайняв представитель журналу В[инниченка], з ким, власне, і треба було їй трактувати. Довге і мучительне вагання було розв’язане тим, що вона написала “Оргію”, яку і послала до журналу. Отже, генезис сеї речі має безпосередній зв’язок з поведінням Винниченка» (Леся Українка. Документи і матеріали. С. 299).

В. Винниченко в листі до М. Коцюбинського пише, що зважати на докори української лицемірної критики не буде і єдиним виходом для себе бачить перехід на російську мову й друк у російських виданнях. Виправдовуючи свій намір, письменник ремствував у листах до М. Коцюбинського на читачів, критиків, видавців, редакторів, загалом на українське громадянство, яке усе робить, щоб одпихнути його від української літератури, що «випихають щиро і завзято», а «Коли випихають, то я й упиратися дуже не буду» (Листування М. Коцюбинського з В. Винниченком // Радянське літературознавство. 1988. № 2. С. 42, 48).

Попри властиву для Лесі Українки толерантність, у принципових питаннях вона була досить категоричною і поведінку В. Винниченка вважала неприпустимою. У листі до Ю. Тищенка вона писала про своє небажання друкувати II том своїх творів у видавництві «Дзвін», одним з очільників якого був В. Винниченко. «Не бере мене охота виступати тепер під його егідою. Двоязычність його літ[ературної] діяльності робить на мене остатніми часами дуже сумне вражіння і здається мені особливо тепер (в момент

гострого ставлення нашої справи) принципіально шкодливою. Нехай би він уже став або сюди, або туди, то й люде б знали, як до нього ставитись, а як тепер, то я волію стояти осторонь» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 604).

У листі до матері від 6(19).II.1913 Леся Українка писала: «Я не буду загрожувати переходом в чужу літературу, як то роблять інші, бо то “себѣ дороже стоит”, але я можу зробитись учителькою європейських мов і прожити без тих “гонорарів”, за які треба стілько зневаги приймати» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 644). Матеріальна скрута, якою мотивував свою позицію В. Винниченко, була знайома й Лесі Українці, навіть більше, в останній рік свого життя вона вимушена була існувати у відвертих злиднях. Листи засвідчують постійні «перетрактації з Сірим» (Ю. Тищенком, П. П. Лавровим) щодо заборгованих гонорарів від «Науково-літературного вісника» та «Дзвону». Ображала її і сваволя видавців, зокрема вона категорично вимагала зняття свого імені зі списку постійних співробітників «Дзвону», оскільки не давала на це дозволу. У листі до матері від 27.II(12.III).1913 Леся Українка писала: «На жаль, я мала необережність пообіцяти їм ще одну річ, а ти знаєш, як я релігійно ставлюся до обітниць, кому б вони не були дані, але я думаю, що на тім і покінчаться мої відносини з цією хитроумною редакцією <...>» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 654). Йдеться саме про «Оргію», яку, як вона й обіцяла, віддала до друку у цей часопис.

Позиція Лесі Українки була добре відома В. Винниченкові. В листі до Є. Чикаленка від 25.III.1913 він згадає Лесю Українку. «Біда мені, Євгене Харлампійовичу, з “щирими” нашими... Українські патріоти хвилюються від благородного гніву на мене, що я “перехожу до росіян”. А, мабуть, ні один не спитав ні себе, ні мене, чи я маю що їсти... Та що казати про “рядових”, коли Леся Українка і та накинулась була на мене за це. Я їй вияснив, і вона зрозуміла. Може вияснити і іншим, хай не псують собі крові по-дурному?» (Панченко В. «Не буду загрожувати переходом в чужу літературу...» С. 18). Невідомо, якими аргументами користувався В. Винниченко, переконуючи Лесю Українку, чи та розмова відбувалася вживу, чи листовно. Проте В. Панченко вважає, що письменник перебільшував вплив на Лесю Українку власних переконань. Якщо вона і прийняла Винниченкові аргументи, «то з мовчазним висновком: ну що ж, *suum cuique*, кожному своє» (Панченко В. «Не буду загрожувати переходом в чужу літературу...» С. 18).



Ці обставини стали одним із поштовхів для написання драматичної поеми «Оргія» і того, що для друку цей твір було віддано у часопис «Дзвін», у якому В. Винниченко був одним з редакторів. За припущенням В. Панченка, друкуючи текст поеми саме у «Дзвіні», Леся Українка, ймовірно, «вручала Винниченкові своєрідне “дзеркало”, драматичну поему про зламаних і незламних митців» (Панченко В. «Не буду загрозувати переходом в чужу літературу...» С. 19).

Не тільки В. Винниченко викликав гостре обурення Лесі Українки. Для посилення своєї думки, що Антей «націоналіст того ґатунку, що й Леся Українка: він ненавидить римлян переможців і ніколи не віддасть їм своєї творчості», Б. Якубський наводить уривок з листа письменниці, який був вилучений із публікації в 12-томнику (Леся Українка. Твори. Т. XI. С. 112).

У листі до матері від 27.II(12.III).1913 Леся Українка пише: «...але я ніколи не згожуся вступитися з дороги перед усякими перевертнями і покутними борзописцями з чужої літератури, — dafür ich bin mir doch zu gut! [Я надто добра для цього (нім.) — Ред.]. Та пора вже й публіку нашу привчити (не говорячи про самих редакторів), щоб не біла поклонів перед усякими nullitiés [нікчемами (франц.) — Ред.] через те тільки, що вони в ряди-годи удостоюють нам “в хату плюнути” (раніше “наплювавши” на неї), забривши зничевь з розкішних сусідських палат до нашого вбогого куріня. Адже і в курінях на покуті сиділо виборне отамання та чесне товариство, а не якісь заволоки-потурнаки» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 656).

Міжособистісні стосунки Лесі Українки із І. Трушем та В. Винниченком могли стати імпульсом для створення «Оргії», але дослідники шукають ще й інші витоки, зокрема, — літературні впливи. Б. Якубський писав: «Є думка, що Леся Українка написала свою “Оргію” під впливом драми польського поета Красінського “Ірідіон»» (Леся Українка. Твори. Т. XI. С. 115). З. Красінський у своєму творі дає власний відгук на полеміку, пов’язану з поемою «Конрад Валленрод» А. Міцкевича та з так званим «валленродизмом» — угодовством та пристосуванством. Спираючись на спогади К. Квітки, де говориться, що напередодні створення «Оргії» авторка читала «Ірідіона», більшість дослідників все ж зазначають, що українській письменниці могла імпонувати лише загальна спрямованість польської драми — любов до поневоленої батьківщини і ненависть до гнобителів. «Насправді говорити

про залежність драми Лесі Українки від твору Красінського не доводиться, хоч окремі їхні тематичні та композиційні вузли близькі», — робить висновок Р. Радішевський (Радішевський Р. *Леся Українка і Зигмунт Красінський // Київські полоністичні студії*. Т. XXII. Київ. 2013. С. 70). А Б. Якубський категорично заявляє: «Треба рішуче відкинути всякі спроби накидання авторові «Оргії» якихось впливів на вживані в його літературних творах сюжети» (Леся Українка. *Твори*. Т. XI. С. 115–116).

Драматична поема Лесі Українки «Оргія» має відношення до нездійсненого творчого задуму, який авторка красномовно назвала «Великі роздоріжжя». За свідченням А. Гозенпуда, у цьому драматичному циклі авторка «мала показати боротьбу протилежних світоглядів і інтересів — класових, релігійних, національних» (Гозенпуд А. *Поетичний театр Лесі Українки*. С. 98).

Критичне і літературознавче освоєння драматичної поеми Лесі Українки «Оргія» значною мірою залежало від тих політичних і світоглядних тенденцій, які панували у різні часи.

Публікація драматичної поеми у квітні 1913 р. та перша реакція на неї з'явилися дуже швидко після її створення. У журналі «Українська хата» за квітень-травень 1913 р. з'явився відгук (без підпису) на вихід драматичної поеми Лесі Українки «Оргія», автор якої розпочинає свої нотатки із проблеми авторства і зазначає: «стиль поеми “Оргія” без великих труднощів дає можливість розгадати ініціали автора. Українському читачеві давно відомий сей стиль — в міру холодний, в міру патетичний, багатий образами рельєфними, наче під рукою скульптора, багатий думками філософа і чуттям знаючого всьому в житті ціну» («Українська хата». Вип. 4–5. Київ, 1913. С. 314–315). Загальний виклад змісту твору закінчується висновком: «Антей, жертва своєї любові до рідного, як характер, є просто шедевром. ...Се безперечно одна з кращих речей автора». К. Квітка згадував, що останньою лектурою в житті Лесі Українки був часопис «Українська хата» за два роки, який вона привезла з Києва. Інформації про те, чи було серед тих примірників останнє число з відгуком на її твір, К. Квітка не дає (Леся Українка. *Документи і матеріали*. С. 301).

Один із перших ґрунтовних аналізів драматичної поеми «Оргія» належить Б. Якубському. Від нього починається тлумачення твору як однопланової алегорії: подолана Еллада — це Україна, а її гнобитель і ворог — Москва.

Розгляд «Оргії» як алегорії на сучасну соціальну та культурну ситуацію викликав спроби пошуку прототипів образів поеми та переосмислення авторкою конкретних ситуацій. Так, А. Музичка відзначає паралелі у словах Мецената та Меншикова зі статті «Национальная трещина», що була опублікована в журналі «Новое время» 1911 р. №. 12. Він стверджує, що основою для написання «Оргії» була діяльність П. Б. Струве та його однодумців (Музичка А. *Леся Українка, її життя, громадська діяльність і поетична творчість*. Б. м.: Держ. вид-во України, 1925. С. 96–98). Позиції А. Музички, найперше його прагнення пов'язати зміст драматичної поеми (як і творчість загалом) з громадською діяльністю Лесі Українки, викликали гостру критику М. Зерова.

Зважаючи на дразливу, або навіть небезпечну в умовах комуністичної ідеології, тему протистояння російської і колонізованої української культури, радянське літературознавство уникало розгляду драматичної поеми «Оргія». У відомих критико-біографічних нарисах про Лесю Українку Л. Підгайного, О. Ставицького, С. Шаховського аналізу «Оргії» майже не приділяється уваги.

О. Дейч у статті «Остання драма Лесі Українки» відмежовується від «буржуазно-націоналістичної критики», до якої зарахував перші критичні відгуки А. Ніковського, М. Євшана, Б. Якубського, і стверджує, що в «Оргії» «конфлікт побудований на боротьбі передових, прогресивних сил з силами реакційними» (Дейч О. *Остання драма Лесі Українки / Леся Українка*. Публікації, статті, дослідження. II т. Київ: Вид. АН УССР, 1956. С. 379).

Звернулися до аналізу «Оргії» і представники діаспори. Р. Задеснянський стверджує, що в «Оргії» Леся Українка насамперед «малює образ взаємовідносин між двома народами і ніде не обмежує справи до самого мистецтва» (Задеснянський Р. *Творчість Лесі Українки*. Критичні нариси. Мюнхен: Вид-во «Українська критична думка», 1963. С. 144, 146). Він наполягає на тому, що, «говорячи наче б то про культуру», письменниця піднімає суто національні проблеми «поза часом і тереном» (Там само, С. 144, 146). Однак насправді відмінності між прочитанням тексту літературознавцями марксистського і націоналістичного зразка незначні: в обох випадках дослідників переслідує небезпека опинитись «поза культурою».

В пострадянських дослідженнях «Оргії» літературознавці намагаються вийти за межі трактування тексту лише як алегорії на колоніальне становище України. Скажімо, В. Агеева основну

увагу зосереджує на співвіднесеності опозиції народництво/чисте мистецтво з опозицією колоніальна культура/імперська культура. Л. Масенко на прикладі аналізу цього твору розширяє перспективи вивчення екзистенційної культурософії Лесі Українки. А. Паньков і Т. Мейзерська аналізують міфологему неволі і звільнення, залучаючи матеріал «Оргії». Л. Демська-Будзуляк розглядає «Оргію» як аргумент на користь вільної особистості, яка може розвиватися тільки в умовах зовнішньої та внутрішньої свободи. У свою чергу, О. Косюк на матеріалі драми студіює конфлікт між високою культурою та споживацьким меркантилізмом. І. Руснак фокусує погляд на цей твір з позицій постколоніальної критики. До аналізу інтермедіальних зв'язків, зокрема мотиву танцю, звернулися І. Бестюк, А. Матусяк, Р. Тхорук, музичний дискурс розглядає О. Гуменюк. А. Матусяк пропонує визнати постать танцівниці Терпсіхори/Неріси метафорою, «яка зводить у конфронтацію колонію/Україну з колонізатором/Російською імперією» (Матусяк А. Танцівниця як «метафора контрасту» в «Оргії» Лесі Українки/Леся Українка і сучасність. Луцьк: РВВ «Вежа», 2007. Т. 4, кн. 1. С. 161).

У дослідженнях останніх років ревізії піддається центральний образ Антея та через опозицію Антей/Неріса розглядаються й інші опозиції. Увагу дослідники зосереджують на аналізі психології героїв. М. Моклиця стверджує, що на першому плані в «Оргії» складна психологічна ситуація митця в умовах межової екзистенції (Моклиця М. Символ укритого скарбу у драмі Лесі Українки «Оргія»/Scientific Journal Virtus. 2020. № 4. С. 159–163). Розглядаючи образ Антея крізь призму аналітичної психології К. Г. Юнга, Є. Кононенко робить висновок: «Неусвідомлена Тінь змушує героя вбити дружину не з ідейно-моральних міркувань, як вважає більшість дослідників. У фіналі драматичної поеми “Оргія”, попри всі маркування ситуації поневолення, у якій перебувають герої, відбувається убивство з ревнощів» (Кононенко Є. Драма мистецтва чи драма кохання? (чи добрим є «добрий приклад»?) / Слово і час. 2016. № 3, С. 3).

Докладніший аналіз тривалого науково-критичного дискурсу стосовно «Оргії» подала С. Кочерга (Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. С. 122–125). Дослідниця вважає, що «найбільшою цінністю “Оргії” є внутрішня інтенція тексту до подолання частковості смислів, нейтралізація односторонності, уникання тиранії моносемії... аналіз тексту, сповненого сюжетно-композиційного

протиборства, дозволяє приглушити (принаймні умовно) агресивне звучання ізольованих смислових топосів і почути багатоголосся смислів, що поєднуються в єдиний хор, де витісняється насилля і панує “енергія нероздільної смислової повноти” — “енергія невловимого смислу» (Кочерга С. О. *Культурософія Лесі Українки*. С. 161).

Драматична поема «Оргія» — одна з тих, що найбільш відповідає вимогам театральності, проте сценічна історія виглядає доволі скромно. Вочевидь ідеї, закладені авторкою у цей твір, суперечили радянським ідеологічним настановам, і театри оминали цю п'єсу.

19.ІІ(4.ІІ).1914 в газеті «Рада» було опубліковане оголошення: «Цими днями дозволено до вистави п'єсу Лесі Українки “Оргія”. В наступному сезоні п'єса піде в трупі М. Садовського» (Документи і матеріали. С. 286). Вистава не відбулася, напевне, завадили історичні події.

Прем'єра «Оргії» відбулася 1920-го р. у Києві на сцені Першого драматичного театру ім. Т. Шевченка. Інформація про цю виставу подається в дослідженні М. Гринишиної (Гринишина М. *Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть: Реалізм. Дискурс*. Київ: Фенікс, 2013. 344 с.). Дослідниця зазначає, що вистава залишила по собі нечисленні свідчення, зокрема вона цитує відгуки актриси К. Осмяловської про те, що вона була «красивою і поетичною». Натомість Б. Зюков стверджує, що критика поставилася до спектаклю різко негативно. Але в цьому він вбачає проблему не вистави, а критики. Оцінюючи рецензію на виставу Ф. Якубовського, Б. Зюков зазначає: «Із п'єси “Оргія” рецензент зрозумів лише, що в ній “різні розмови про мову (грек сварить латинську мову, римляни — грецьку” тощо) надто нагадують аналогічне базікання нашого часу» (Б. Зюков. *На сцені і на екрані — Леся Українка*. С. 70). Гра артистів також не сподобалася ні цьому критикові, ні його харківському колезі.

Після тривалої перерви театри почали звертатися до «Оргії», і приводом для таких звертань здебільшого були ювілеї Лесі Українки. Так до 90-річчя з дня її народження п'єса була поставлена у Житомирському музично-драматичному театрі (реж. Л. Каневський). Вистава відбулася 1.І.1961, передмову до програми написав М. Рильський. З рецензіями на неї відгукнулися М. Хомичевський (Борис Тен), Г. Столярчук. (див.: Гуменюк В. *Шлях до «Одержимої»*).

Творче становлення Лесі Українки — драматурга. Сімферополь: Таврія, 2002. С. 208–221). Рецензенти звернули увагу на своєрідний пролог, створений на основі ліричних творів Лесі Українки, в якому на фоні мелодійного оркестрового вступу (комп. В. Кирейко) звучали співи еллінських співців. Незважаючи на окремі критичні зауваги до спектаклю, саме звернення театру до «Оргії» як першої в циклі творів Лесі Українки, поставлених у театрі Житомира, означало певний прорив в її сценічній історії.

До 100-літнього ювілею «Оргія» отримала сценічне втілення у Херсонському музично-драматичному театрі ім. М. Куліша (режисер О. Горбенко). У дусі тих часів розумілася ідейна настанова п'єси, зокрема Б. Зюков зазначав, що спектакль «сприймався як пристрасне затвердження громадянської спрямованості мистецтва, як заклик боротьби з апологетами теорії мистецтва для мистецтва» (Б. Зюков. На сцені і на екрані — Леся Українка. С. 154).

Привертає увагу те, що до постановки «Оргії» часто звертаються музичні та музично-драматичні театри. Зміст драматичної поеми дає можливість зробити виставу яскравою, видовищною, залучивши весь акторський колектив театру, у тому числі балетну трупу та оркестр. Іноді це обертається зловживанням танцями та музикою, що й відбулося в постановці Херсонського театру. Але, водночас, цей зміст дає можливість перевести твір в площину іншого жанру. Композитор В. Кирейко написав музику до балету на сюжет «Оргії». Автор лібрето до нього Н. Скорульська вважала цей сюжет ідеальним для балету. Існує радіовистава за драматичною поемою Лесі Українки «Оргія», де у головних ролях виступили Б. Ступка, К. Степанков й О. Ступка.

Інше прочитання п'єси, акцент на проблемі стосунків колонія/метрополія, було втілено на кону Київського театру ім. Лесі Українки. В. Панченко згадував цей знаковий спектакль. «Деся на початку 1990 років виставу “Оргія” привезли до Києва “московські актори українського походження”. То було надзвичайно цікаве видовище!» (Панченко В. «Не буду загрозувати переходом в чужу літературу...». С. 16). Режисер О. Парра знайшов простий і ефективний хід, який оголив нерв Лесино твору, елліни у виставі говорили по-українськи, а римляни — по-російськи. Меценат, залежно від того, хто був його співрозмовником, переходив з однієї мови на іншу. Талановитий актор В. Лановий, який виконував цю роль, у коментарі після вистави намагався пов'язати дух «Оргії» з мрією Мецената сполучити в одну родину дві частини людю

коринфського — римлян і греків. Ця його позиція, майстерно втілена на сцені, могла спричинити парадоксальний ефект, глядач міг сприйняти як адекватну ідею сполучення російської та української культури. Але режисерський хід і, в першу чергу, зміст драматичної поеми викликали інші враження, і позиція Антея, захисника рідної культури, переважала позицію Мецената.

У 1990 р. відразу кілька українських театрів звернулися до постановки «Оргії». Вистави відбувалися в Миколаївському академічному українському театрі драми та музичної комедії (реж. О. Ігнат'єв), у Волинському музично-драматичному театрі ім. Шевченка (реж. А. Критенко-Гайовий). У рецензії на виставу Волинського театру О. Сидор робить важливий висновок про вписаність драми в контекст європейської літератури, про те, що творчість Лесі Українки неможливо «ізолювати від певних віянь свого часу» (Сидор О. «Оргія» / Молодий ленінець. 1990. 24 березня).

Пізніше з'явилася «Оргія» в репертуарі Львівського театру ім. М. Заньковецької (реж. Ф. Стригун), Донецького музично-драматичного театру ім. Артема (реж. О. Шмаль).

26.IX.2012 прем'єра «Оргії» відбулася на кону Кримського академічного українського музичного театру. Привабливість драматичної поеми Лесі Українки для глядача, на думку режисера вистави В. Гуменюка, забезпечує глибока психологічна основа та гостра інтрига. Оздобою вистави був видовищний балет та музика Ш. Гуно та А. Хачатуряна. На Міжнародному фестивалі театрального мистецтва «Боспорські агони» вистава «Оргія» була відзначена призом «За вірність античній темі».

Подана тут інформація не претендує на вичерпаність, драматична поема «Оргія» ставилася і в інших театрах, можливо, не таких відомих, як названі. Так, ще 1972 р. відбулася вистава за цим твором у Навчальному театрі Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, а 1975 року у Червоноградському драматичному театрі ім. Лесі Українки. Сценічна історія «Оргії» потребує спеціального дослідження.

Поняття «оргія», яке виноситься авторкою в заголовок твору, є потужним і містким символом. «Титул, поєднуючись із текстом, проходить через різноманітні контексти, які впливають на вивчення індивідуального значення назви, а як наслідок — на розширення асоціативного поля твору, його символічності», — зазначає В. Мерзвинський (В. Мерзвинський. Поетика заголовків

драматичних творів Лесі Українки / Слово і Час. 2007. № 2. С. 4). Дослідник звертає увагу на високий коефіцієнт повторюваності заголовного слова у тексті твору, варіації контекстів, що, на його слушну думку, сприяє символізації назви.

Образ оргії з'явився в більш ранній драматичній поемі Лесі Українки «В катакомбах» (1906), де герой, молодий Неофіт-раб яскравими фарбами описує життя своєї дружини-рабині, яка задля того, аби розважати розбещених римлян, залишає напризволяще малу дитину. Тут теж, на думку О. Турган, «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, витoki 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». (Турган О. Бенкет як реалія культури в драматургії Лесі Українки / Вісник Запорізького державного університету, 2001. №1. С. 8). А образ його дружини своєрідно перегукується з образом Неріси.

Концепт «оргія» має безпосереднє відношення до основного ідейного та структурного контрасту, до протиставлення двох світів — грецького поневоленого та римського панівного. Відтак протиставляються дві оргії — «свята оргія» і «панська оргія», але в контексті твору з'являються ще інші значення.

У більшості тлумачних словників подається три значення слова «оргія», всі вони знаходять реалізацію в тексті драматичної поеми. У прямому значенні оргія — релігійні обряди, пов'язані з культурами богів, зокрема Діоніса. В цьому значенні вживає це слово Антей: «свята оргія, встановлена божа», він же згадає й божественну оргію, яка відбувається на Парнасі: «Дев'ять і одна / там сходяться на оргії таємні / і закриваються від ока влади / густими хмарами». У переносному значенні оргія — бучний, нестримний, розгульний бенкет, такі ознаки має оргія Мецената й такі оргії Антей називає «позорищем». Тут свята оргія вже перетворюється на сатурналію, дійство з елементами розпусти, що вже остаточно втратило сакральне значення. Інше переносне значення слова — застілля з великим вибором страв. У цьому значенні його



двічі вживає Евфрозіна: «...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!» До такого домашнього обіду кличе Евфрозіна Антея та Нерісу: «Йдіть обідать! / Уже готова оргія препишна!»

У своєму первинному значенні поняття «оргія» має відношення до культу Діоніса і з нього перейшло до Елевсинського культу Деметри-Персефони. У цих культурах спільними є ідеї смерті і нового народження-воскресіння, єдності з природою, безсмертя душі. Для культу Діоніса властива екзальтація почуттів, стан ейфорії та екстазу, які переживали його служителі. Б. Рассел стверджує: «Вакхічні ритуали породили те, що називалося “ентузіазмом”»: етимологічно це слово означає вселення бога в того, хто йому поклоняється, і тоді йому здається, що він злився з богом у одне ціле. Багато що в найвищих злетах людини має в собі елемент сп'яніння, якесь витіснення розважливості пристрастю. Без вакхічного елементу життя було б нецікавим; а при наявності цього елементу воно буває небезпечне. Конфлікт розважливості з пристрастю пронизують усю історію людства» (Рассел Б. Історія західної філософії. Київ: Основи, 1995. С. 27).

У сакральному розумінні варто простежити семантичний зв'язок, який існує між поняттям «вакханалія», «містерія», і тут поняття «оргія» є центральним та ключовим. Суголосне йому поняття «містерія» так пояснює Т. Свєрбілова: «...це культове таїнство античного світу, ритуал, що супроводжував смерть та нове народження, воскресіння деяких з найдавніших богів, протиставлених офіційному культу олімпійців. Такі ритуали вважались потаємними, відбувалися тільки для присвячених, супроводжувались вони піснями, танцями, музикою, тобто мали синкретичний характер. Найпопулярнішими в Давній Греції були Елевсінські, Орфічні та Самофракійські містерії. Саме такі містерії мав на увазі Ф. Ніцше, коли виділяв діонісійні основи (поряд з аполлонічними) в античному мистецтві» (Свєрбілова Т. Жанрові моделі української та російської драми кінця XIX—30-х рр. XX ст. в аспекті порівняльної поетики: Дис. ... док. філол. наук. 10.01.05, 10.01.02. Київ. 2011. С. 91.).

Дослідники (Р. Тхорук, О. Турган, А. Матусяк, С. Кочерга) заважили, що всі разом конотації слова «оргія» визначають опозиційне протистояння «Греція / Рим», тобто «колонія / метрополія», а звідси — «сакральне / профанне мистецтво», «дух / плоть».

С. Кочерга розширює перелік конотацій знака оргія (Кочерга С. О. *Культурософія Лесі Українки*. С. 159). На думку дослідниці, висхідне бінарне протиставлення репрезентують інтерпретації оргії двома головними героями, що спираються на власний досвід: для Антея — «свята оргія», код духу, для Неріси — «розкішна оргія», код плоті. У переносному значенні знак оргії проявляється щонайменше у трьох сегментах: побутова «оргія правдива» — код самоцінності сімейного осердя; культово-мистецька оргія, тобто зустрічі Муз на Парнасі — код таїни мистецтва; національно-бунтарська — «розмах нашої сили скритої» (образ вакхічного гімну) — код резистансу. Оргію у Мецената теж трактують по-різному: для Федона — «панська оргія», великосвітська; для Антея — рабська, позаяк митець на ній «тільки раб отой, / що хистом оргію панам скрашає»; для Неріси оргія — гостина для вільних людей, де отримує визнання справжній хист; для Мецената оргія без яскравих талантів — «царство тінів»; для рабів-прислужників — «оргія — то скоки».

Отже, поняття винесене в заголовок твору, пронизує весь текст та характеризується амбівалентністю значень.

Символізм твору посилюється використанням імен із міфологічним та історичним підтекстом. С. Кочерга вважає, що імена героїв «служують орієнтирами в ситуативних ексцесах, хоча їхній значеннєвий зміст не зразу можна трактувати як виразний сигнал» (Кочерга С. О. *Культурософія Лесі Українки*. С. 128).

Антей — співець — ім'я Антея, головного персонажа твору відсилає до міфу про лівійського велетня Антея, сина Посейдона та Геї. Антей за протосюжетом викликав на двобій чужинців, що прийшли на його рідні землі й у такий спосіб знищував їх. Він був непереможним, оскільки оновлював сили, торкнувшись землі. Але вбити Антея вдалося Гераклові, котрий позбавив супротивника живильного джерела. Міф про Антея символізує перемогу героїв над хтонічними істотами, а, ширше, перемогу олімпійської релігії над космогонічною, патріархальних уявлень над матриархальними.

В античній міфології Геракл знаходиться на службі в богів і за свої подвиги до них долучається. Антей представляє сили, які протистояли олімпійським богам, як протистояли їм гіганти та титани. Незважаючи на панування офіційної релігії, Антей опишувався в художніх творах (Піндар, Платон, Аполлодор, Плутарх)

і підтримувався в народних оповідях. За свідченням Павсанія, на фронтоні храму в Фівах було зображення Антея, який бореться з Гераклом. Це зображення належить Праксителю, який відтворив дванадцять подвигів Геракла і замість одного з них (очищення Авгієвих стаєнь) дав його боротьбу з Антеєм.

Таким чином прототекст транслює кілька ідей, важливих для розуміння героя твору Лесі Українки. Її Антей, як і міфологічний персонаж, має міцний зв'язок з рідною землею, рідним народом. Він є оборонцем та захисником своєї країни. Він є символом наснаги і сили, яка дозволяє йому рішуче протистояти супротивнику-загарбнику. Антей приречений на загибель так само, як і персонаж прецедентного тексту.

Т. Крупеньова звернула увагу на фонетичний вираз опозиційності в іменах Антей — Меценат «в одному імені ініціальне ант-, у другому — ті ж звуки з перестановкою і в кінці слова: -нат». Водночас дослідниця простежила, що ці імена-антагоністи повторюються по 50 раз кожне, що свідчить про структурну гармонізацію твору (Крупеньова Т. Семантико-стилістичні особливості власних назв у художньому тексті (на матеріалі драматургії Лесі Українки / Мовна концептосфера Лесі Українки. С. 278, 282). Отже символіка імені виявляється на різних рівнях художньої структури твору.

Герміона — мати його — ім'я матері Антея Герміони пов'язується з дочкою спартанського царя Менелая та Гелени. За велінням Аполлона ще в дитинстві була заручена з Орестом, але була видана за сина Ахілла Неоптолема, якому Менелай під час Троянської війни пообіцяв руку дочки, про це згадує Гомер в «Одіссеї». Оресту довелося відмовитися від своїх прав чи тому, що він не міг конкурувати з уславленим героєм, чи тому, що він заплямував себе кров'ю вбитої ним матері Клітемнестри. За Аполлодором, тільки після смерті Неоптолема, вбитого жерцями у Дельфах, жінка вийшла заміж за Ореста. За варіантом міфу, покладеному в основу «Андромахи» Евріпіда, вбивство Неоптолема було підлаштоване Орестом.

У шлюбі з Неоптолемом Герміона залишалася бездітною, вона зненавиділа привезену їй чоловіком з Троянської війни бранку Андромаху і всіляко шкодила їй, оскільки та народила йому трьох дітей. Можливо, саме така поведінка сприяла виробленню негативної репутації Герміони. С. Кочерга зазначає: «Герміона зображується в літературі переважно підступною героїнею, але

підстави бути віроломною та жорстокою їй дають життєві обставини» (Кочерга С. О. *Культурософія Лесі Українки*. С. 130.) Цю характеристику дослідниця наводить у тій частині своєї роботи, яка називається «Лексія З. Гроші». Саме з проблеми грошей починається суперечка Герміони з сином, якому вона дорікає за те, що той не взяв «заслуженини» від Хілона. Далі вона озвучує основну причину претензій до сина — він на викуп за Нерісу витратив не лише батьківський спадок та заощадження, залишив без посагу свою єдину сестру. Прагматизм та певна меркантильність Герміони пояснюється її турботою про долю Евфрозіни та добробут родини.

Евфрозіна — сестра його — ім'я Евфрозіна належить одній з трьох харит (за римською міфологією — грацій). Її ім'я символізує радісний настрій, веселощі, окрім того вона характеризується як благочесна. Радісні емоції, які пов'язувалися з образами харит і, зокрема, Евфрозіни, мали відношення не до фізичного, а до духовного життя, вміння давніх греків насолоджуватися поезією, музикою, танцями, красномовством. У творах давньогрецької літератури, зокрема в «Теогонії» Гесіода харити разом з музами супроводжують Аполлона. Попри те, що головним персонажем драматичної поеми є Антей, саме його сестра є мірилом моральності та національної гідності. Прийнявши рішення таки піти на оргію до Мецената, Антей тікає з дому, навіть не переодягнувшись, аби не потрапити на очі Евфрозіні, оскільки добре пам'ятає, що зраджує тим високим критеріям, які у ньому бачить сестра.

Образ Евфрозіни Антей характеризує ще двома іменами, взятими з грецької міфології — Антігона та Ніке.

Неріса — жінка його — у чорновому автографі це ім'я з'являється лише у фінальній сцені, в ремарці «Грає в тім же темпі пригрив без слів і не завважає, що Неріса незаметно опинилася в гурті танцівниць». Фактично у цілому тексті чернетки вживається ім'я Елліда. Щодо зміни імені існує кілька версій. А. Гозенпуд припускає, що «Леся Українка змінила ім'я може через подібність до імені героїні п'єси Ібсена «Жінка з моря»» (Гозенпуд А. *Поетичний театр Лесі Українки*. С. 189). Таке припущення має право на існування, хоча б з огляду на те, що Леся Українка цікавилася творчістю Г. Ібсена. Т. Крупеньова згадує, що ім'я Неріса було ужите В. Шекспіром у комедії «Венеціанський купець». Свої міркування з приводу заміни імені запропонувала Р. Тхорук. Дослідниця

вважає, що відмовою від імені Елліда на користь Неріса Леся Українка втратила «улюблену можливість символічно підкреслити облудність вибору головного героя за рахунок прихованої гри звуків. Елліда та Еллада створили б тоді “перехрестя”, з якого в правильному напрямку дозволяє вийти лише тонкий слух до музики провидіння, тонко відчуване майбутнє, що вже живе в теперішньому» (Тхорук Р. Неволя як тема і як проблема у творчості Лесі Українки / Леся Українка і сучасність. Т. 1. Луцьк: Вид-во «Волинська обласна друкарня». 2003, С. 143–144). Таким способом, стверджує Р. Тхорук, почасти розхитується бінарність протиставлення, а надто яскрава антитеза усувається (Тхорук Р. Неволя як тема і як проблема у творчості Лесі Українки. С. 146).

Походження імені Неріса пов’язують з нереїдами, морськими німфами, доньками морського бога Нереея та океаніди Доріди. Нереїди втілюють якості морської стихії, її мінливість, примхливість, бурхливість. Нереїди, як і Неріса, вирізняються надзвичайною вродою і, окрім того, вони танцюють та співають.

Неоднозначність образу Неріси посилюється тим, що вона ототожнюється з музою танцю Терпсіхорою, римляни називають її богинею, німфою, їм же належать інші визначення — «мавпочка з Танагри», «штучка», «муха». Так в цьому образі поєднується високе і низьке, сакральне і профанне.

Хілон — ученик його — ім’я Хілон викликає історичні асоціації, воно належало одному з семи грецьких мудреців, який жив колись у Спарті. Він автор моральних сентенцій, які здобули велику популярність, зокрема, йому приписують відомий вислів «Пізнай себе». Важливо, що свої моральні настанови Хілон адресував спартанцям, з їхнім своєрідним життєвим та державним устроєм, де громадян виховували в першу чергу як воїнів. Одна з його сентенцій звучить: «З несправедливістю змириш, від військової загрози — захистись». За змістом вона пов’язана з тією фразою, що її С. Кочерга визначає як знакову для характеристики образу Хілона в «Оргії». «Коли брат Хілона сердився, що не він став ефром, той йому відповів: “Це тому, що я вмю зносити несправедливість, а ти ні”» (Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. С. 129). «За іронією історії, мудрець Хілон став одним із творців суспільства, яке виявилось непридатним до подальшого породження мудреців і філософів» (Кочеров С. Н. Хилон как нравственный законодатель Спарты / Философское антиковедение и классическая традиция. 2017. Т. 11. № 2. С. 382).

Федон — скульптор — ім'я Федон належало грецькому філософу, учневі Сократа. Він став одним із учасників філософського діалогу Платона під назвою «Федон, або Про безсмертя душі». У творі розповідається про зустріч із Сократом його учнів в афінській в'язниці, де через кілька годин, за рішенням суддів, той повинен випити отруту і померти. Одна з провідних ідей цього діалогу полягає у переконаності в безсмерті душі, в тому, що за смертю настане інше, краще життя. Торкаються його учасники і проблеми самогубства. Варто звернути увагу на те, що в питанні, яке ставить Сократові Симміас, виникає аналогія людського тіла з гарно налаштованою лірою з гармонійним звучанням.

Далі він запитує в Сократа, чи варто вважати душу просто гармонією тіла, і коли тілесний інструмент руйнується або перерізується струни, душа повинна зникнути. Можливо, в структуруванні останньої сцени «Оргії» відгукнувся філософський трактат Платона.

Меценат — багатий, значний римлянин, нащадок відомого Мецената — Леся Українка вживає лише одне ім'я, хоча у римлян зазвичай було два або більше імен — особисте ім'я (преномен), ім'я роду (номен), індивідуальне прізвисько, яке давалося людині за якісь заслуги, або ж передавалося у спадок. Відомий Меценат — це Гай Цільний Меценат (між 74–64 — 8 до н. е.), нащадок етрусського роду Цільніїв, його батько — Луцій Меценат. В інших своїх драматичних творах Леся Українка зберігала римську традицію, називаючи своїх персонажів Руфін Емілій, Аецій Панса, Мартіан Емілій тощо. Не даючи Меценатові особистого імені, авторка знеособлює його, водночас підкреслює його зв'язок із тим «славетним Меценатом».

Гай Цільний Меценат — римський політичний діяч, сподвижник і радник імператора Августа. Цінував мистецтво, сам був письменником і покровителем гуртка поетів, до якого входили Вергілій, Горацій, Проперцій, Варій, надавав їм матеріальну підтримку і активно використовував їхню творчість в інтересах імператора та суспільства. Його ім'я стало епонімом поняття «меценат». У Польщі та в Західній Україні адвокатів називали «пан меценас», оскільки цих юристів вважали благодійниками.

Ці персонажі мають імена з виразною міфологічною або історичною конотацією, інші діячі характеризуються в примітках.

Дія драматичної поеми відбувається, як це вказано у ремарці, «в Коринті під римським пануванням».

Вибір місця дії драматичної поеми продиктований не тільки постійним зацікавленням Лесі Українки античністю, але й сучасними подіями. У цей час Греція боролася за свою незалежність від багатоговікового османського ярма. У 1912 р. після першої Балканської війни Македонія та Епір були приєднані до грецької держави, а у 1913 р. настала черга Криту, після приєднання якого Греція отримала початковий вигляд давньої держави. В листі до О. Кобилянської Леся Українка писала, що вона їхала «попри веселу, ентузіазмом охоплену Грецію» (*Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 662*).

В давні часи Коринф мав велике стратегічне значення, з його портів можна було вийти відразу в дві затоки Егейського моря — Коринфську і Сардонічну. Таке розташування давало можливості для успішної торгівлі, і поліс міг конкурувати з іншими, у тому числі, з Афінами. Коринф був відомий храмами Аполлона, Афродіти, критим театром Одеона, святилищем Асклепія та іншими культурними пам'ятками.

У 146 році до н. е. місто було вщент зруйноване і спалене консулом Луцієм Муммієм, і на ціле століття Коринф був викреслений з грецької історії. У 44 році н. е. Юлій Цезар наново заснував Коринф, а імператор Август та його нащадки продовжили справу відбудови міста як однієї з римських колоній. Через деякий час новий Коринф став столицею провінції Ахая. Це вже було романізоване місто, його реконструкція свідомо відтворювала план метрополії на Тибрі.

У виборі місця дії, характеристиці епохи, позиції римлян стосовно поневоленого Коринфу Леся Українка могла орієнтуватися не тільки на історичні джерела, але й літературні. Відомо, що, збираючи матеріали для статті «Утопія в белетристиці», вона уважно простудіювала твір А. Франса «На білому камені». Зміст другої частини цього твору під назвою «Галліон» вона визначила як «діалог римського проконсула Галліона в Коринфі з своїми приятелями патриціями та з грецьким софістом, перерваний раз епізодом сперечки апостола Павла з коринфськими євреями-колоністами». Хоча саме цю суперечку Леся Українка визначає як «єдине живе місце в цьому академічно важкому оповіданні про розмови», зміст цих розмов своєрідно відгукнувся в «Оргії» (*Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах. Т. 8. Київ: Наук. думка, 1977. С. 193*).

У цьому діалозі Галліон згадує історичне минуле Коринфу, зокрема те, як було зруйноване це місто, «коли прийшли воїни Муммія і всіх до одного чоловіків вирізали, жінок — благородних дочок Сізіфа — продали в рабство, палаци й храми спалили, міські мури зрівняли з землею, а багатства навантажили на консульські лібурни» (Франс А. На білому камені. Твори в п'яти томах. Т. 4. Київ: Дніпро, 1977. С. 20). Галліон та його співрозмовники вихваляють велич Риму і римську політику стосовно цієї провінції, своєю зверхністю вони нагадують тих римлян, яких змалювала Леся Українка у своїй драматичній поемі. Єдиний грек у цій компанії має ім'я Аполлодор, це ім'я носить в «Оргії» той учень Антея, який перейшов до його школи від Мецената.

З Коринфом пов'язані кілька міфологічних сюжетів. За одним із них засновником Коринфу був Сізіф, якого було покарано вічною марною працею. Інший сюжет стосується аргонавта Ясона та Медеї.

Леся Українка почала писати «Оргію» «ще вдома», тобто в Кутаїсі, де вони з К. Квіткою мешкали на той час. Кавказ був місцем тієї легендарної Колхиди, де зустрілися Ясон і Медея, і звідки вони тікали, аж доки не опинилися в Коринфі. «Вибір місця для останньої драми Лесі Українки маркує міфологічний бінарний зв'язок двох топосів — Коринфу і Кутаїсі», — вважає С. Кочерга (Кочерга С. Грузинський надтекст у драматичній поемі Лесі Українки «Оргія» / Наукові праці (до 100-річчя від дня смерті Лесі Українки). Тбілісі, 2014. С. 182–191).

У чорновому рукописі вказано, що дія відбувається «в Коринті за часів упадку Риму (за Антонінів)», тобто в другому столітті нашої ери. Така конкретизація важлива з тієї точки зору, що до відображення кризової доби кінця II–III століття Леся Українка зверталася в кількох творах («В катакомбах», «Руфін і Прісцилла», «Адвокат Мартіан»). Авторка відмовилася від конкретної фіксації часу, і це зумовлено в першу чергу тим, що вона є зайвою при висвітленні проблем універсальних та позачасових. Мав рацію М. Зеров, коли писав, що Леся Українка «старалася не помилятися проти колориту місця й часу, наводила справки, переглядала відповідні матеріали, щоб не допустити явних недоречностей та анахронізмів, але далі цих “негативних” заходів, можна думати, вона не йшла, її не цікавило відтворення пережитої доби, навіть у такій мірі, як цим цікавився Анатоль Франс...» (Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. С. 389).



Проте у драмі залишилися деякі вказівки на те, що дія відбувається у II або на самому початку III ст.

Час правління династії Антонінів у Римі 96–192 роки. Назва цієї імператорської династії умовна, оскільки більшість імператорів, яких до неї відносять, не були у родинних стосунках. Переємність влади забезпечувалася не родинними зв'язками, а усиновленням та проголошенням співправителем імператора когось із найбільш авторитетних військових та адміністраторів. Цей принцип наслідування влади позбавляв римське суспільство від можливості появи на троні таких осіб, як Калігула чи Нерон.

Це був час політичної та економічної стабільності, лише наприкінці II століття, під час правління останнього з династії Коммода поглибилися процеси, які й призвели до занепаду. Найвідомішими представниками династії були високоосвічений прихильник грецької культури Адріан та імператор-філософ Марк Аврелій.

За Антонінів змінилося становище провінцій, вони поступово стали прирівнюватися у правах з метрополією. Провінціали ставали римськими громадянами, найбільш знатні з них входили в римський сенат. Після того, як перервалася ця династія, закінчилося об'єднання Римської держави, яке здійснювалося за Антонінів.

В драматичній поемі «Орґія» відбувається такий діалог:

МЕЦЕНАТ.

Наказувати тут не випадає.  
Антей не раб, а вільний громадянин.

ПРЕФЕКТ.

Він римський громадянин?

МЕЦЕНАТ.

Се то ні,  
а все ж він роду чесного.

Тобто Антей ще не є римським громадянином. Тільки 212 р. за едиктом імператора Марка Аврелія Антонія, відомого як Каракалла, все населення імперії отримало римське громадянство. Але, хоча величезна Римська імперія була єдиною державою, по ній ніби проходила невидима межа між східними і західними провінціями. Схід говорив грецькою мовою і зберігав старовинну грецьку і греко-східну культуру. Греки, які стали римськими

громадянами, вважали себе греками. Іспанці та галли перейняли латинську мову, римську культуру і вважали себе римлянами.

Перші Антоніни створили так звану аліментарну систему допомоги бідному сільському населенню: держава створила грошовий фонд, з якого видавалися кредити для вкладення у господарство. Отримані відсотки йшли на виплату допомоги сиротам та біднякам. Про таку допомогу згадує Герміона, коли говорить: «ми зійдемо на пролетарський хліб. / Чи ж буде добре, як твоя родина / просити піде пайки дармової...»

В «Оргії» Леся Українка дала історично адекватний зріз ситуації, коли східні колонії ще не асимілювалися остаточно, але тиск Риму все більше посилювався.

**225** Префект — у стародавньому Римі особа, що займала військову, адміністративну, судову або господарську посаду (за рангом вищу, ніж посада прокуратора).

**226** Прокуратор — у Римській імперії чиновник, що відав збиранням податків та управлінням фінансовими справами в імператорських маєтках чи провінціях. Посаду прокуратора як державного чиновника було запроваджено з ухваленням Августом нової конституції, в якій було закріплено розподіл різнорідних обов'язків державної служби між особливими чиновниками, яких називали префектами та прокураторами.

**227** Мім — актор, виконавець мімічної сценки. Слово грецького походження, означає «наслідування, удавання, імітація». Так називалися невеликі імпровізовані вистави побутового та сатиричного змісту, які виконували в основному мандрівні актори. Жанр міму відрізнявся тим, що у ньому, на відміну від інших драматичних жанрів, було дозволено жінкам виконувати ролі.

**228** Хор панегірістів — хор виконавців пісень, які прославляли когось або щось. Первинно панегірик — жанр епідектичної промови, змістом якої було прославлення, вихваляння якоїсь особи, події, міста, народу. Виголошувалися на урочистих всенародних зборах або як надгробні промови. До нашого часу зберігся приклад такого красномовства — це «Промова на всееллінських зборах» («Панегірик») Ісократу, в якій прославляються Афіни. За змістом близький до енкомію, жанру лірики, хвалебної пісні, яка виконувалася в музичному супроводі. Пізніше ці поняття стали використовуватися як синонімічні, і пісню, в якій щось або хтось прославлявся та оспівувався, почали називати панегіриком.

**229** Андроніт — парадна, чоловіча кімната дому в стародавній Греції.

**230** Гінекей — жіноча частина будинку. Життя жінок у Греції було обмеженим, вони займалися господарством, виховували дітей. Тут жіноча кімната.

У чернетці авторкою в першій ремарці дається елементарне тлумачення цих слів: «в глибині садка домок повіткою на чотирьох стовпах, [витесаних мов колони,] і з двома дверима — одні [ведуть] в андроніт [(половина для мушчин), а] другі — в гінекей [(половина для жінок)] (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 1). Вхід в жіночу половину будинку дозволявся тільки членам сім'ї та найближчим родичам. Тому на бажання Мецената прийти у дім Антея, щоб побачити танець Неріси, Антей відповідає: «Але не знаю, / чи трапиться тобі Нерісу бачить, / бо мати, жінка і сестра у мене / перебувають завжди в гінекею, / а я ж тебе не смію там вітати».

Якщо жінки із бідних родин могли виходити з дому хоча б на базар, то заможні жінки не мали права виходити без супроводу. Такі звичаї відображено у репліках Герміони щодо Евфрозини: «Вона ж у нас не ходить, як римлянка, / по всіх усюдах. Завжди в гінекею / та все в роботі».

**231** Хілон Алкмеонід — син Алкмеона.

**232** Аполлон — один з олімпійських богів, покровитель мистецтв, віщування, лікування, охоронець життя та порядку. Син Зевса і титаніди Лето (Латони), брат-близнюк Артеміди, батько Асклепія, вчитель (батько) Орфея. Покровитель дев'яти муз (Музагет). Інше ім'я Феб (осяйний), бог сонця, світла, творець краси і гармонії. Атрибути — ліра або кіфара, золоті стріли, лавр, пальма. Римляни перейняли культ Аполлона без змін, навіть не надали йому іншого імені, використовуючи грецьке Феб.

**233** Святощі містерій — містерія — система таємних культових відправ на честь богів, у першу чергу, пов'язаних з сільськогосподарським циклом, які помиралі та воскресали. Наприклад, Елевсинські містерії на честь Деметри та Персефони-Кори, які проводилися щороку і здобули статус державного свята. Орфічні містерії були пов'язані з міфами про Діоніса. Містерії були ще святами посвячень (ініціацій), супроводжувалися очищенням, жертвоприношеннями, покаєннями в гріхах, піснями, танцями та різними проявами екстазу.

**234** Геній — таланти, божественне натхнення, втілення життєвої сили. У такому значенні вживається в словах Антея — «і геній

молодий в прадавній формі/ шумує та искриться самоцвітом», Федона — «Там цінять геній, там дарують славу», Неріси — «я б його сліпила/ всім блиском генія свого й Еллади».

В римській міфології генії — духи-охоронці, римляни вірили, що кожна людина, місце або річ має свого «генія» або божественну суть. День народження римського громадянина вважався святом його генія, якому в цей день складали безкровну жертву із вина, ладану та квітів. Коли римляни переживали радість чи щастя, вони дякували генієві.

Окрім геніїв приватних осіб та родин, існував культ Генія Риму, що його називали громадським Генієм Римського народу, в нього просили захисту для міста під час небезпеки та напередодні війни, йому приносили жертви в Капітолії. Таке значення має на увазі Префект, коли говорить, що грецькі боги мають служити генієві Рима.

Парнас, Олімп і всі святії гори  
тепер в його імперію дістались,  
і тільки тим богам живеться добре,  
що мають гідність римських громадян  
або принаймні ласку Мецената  
всесвітнього, а той є — геній Риму.  
Котрі ж боги йому не покорились,  
ті вигнані були або й розп'яті.

**235** Рітори — вчителі красномовства або вчителі у риторських школах. Освіта в давньому Римі складалася з трьох ступенів: елементарні, граматичні та риторські школи. Риторські школи були своєрідними вищими навчальними закладами (ораторське мистецтво, правознавство, філософія, поезія).

**236** Академія — тут школа, найвищий етап освіти. Походить від школи Платона, яка розташовувалася в оливковому саду, названому на честь афінського героя Академа. За часів Римської імперії існували центри наукової думки в Римі і в багатьох грецьких містах, в Олександрії — Музейон і бібліотека, в Афінах — славнозвісні філософські школи Академія та Лікейон. Великими культурними центрами залишалися Пергам і Родос, куди приїздили діти римської знаті завершувати свою освіту.

**237** ...від Августа часів — правління Октавіана Августа припадає на період від 27 р. до н. е. і до його смерті у 14 р. н. е. Вважається одним з найефективніших і найсуперечливіших лідерів людської

історії. Гай Цільній Меценат був найвпливовішим довіреним другом і помічником Августа, і, хоча він не займав ніякої офіційної посади, брав діяльну участь у всіх діях імператора з облаштування держави і зміцнення влади.

**238** Калитка — торбина для грошей; гаманець.

**239** ...ми зйдемо на пролетарський хліб... — пролетарії — громадяни, які не мали особистого майна. У чорновому автографі Герміона попереджає Антея [Ти ще діждешся, що твоя родина] (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 6), в остаточному варіанті вона м'якше докоряє йому:

Чи буде ж добре, як твоя родина  
просити піде пайки дармової...

У репліці Антея «Ще маєм хліба власного доволі. / Не прогнівляй богів» замість «не прогнівляй» було «не спокушай» (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 7).

**240** Афродіта — одна з олімпійських богинь. За Гесіодом, Афродіта народилася з морської піни, коли в море впали краплі крові оскопленого Кроносом Урана. За пізнішою версією вона дочка Зевса та Діони. Афродіта богиня краси і кохання, охоронниця шлюбів. Її супроводжують харити, ори і німфи.

Культ Афродіти був перенесений до Риму, де її ототожнювали з Венерою. Староримська Венус була богинею садів, весни, зростання і розквіту, згодом Венера в Римі набуває всіх епітетів Афродіти. Цезар і Август особливо піклувалися культом Венери як матері римського народу і роду Юліїв. Вважалось, що рід Юліїв походить від Іула, сина Енея, який, відповідно, був сином Венери. У 46 р. до н. е. Цезар спорудив на новому форумі величну святиню Венери — матері юліанського роду.

Як символи кохання Афродіті присвячені мирт, троянда, яблуко, як символи плодючості — мак, голуб, горобець і заець; як символи мореплавання — дельфін і лебідь.

**241** Закреслений у чернетці уривок:

[Ант.

В тім воркотінні є і частка правди...

Евфр.

Яка там частка правди? Я вже знаю:  
про викуп та про посаг вічна пісня!  
Але то все пусте, бо я й не хочу

собі дружини купувати грішми,  
хіба що мала б викупить з неволі  
отак як ти.

Ант.

Чи смів я те робити  
ціною ваших злиднів

Евфр.

Вже і злиднів!..  
І де ж се ти їх бачиш у господі?  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 8).

Зверху на арк. 4 невідомою рукою написано «2 листки бракуе». Очевидно, йдеться про ті два аркуші, які Б. Якубський вважав належними до чистового автографа. У коментарі до видання «Книгоспілки» вказано, що чистового рукопису «вкрадено», збереглися «тільки два листки чвертки, писані з обох боків олівцем» (Леся Українка. Твори. Т. XI. С. 139). Збережено розписку Б. Якубського «про одержання для видання рукописів Лесі Українки» деякі матеріали, в тому числі «2 листки “Оргії”» (Леся Українка. Документи і матеріали. С. 331).

Б. Якубський у коментарях до «Оргії» наводить цей фрагмент розмови Антея з Евфрозіною. Відсутній у чорновому автографі і вилучений у першодруку, він суттєво додає до характеристики Евфрозіни і засвідчує еволюцію творчого задуму, своєрідну авторську переакцентацію.

Антей.

Ні, ти знаєш...  
Матуся відробила вже своє...  
Що ж до [Елліди]...

[Евфр.

І Елліда робить  
що може і що вміє. Треба ж тямить,  
що хто не звик до чорної роботи  
з дитячих літ, тому звикати трудно.  
Елліда радість і покраса дому.  
Невже твоє життя таке солодке,  
Що і подружнє щастя в ньому зайве?]

У цій репліці «хто не» надписано над закресленим «змалку»; «чорної» надписано над закресленим «хатньої». Складається враження, що Евфрозіна становище Неріси, її поведінку розуміє краще,

ніж сам Антей. Вона бере до уваги, що умови, в яких «змалку» виховувалася Неріса, кардинально відмінні від тих, у яких їй доводиться жити в оселі чоловіка, і що їй дійсно «звикати трудно». Окрім того, цей уривок свідчить і про те, яким було життя самої Евфрозіни. Це вона змалку звикла не просто до хатньої, а до чорної роботи (заміна дуже показова).

У першодруку ця репліка скорочена і має вигляд:

Їй ще час робити.  
Невже твоє життя таке солодке,  
що і медовий місяць в ньому зайвий?

За логікою еволюції образу розважливої та спостережливої Евфрозіни сподівання на «подружнє щастя» для її брата навряд чи мають підстави, хіба що на «медовий місяць».

Наступні репліки характеризують не тільки Евфрозіну, але й Антея:

[Ант. (щиро).  
Коли б хотів я бути багатцем,  
то лиш для тебе, сестронько єдина!  
Бо що ж ти маєш в батьківській господі?  
Матуся має старощі спокійні,  
любов дітей. Я маю любий хист.  
Елліда має молоде кохання.  
А ти що маєш?]

У надрукованому варіанті ця репліка скорочена, але звертає на себе увагу те, що Антей ще раз підкреслює пріоритети, для себе — «любий хист», для Неріси — «молоде кохання».

[Евфр.  
Маю свого брата  
Якби матуся й правду говорила,  
що я довіку буду діувати,  
без долі, без розкоші — Я не заздрю  
ні матерям, а ні жінкам щасливим,  
бо їх любов самим їм тільки служить,  
моя ж Елладі всій. Коли я щиро  
віддам усю мою снагу і силу  
для братіка єдиного — тим самим

я збережу єдиную надію  
Елладі нашій. Бо в тобі, Антею,  
Вся наша сила й слава.]

Після першого рядка написано і закреслено [надію й славу нашої Еллади], після слів «без долі, без розкоші» — [Евфрозіна/була б щасливіша від героїнь]. Тут вперше виникає порівняння Евфрозіни з героїнями, цілком логічно, що в остаточному варіанті воно з'являється пізніше і належить Антеєві. Після слів «віддам усю мою снагу і силу» закреслено [щоб ти не бачив злиднів коло себе, / щоб менше мусів думати про хліб].

Наступні репліки загалом відповідають опублікованому тексту, але варто зауважити такі відмінності:

[Ант.

Ти в тому певна,  
що ні одна його так не покине,  
як от Хілон мене?

Евфр.

Хілон покинув?

Куди ж пішов?

Ант.

До Мецената в школу.

У хор панегірістів.

Ев. (на хвилину німіє з дива та обурення. Далі перемагає себе. Спокійно).

Се не дивно.

Він розумом хисткий. Удався, гірший  
від всіх учеників.

Ант.

А таланом

як раз найкращий — але то на лихо!

Евфр.

Мені здається, що Аполлодор  
Хілона таланом переважає.

Ант.

Що ж, може приймуть і його до гурту.]

Після останньої репліки Евфрозіни перекреслено два варіанти: [Я часто прислухаюся, як ви тут / в садку читаєте. Учора чула], [Я часто наслухала, як ви тута / в садку читали. Вчора чула / як він].



Зважаючи на численні відмінності від першодруку, вважаємо, що це не уривок чистового автографа, а саме ті два листки, яких «бракує» у чернетці.

**242** Перекреслений у чорновому рукописі уривок:

[Ев.

Ні, справді,  
недарма втік Аполлодор до тебе  
із школи Мецената, він же тямив  
що там йому не розгорнути крил.  
Ви наче обмінялися дарами  
з тим Меценатом, але ти, Антею,  
ще Меценатові zostався винен.  
Дивуюсь, як ти досі не завважив,  
що той Хілон якась блискотка марна  
проти Аполлодора]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 9).

**243** Аполлодор — поширене в давній Греції ім'я, означає «дар Аполлона». Цілий список людей з цим іменем прославили Елладу, серед них письменники, архітектор, художник, філолог, навіть бігун.

**244** «Антигона» — трагедія давньогрецького драматурга Софокла. Головною героїнею трагедії є донька фіванського царя Едіпа і його матері Йокасти. Супроводила сліпого Едіпа в заслання, всупереч забороні нового царя Фів Креонта здійснила поховальні обряди над тілом убитого на війні брата Полініка. Стверджувала верховенство божественних неписаних законів над людськими. За наказом Креонта була замурована в печері, де повісилася, не чекаючи повільної смерті. Антигона — втілення героїчної самопожертви.

**245** Гемону промову — промова сина Креонта і нареченого Антигони Гемона, в якій він намагається переконати Креонта в хибності його рішення. Коли це йому не вдалося, пробрався в печеру і, побачивши вже мертву Антигону, теж покінчив життя самогубством.

**246** Закреслений у чернетці фрагмент після слів Антея «Бо ти сама у мене Антигона!»:

[Ев.

Не смійся, братіку!

Ант.

Я не сміюся.

Ти в мене навіть більша героїня,  
бо Антігона поховала брата,  
а ти своєму жити помагаєш]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 10).

**247** Еллада — самоназва Греції. Спочатку була назвою міста або області у Фесалії, потім назва поступово поширилася на всю Грецію. З прийняттям терміну «елліни» загальним для позначення всіх греків, Еллада стала збірним ім'ям для всієї материкової Греції, а потім і всієї Греції, включаючи архіпелагі, острови і області в Малій Греції (в протилежність історичній Великій Греції, розташованій у Південній Італії). Грецією країну називали іноземці.

У творі назву Еллада уживають виключно елліни, а Греція — виключно римляни. Про те, що й цей аспект загальної ідейної та структурної опозиції був для Лесі Українки важливим, свідчать виправлення, зроблені авторкою у тексті, що був підготований до друку. У чорновому автографі у суперечці Антея з Нерісою репліка Неріси подається у такому вигляді:

[Чому не можу?

Римлянки ходять скрізь — чому й грекиням  
не перейняти в їх того звичаю?]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 36).

У першодруці вже відсутнє слово «грекиням», текст змінено на «чому ж би й нам». На питання Мецената, чому Неріса під покривалом, Антей відповідає: «Так звичай еллінський жінкам велить», у чернетці — [Так вимагає грецький звичай, пане] (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 50). Натомість у репліці Прокуратора «Се дивно, які ті греки всі вражливі!» у чорновому автографі було написано і закреслено «як ті елліни» (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 47).

Єдиним випадком, коли назву Еллада, а не Греція, використовує римлянин, є репліка Мецената «Чому ж? Ти уяви, що в сьому домі / шлюб відбувається Еллади з Римом».

**248** Ще один варіант слів Евфрозіни закреслено у чорновому рукописі:

[Ант. (з усм.).

Нажаль, Еллада  
Зовсім твоєї служби не цінує.

Ев.

Якби то тільки усього жалю!  
Мій жаль у тім, що досі ще в Елладі  
не всі тобі правдиву ціну знають,  
твій величній непідкупній лірі,  
твоїм словам огненним та пророчим.  
Але я тямлю, що в тобі, Антею,  
уся надія наша].

Фрагмент написано на сторінці, яка не пронумерована (після Арк. 10), текст закреслено вертикальною лінією, вгорі справа стоїть знак X.

**249** Тріумфи — визнання, слава, видатний блискучий успіх, торжество. У давньому Римі урочистий вступ полководця та його війська в столицю після переможного закінчення війни, що супроводжувався виявом почестей, був вищою нагородою для полководців.

**250** Ніке — у грецькій міфології персоніфікація перемоги. За Гесіодом, дочка Палланта й океаніди Стікс. Як крилата богиня перемоги, допомагала Зевсу у його боротьбі з титанами і гігантами, супроводжувала Афіну Палладу, уособлення вищої світової всепереможної сили. Вона присутня під час битв і гімнастичних і музичних змагань, приймає жертви після перемоги, летить над землею із звісткою про щасливе закінчення війни, звуками сурми сповіщаючи про тріумф героїв. Її атрибути — пов'язка і вінок, пізніше також пальма, зброя і трофей.

У Римі Ніке відповідала богиня Вікторія, Октавіан Август поставив її статую в сенаті.

**251** Харіти — у давньогрецькій міфології богині краси і радості.

**252** Йому додасть *гранату* чи *троянду* — квіти гранату та троянди у грецькій міфології символізували любов та пристрасть. Підтекстом побажання Антея може бути те, що він не отримує від Неріси тієї пристрасті, на яку він сподівався.

Наступна репліка належить Еврозіні «Троянда он цвіте...», у чорновому автографі [Як раз сьогодні розцвіла *граната* / *я бачила...*] (Л. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 13).

У міфі про Персефону зернята гранату, які Аїд обманом змусив її з'їсти, стали знаком подружжя. Відтоді Персефона змушена була щороку повертатися до свого чоловіка в царство мертвих. Отже, гранат символізує і подружжя.

253 Гетерії — таємні товариства у стародавній Греції, зазвичай спілки політичних однодумців. В інших випадках гетерія — союз, або товариство прибічників одного культу. Закреслено [бо то було «злочинне товариство» / по-римському] (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 16).

254 Кратёр — у давній Греції велика чаша для змішування вина з водою.

255 ...коли верталась в Тартар Персефона — коли наближалася зима. Закреслено продовження репліки [то й наші оргії були жалобні] (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 16). Тартар — у старогрецькій міфології безодня під землею, де містився потойбічний світ.

256 Персефона — у старогрецькій міфології богиня, що уособлює процес щорічного замирання і оживання природи, дружина бога підземного світу Аїда, який відпускав її на півроку до матеріного дому.

257 Тірс — жезл Діоніса та його супутників — сатирів і менад. Тирс виготовляли зі стебла ферули, обвивали плющем та виноградним листям, увінчували шишкою пінії. Постійний атрибут діонісійських містерій, символ людського творчого начала. У Лейпцизькому виданні «Оргії» дається таке тлумачення: «Тирса — степова трава (*Spita capillata*), вигинається на вітрі мов кучері» (Леся Українка. Оргія. Ляйпциг: Українська Накладня. Б. р. С. 88).

258 ...ти б у танку зайшлася, як менада! — менада (вакханка) — в стародавній Греції жриця або супутниця Діоніса. Під час культових відправ зображували почит Діоніса, в екстатичному стані несамовито танцювали, співали, вигукували. Пили кров і поїдали частини розтерзаних тварин, які уособлювали бога, що вічно помирає і відроджується, таким чином долучаючись до божественного. Вважалось небезпечним зустрітись з ними, вони карали тих, хто не підтримував культу. За міфом, їх жертвою став божественний співець Орфей. У чорновому автографі замість «у танку зайшлася» було написано і закреслено «у танець пустилась». Це виправлення свідчить про акцентуацію нестримно-екстатичного стану танцівниці.

259 У спогадах Неріси про оргії, на яких вона була ще малою, відбулися такі текстологічні зміни. Після слів «були мов сни розкішні» закреслено «у палатах самого претора...» (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 17). Після слів «Нічого / мені про те матуся не казала»:

[Ант.

Та що ж було казати!

Ел.

Певна річ,  
Такого дітям непотрібно знати.]  
Я завжди йшла на оргію весела,  
[як у гостину, або в храм на свято]  
там ласощів я їла досхочу,  
[а часом і цяцьки перепадали,]  
та й забавки перепадали часом,  
бо гості пестили мене...  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 18).

**260** Плектрон — пластинка з дерева, слонової кістки чи металу, якою вдаряли по струнах ліри чи інших струнних інструментів або торкалися їх.

**261** У першодруці відсутній останній рядок:

То гості кидали до нас квітки,  
не тямлячись від захвату палкого...  
[Квітки були такі дивні, заморські...]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 19).

**262** «...маленьку мавпочку з Танаґри» — Танаґра — місто в Беотії, недалеко від Фів. Відоме в першу чергу тим, що при розкопках некрополя були знайдені теракотові статуетки значної естетичної цінності. Вони зображували танці, присвячені Діонісу, граційних дівчат або жінок. Саме в такому значенні Танаґра згадується в наступних контекстах: «як протанцює перед ним сьогодні/танець Танаґри!», «Хоч я не танцівниця, / та потанцюю, як в Танаґрі звичай, / як матінка навчила», «Такі ніжки бувають лиш в Танаґрі».

В уривку в автографі закреслені рядки:

Ні-ні, я не повинна забувати,  
що ти зробив людиною мене,  
[і викупив із рабства соромного,  
та ще ж при тім, якби ти був багач,  
а то ж я знаю, скільки то прийшлося  
тобі й твоїй родині бідувати,  
щоб виплатити викуп за цюю]  
«маленьку мавпочку з Танаґри»  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 20).

**263** Терпсіхора — у грецькій міфології дочка Зевса і Мнемозіни. Одна з дев'яти муз, покровителька танцю і хорового співу. Зображувалася молодою дівчиною з посмішкою на обличчі, з лірою в руках, або в позі танцівниці. Вважалося, що Терпсіхора відкриває людям гармонію між зовнішнім і внутрішнім, тілом і душею.

**264** Слова Федона у чорновому автографі: «вибираюсь / на панську оргію, [а сам ти знаєш, / які в нас шати... деь хіба позичу.] — до Мецената!» (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 22).

**265** Патера — широке і мілке блюдо, яке використовувалося в античні часи для ритуальних узливань. Тут — звичайна глиняна посудина.

**266** Епіталама — у давньогрецькій ліриці — пісня на честь молодого подружжя, яку виконували після шлюбних урочистостей.

**267** Після слів Антея «По-моєму, блюзнірство — / рівняти дім римлянина до храму!» дуже нерозбірливо написано:

[Ф.

Рівняти, правда, трудно, наші храми  
Тепер вже творів хисту не збирають

Ант.

То дарма скульптори їх не дають, а]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 25).

Далі текстові скорочення в уривку:

[Гаразд, я постараюсь,  
Хоча знаю, що нема ціни такої]  
щоб Меценат раз куплене продав,  
[та я готов піти до нього в рабство  
і відробити тую Терпсіхору  
була ж се, може, не остатня іскра]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 25).

**268** Гомер — легендарний давньогрецький поет, йому приписують створення поем «Іліада» та «Одіссея». У військово-героїчному епосі «Іліада», де описуються події Троянської війни, він прославляє мужність і звитягу воїнів.

**269** Закреслений у чернетці фрагмент тексту:

[Ф.

Твоя в тім воля. Тільки вже порадь,  
як маю на запросини ввічливі

таким негречним словом відповісти,  
щоб не вмалити еллінської чести,  
бо досі ми були учителями  
звичаїв і звичайности.

Ант.

Боїшся,  
що вже ученики нас переважать?  
Мені здається, рано ще боятись...  
Ну що ж, подякуй за велику честь —  
ти вже зумієш виразів добрати —  
а чи прийду, чи ні, він сам побачить]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 27).

270 Охвітніше — зручніше.

271 У дискусії про те, чи можна відкупити продану Терпсіхору, Федон використовує такий аргумент:

[То нащо ж ти Елліду відкупив,  
а не лишив її навік в неволі?

Ант.

Людина — все людина, хоч і в рабстві]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 27).  
Цей фрагмент закреслено.

272 В остаточному варіанті Леся Українка знімає питання, якою мовою співав Антей на оргії в Мецената. Перший фрагмент, де про це йдеться, закреслений, другий — ні, але він відсутній у першодруку. Федон говорить: [Я ж тебе не призволяю / до зради супроти Еллади, ні! / Адже ж ти не співав би по латині] (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 28). На оргії відбувається така розмова:

[Прэф.

Щоб чесно заслужить на цей дарунок,  
повинен ти співати по-латині.

Мец.

Я примусу такого не кладу.

Ант.

Я згоджуюсь. Так, може, справді буде  
чесніше. Римська хата, римські струни,  
хай буде й спів латинський. Так чесніше]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 52).

Той дифірамб Діонісові, який співає Антей, вочевидь мав звучати грецькою мовою.

273 Леся Українка вилучила фрагмент тексту, який демонструє бачення Антеєм проблеми співвідношення грецької та римської літератур. У чернетці під час суперечки з Федоном після слів Антея «Кого ми на собі / з безодні варварства на гору несли?» він продовжує:

[Кому своїх богів офірували?  
Хто наші святощі собі присвоїв?  
Чи ж не Вергілій взяв Гомера славу?  
Овідій не зірвав квіток з Еллади,  
щоб ними римську музу прикрасити?]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 29).

До рядка «Овідій не зірвав квіток з Еллади» дописано варіант, [не зірвав найкращих мітів].

Слова Антея мають реально-історичне підґрунтя. Дійсно, римляни не створили такої багатой та розгалуженої міфології, як це зробили давні греки. Натомість римляни запозичили їхню міфологію, адаптували її, і давньогрецьким богам надали своїх імен (Зевс — Юпітер, Гера — Юнона, Афродіта — Венера, тощо).

Гомер залишався беззаперечним авторитетом і для римських письменників, для них було актуальним амбітне прагнення не тільки досягти його майстерності та слави, але й перевершити. Вергілій у поемі «Енеїда» орієнтується на Гомера і структурно, і змістовно. Він, як і Гомер, обирає для свого твору матеріал Троянського циклу міфів, контамінує образи та сюжетні лінії, використовує художні засоби, властиві гомерівському епосу. Овідій у поемі «Метаморфози» переказує сюжети та сюжетні мотиви давньогрецької міфології.

Відповідь Федона і продовження діалогу закреслено:

[Гомерові ж тай всім співцям Еллади  
боги вділили все ж милішу долю  
ніж тим співцям із варварських народів,  
співцям германців, галлів, іберійців —  
що знаку й пам'яті не полишили,  
під римський меч безгучно похилившись.

Ант.

Їх смерть була почесніша, ніж наша.  
Вони ще, може, діждуть воскресіння,



а ми коли б не сталися камінням  
до мавзолея нашим переможцям]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 29).

**274** Мавзолей — монументальна погребальна споруда, в якій була камера, де знаходилися останки померлого, іноді — поминальний зал. Названо за іменем карійського царя Мавзола з міста Галікарнас, якому дружина поставила такий пам'ятник.

**275** Закреслений у чернетці уривок:

[Ант.

Як дивно се, що ти такий мистець,  
і можеш нищити красу найбільшу,  
яку нам дав отець наш Прометей,  
даруючи свою немертну іскру,  
красу одваги, боротьби, завзяття  
супроти всякої сліпої сили  
Се жрець краси так думає й говорить?  
Лишилося одно — так і вчинити]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 30).

Над словом «завзяття» надписано «повстання».

**276** Прометей — образ Прометея як благодійника людства і борця проти тиранії є наскрізним у творчості Лесі Українки. Таке значення має на увазі Антей.

У цьому творі Леся Українка чи не вперше згадує контрверсійне тлумачення образу Прометея в словах Мецената про іскру, «з якої на землі вогонь з'явився»:

То, може, був нікчемний перегар,  
а все ж нам шанувать її годиться  
і поважати батька Прометея,  
хоч, може, він і був звичайний злодій.

Ще Гесіод звинувачував Прометея в тому, що він пішов проти волі богів. Вони помстилися через Пандору, і людство отримало лиха, хвороби, ворожнечу. Горацій, якого Префект і Прокуратор згадують як зразок літературної довершеності, в оді «До корабля» пише, що Прометей приніс людям вогонь, «вдавшись до хитрощів», «Тільки вкрав він його з небес — / За сухотами вслід військо хвороб нових / Землю враз облягло...» (Квінт Горацій Флакк Твори.

Київ: Дніпро, 1982. С. 20). В іншій оді він стверджує, що «Япета син» прищепив людям гнівливість і «норов льва» (Там само. С. 30).

**277** Лаокоон — троянський жрець у давньогрецькому героїчно-му епосі. Під час війни троянців з греками (данайцями) відмовляв своїх співвітчизників ввозити до міста подарованого данайцями величезного дерев'яного коня, що в ньому, як виявилось пізніше, ховались грецькі воїни. За намагання врятувати Трою проти волі прихильних до данайців богів останні наслали на Лаокоона зміїв, які задушили його разом з двома синами. Загальновідомим став вислів Лаокоона «Бійся данайців, що дари приносять» із поеми «Енеїда» Вергілія.

**278** Електра — за грецькою міфологією, донька грецького царя Агамемнона, що допомогла своєму братові Оресту врятуватися від смерті і помститися за підступно вбитого батька. Електра — головна героїня трагедій Есхіла («Хоефори»), Софокла, Евріпіда («Електра»).

**279** Андромеда — за грецькою міфологією, донька ефіопського царя Кефея, віддана в жертву морському страховищу і прикута до скелі. Згодом була врятована Персеєм.

**280** Персей — міфологічний герой, син Зевса і Данаї. Вбив Медузу, дивлячись у відображення на відполірованому мідному щиті, як у дзеркало. Повертаючись, врятував Андромеду.

**281** Закреслений варіант:

[не згадує про Електру, Антігону,  
бо хоч високий дім у твого пана,  
та постатів оцих, либонь, не змістить, —  
найкраще їх забути. Рабський дух  
краси найвищої збагнуть не може]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 30).

**282** Медуза — за грецькою міфологією, одна із трьох горгон, жінка-страховище з золотими крилами, мідними руками, залізними пазурами і зміями на голові замість волосся. Її погляд перетворював все живе на каміння.

**283** Позорище — видовище, інше значення — ганьба. Стояти на позорищі — бути предметом загального осміяння, осуду.

**284** Закреслений варіант діалогу:

НЕРІСА.

Яке позорище? [Я знаю,  
у тебе — хто римлянин, той розпусний,

і деспот, в тіран, а це неправда!  
З римлян і чесних громадян багато  
І не один з них добрий семянин.  
Та навіть ці чесноти ще частіше  
в римлян трапляються аніж у нас,  
вже ніде правди діти.

АНТ.

Переможцям  
нетрудно переважити в чеснотах  
подоланих]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 31).

**285** У текст першодруку не увійшов доволі великий фрагмент діалогу Антея з Нерісою:

НЕРІСА.

А що ж, якби ти й заспівав там трошки?  
[Чи се вже гріх такий?

АНТ.

Моя дружина таке питає?

ЕЛ.

Так, вона питає,  
рабиня, звісно, мусіла б мовчати,  
бо пана їй розпитувать невільно.  
Як хочеш, я замовкну.

АНТ.

Ні, Еллідо,  
Звичайне, повна щирість то найкраще.  
Ти зрозумієш добре, тільки здумай,  
що от сама ти мала б танцювати  
на оргії такий.

ЕЛ.

Не як рабиня?  
Як вільна танцівниця? Що ж, я може,  
і танцювала б.

АНТ.

Ти б отим римлянам  
розбещеним, розпутним  
себе всю виставляла напоказ?

ЕЛ.

А чим же гірше виставляти тіло  
ніж вивертати душу?

Ант.

Се то правда,  
от саме через те я й не піду  
співать на оргії у Мецената]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 33).

286 ...барвиста вакханалія життя — тут свято.

287 ...всі форуми і портіки посіла — форум — центральна площа міста, де відбувалися громадські збори, релігійні процесії, обряди, здійснювалося поклоніння богам, святкування визначних подій і прощання з померлими. Портик — галерея з відкритою колонадою на поздовжньому боці будівлі, або павільйон з колонадою. У портиках відбувалися зустрічі, зібрання, виступи.

288 Цезар — Гай Юлій Цезар — давньоримський політичний діяч і полководець. Його ім'я отримав усиновлений ним Октавій, згодом воно почало сприйматися як титул.

У значенні титулу це слово вживає Антей: «Хіба ж то мало — бути в нашій хаті/укритим скарбом, але дорогим, /таким, що й цезар ліпшого не має?».

289 ...зі'ялі хатні лаври — лавр означає тріумф і перемогу. Як вічнозелена рослина він символізує постійність, вічність і безсмертя. Богиня перемоги Ніке зображувалась з лавровим вінком у руках, котрий вона покладає на голови героїв-переможців. Саме так вінком із лавру увінчала Антея Евфрозіна. Слово «лауреат» означає — «увінчаний лавром». Водночас лавр — символ Аполлона, лавровим вінком нагороджували його улюбленців — поетів.

Слово «лаври» як свідчення визнання та слави неодноразово вживається в тексті. Неріса використовує його іронічно.

290 Триклініум — у стародавньому Римі обідній стіл з ложами з трьох боків. Використовування триклініїв пов'язано з давньогрецькою і римською традицією не сидіти, а лежати під час їжі, спираючись лівою рукою на подушку.

291 Коріфей — керівник хору.

292 Ремарки у чорновому автографі мають відмінності, які впливають на сценічну реалізацію драми. [Меценат дає знак рабам, щоб засунули завісу в арці, таким способом його триклініум зовсім відособився від решти гостей] (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 40). Відповідно, з приходом Антея Меценат дає розпорядження рабові:

Як Антей уже почне співати,  
[розсунь завіси, хай усі почують]

я знак подам, тоді хай танцівниці  
сюди увійдуть.  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 45).

Перед співом Антея була така ремарка:

[Антеї зіходить на примост і торкає струни ліри. В ту хвилину раби-хлопцята розсовують запони в арці і відкривають задню частину світлиці, де між гостями ближче до примосту видко Хілона і Федона. Вони обидва, побачивши Антея, схопилися з місця і закам'яніли в мовчазнім здивуванні] (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 52).

**293** Опука — м'яч, куля.

**294** Плутонів тріумфірат — міфічні брати Мінос, Радамант та Еак (сини Зевса), які після смерті стали суддями над душами померлих у підземному світі, богом якого був брат Зевса Плутон (Аїд).

**295** ...на грецький лад Горація спартачить — Квінт Горацій Флакк (65 р. до н. е. — 8 р. н. е.), римський поет, автор од, сатир і послань. Прокуратор зухвало вдається до відвертої фальсифікації та историко-літературної інверсії. Горацій у багатьох своїх творах висловлював щире захоплення грецькими письменниками, а в «Посланні до Пісонів» («Мистецтво поетичне») давав таку пораду молодим поетам: «...на грецьких поетів рівняйтесь, / Їх перечитуйте вдень і вночі, не склепляючи ока!» (Квінт Горацій Флакк. Твори. С. 268–269). В оді «До Мельпомени» («Пам'ятник) своїм найбільшим досягнення вважав те, «що я — славний з убогого — / Вперше скласти зумів по-італійському / Еолійські пісні.» (Там само. С. 90).

**296** Обол — найдрібніша давньогрецька монета.

**297** Вилучений фрагмент:

[Прок.

Мені здається, час би вже покинуть  
те грецьке віршування і прийнять  
єдину римську мову, як годиться  
підданцям Риму.

Мец.

Се тим легше,  
що мову ту сами ж вони творили  
нарівні з нами.

Прок.

Так уже й нарівні!  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 42).

298 В їх навіть мови не було ніколи!—це емоційне ствердження Прокуратора викликало подив навіть у Мецената: «Ти, друже, щось нечуване говориш». Для підтвердження своєї позиції Прокуратор говорить про існування різних діалектів грецької мови, «що не письменник, то й балачка инша».

Грецьку мову античної доби називають давньогрецькою мовою. Поняття «давньогрецька мова» досить умовне, оскільки Стародавня Греція поділялася на окремі міста-держави зі своїми локальними діалектами, хоча взаєморозуміння поміж вихідцями різних полів ніколи не втрачалося.

Найбільш архаїчний дорійський діалект представлений у творах поетів Алкмана, Стесіхора, Івіка, Бакхіліда, Піндара, Феокріта.

Еолійським діалектом написані твори відомих лесбоських поетів Алкея і Сапфо, еолійські елементи зустрічаються в Гомера.

Іонійський діалект відомий з поем Гомера та Гесіода та їхніх наслідувачів, пізніше до цього діалекту зверталися грецькі філософи (Фалес, Ксенофан, Геракліт, Парменід, Анаксагор, Демокріт, Левкіпп), поети Каллін, Архілох, Мімнерм, Анакреонт.

Становлення Афін як осереддя політичного і духовного життя Греції V–IV ст. до н. е. спричинилося до того, що саме мова Аттики та її центру Афін стала мовою всіх освічених греків класичної епохи. Аттичний діалект, що виник на основі іонійського—найбільш опрацьована і досконала форма літературної мови, якою написано найвизначніші прозові твори (історіографія, риторика, філософія), лексика і стилістика яких стали взірцями для наслідування і в пізніші часи. Цим діалектом писали трагіки Есхіл, Софокл, Евріпід, комедіограф Арістофан, історики Фулідід, Ксенофонт, філософи Протагор, Горгій, Антисфен, оратори Демосфен, Ісократ та багато інших.

Саме він ліг у основу єдиної загальногрецької мови—койне, в якій розчинились усі давньогрецькі діалекти наприкінці епохи еллінізму (цей процес завершився приблизно до початку н. е.), і вона стала загальногрецькою мовою до кінця античної доби. За часів римського панування (з середини II ст. до н. е.) мова койне функціонувала у духовній сфері як греків, так і римлян, а на сході Римської імперії була поруч з латинською другою офіційною мовою. На койне писали поети Каллімах, Аполлоній Родоський, історики Полібій, Діодор Сицилійський, Плутарх, географи Страбон, Птолемей, сатирик Лукіан, філософи Теофраст, Епікур,

Зенон, Плотін, Діоген Лаертський; на койне написаний Новий Заповіт та патристична література (Оріген, Іван Златоуст, Василь Великий, Григорій Богослов та інші церковні авторитети). Отже, в той час, коли відбувається дія драматичної поеми, єдина грецька мова існувала, а така своєрідна історія її розвитку забезпечила їй лексичне багатство та виразність.

Розвиток латинської мови відбувався пізніше і з певними особливостями. Перша письмова пам'ятка латинською мовою у формі напису датується приблизно 600 р. до н. е. У цьому написі, на думку науковців, латину вже можна відрізнити від інших, споріднених із нею, італійських діалектів. Латинська мова була спочатку мовою тільки мешканців Лаціуму, латинян. Цей італійський діалект поширювався разом із поширенням римської влади: приблизно до 90 р. до н. е. латинською говорили тільки в самому Римі та його колоніях, населених римськими громадянами. Коли інші італійці отримали римські громадянські права (88 р. до н. е.), вони дуже швидко сприйняли мову римлян, що призвело до витіснення решти італійських діалектів. На час народження Христа латиною говорили на території всієї Італії, крім деяких грекомовних областей на півдні Італії.

**299** Поезію латинську почав нам еллін-бранець — Луцій Лівій Андронік (бл. 284—бл. 204 р. до н. е.) — грек родом з Тарента на півдні Італії, потім раб у Римі і вільновідпущеник дому Лівіїв. Його латинські переклади давньогрецьких трагедій, комедій та «Одіссеї» вважають за початок римської літератури. Твори його збереглися в уривках.

Власне, Лівій Андронік вважається засновником не тільки римської літератури, але й латинської літературної мови. Перекладаючи у 240 р. до н. е. «Одіссею» Гомера, він змушений був вдаватися до змін та спрощень, оскільки лексичний рівень латини не дозволяв вповні передати багатство змісту гомерівського епосу.

У виникненні єдиної літературної норми велику роль відіграли письменники I ст. до н. е. (твори Лукреція, Вергілія, Овідія, Цицерона, історичні праці Саллюстія та Лівія, а також мемуари Цезаря). Проте і Лукрецій і Гораций у своїх творах скаржилися на недостатність у латині лексичних засобів і закликали створювати неологізми.

Як бачимо, Прокуратор та Префект фальсифікують факти розвитку грецької/римської мови, літератури, культури. О. Юрчук пропонує парадоксальну на позір ідею застосування поняття

ресентимент (заздрість подоланого до переможця) до імперської культури. Дослідниця ілюструє цю позицію процесами, які відбулися в російській культурі: «незаперечний той факт, що Російська імперія в період накопичення “імперської маси” (завоювання земель) не мала власної розвиненої культури, текстуальності. Це, імовірно, мало зумовити ефект ресентименту (озлобленої заздрості), що викликав бажання помсти-завоювання через привласнення собі чужої культури (наприклад, давньоукраїнської літератури Київської Русі або й самої назви “Русь”). Зважаючи на це, теорія ресентименту може стати досить дієвою практикою щодо “дешифрування” російського імперського “я”» (Юрчук О. Ресентимент чи бунт? (на прикладі образу Антея з «Оргії» Лесі Українки) / Слово і Час. 2014. №6. С. 61).

Ця теорія може стати й інструментом до характеристики римського культурного «Я», адже такі гнівні нападки Префекта та Прокуратора на грецьку мову та культуру можуть бути викликані не лише неосвіченістю та невіглаством, як вважають багато дослідників. Таке перекручування фактів може бути виявом підсвідомої озлобленої заздрості до культури подоланого народу, адже, як переконано заявляє О. Забужко «...Греція бо таки підкорила Рим культурно після того, як її саму оружно підкорили римські легіони...» (Забужко О. *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. С. 355).

**300** Трохей — метрична форма, стопа, що складається з довгого та короткого складу.

**301** Філлеллен — друг, прихильник греків (еллінів).

**302** Демостен — Демосфен (бл. 384–322 рр. до н. е) — афінський оратор, логограф і політичний діяч, найуспішніший оратор давньої Греції. Тут йдеться не так про ораторську майстерність Демосфена, як про способи її досягнення. Відомо, що у Демосфена були деякі вади мовлення, коротке дихання, слабкий голос, ще й нервові сипання плеча. Тільки завдяки напруженій праці над собою під керівництвом ритора Ісея та актора Сатира йому вдалося позбутися цих недоліків. (Він вчився чітко промовляти слова, набравши в рота камінців, проголошував промови на березі моря, шум хвиль якого заміняв йому шум натовпу, підіймався на пагорби, голосно читаючи поетів. Також вправлявся в міміці перед дзеркалом, при тому, що підвішений меч кожного разу колов йому плече, коли воно сіпалося. Вивчаючи зразки красномовства, Демосфен тижнями не виходив з кімнати, поголивши собі лопотину голови, аби уникнути спокуси).



**303** Уривок не закреслений, але помічений вертикальною лінією на березі сторінки. Після слів Мецената:

Хто любить, той уподобитись може  
до любого і тілом, і душею.  
[Любов учитель кращий, ніж погроза,  
я сам те звідав, як ходив до школи.

**Прок.**

Так ти ж не був упертим лінюхом,  
а для таких потрібно конче кия!

**Мец.**

Можливо. Але я не вдався, друже  
орудувати києм.

**Прок.**

То-то й ба!]

(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 45).

Розніжило тебе те філелленство!

**304** Раб-атрієнзій — раб-розпорядник в атріумі. Атріум — див. примітку до «Адвоката Мартіана».

**305** Винуй Юпітера чи Прометей — йдеться про міфологічні версії створення людей. Традиційна і поширена версія приписує створення людей Зевсу-Юпітеру. Але за Аполлодором, саме Прометей, як давнє божество виліпив людей із землі та води, а Овідій в «Метаморфозах» стверджує, що він наділив їх здатністю дивитися в небо. Відомий також міф про знищення Зевсом людського роду, після якого залишилися лише Девкаліон (син Прометей) і Пірра (донька Епіметей). Вони створили нових людей, кидаючи через плечі каміння. Так, вже через сина, Прометей знову взяв участь у створенні людей.

Продовження цієї репліки закреслене:

[Мою ж вину затри в таблицях серця.

Либонь Гезіода на пам'ять вмієш]

(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 47).

**306** Феб — у грецькій міфології одне з імен бога Аполлона. Римський бог, відповідник грецького Аполлона. Антей говорив про Аполлона та муз, але Префект навмисно розшифрує його алегорію в римських термінах — Феб і Камени.

**307** Камени — за давньоримською міфологією, богині, покровительки наук і мистецтв (як у давніх греків музи).

**308** ...амброзію та нектар заробити... — тут заробити на хліб, на прожиття. Амброзія — їжа богів, а нектар — напій, споживання їх забезпечувало богам безсмертя та вічну молодість.

**309** Не увійшла в опублікований текст промовиста ремарка, яка характеризує Префекта. Після його слів «Котрі ж боги йому не покорились, / ті вигнані були або й розп'яті», Антей запитує: «І що ж? вони від того повмірали?». Далі мала б бути ремарка: [Прок. удає, мов не чує, і киває рабові, щоб налив вина] (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 48).

**310** Німфа, грація — тут красуня. Німфи — уособлення сил природи, зображувалися як прекрасні оголені, або напівоголені дівчата. Грації — грецькі харити, богині краси, юності, радості, щастя.

**311** Таблін — приміщення, де господар працював, зберігав документи, приймав ділових гостей.

**312** Евтім — ще одне ім'я з міфології. Герой локрів, пращурів еллінів. Подібно до Персея, уславився тим, що врятував дівчину, яку за велінням оракула мали принести в жертву для звільнення міста від страховиська.

**313** Країна Сінів — Китай. Латинська назва Китаю «Sina» («Cina») пізніше перейшла у більшість мов індоевропейської групи як «China» («Kina»). Традиційна етимологія пов'язує назву країни з представниками династії Цінь. Під час правління ціньського правителя Ін Чжен відбулося об'єднання китайських царств (221 р. до н. е.) і відтоді почала своє існування єдина загальнокитайська імперія Цінь.

**314** Опис ліри був доповнений останнім рядком:

найкращі в світі струни італійські  
оправлено в британське ясне срібло  
[нап'яв якнайтугіше галл, мій лучник]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 51).

**315** Рапсодів давніх спосіб! — В давнину епічні сказання та пісні під музичний супровід виконували аеди — творці і виконавці. Традиційно аедів уявляють старими і сліпими (на зразок Гомера), їм важко було втримати ліру, виконуючи довгі тексти. Тому ліру підвішували, або хтось її підтримував. Рапсоди були лише виконавцями, вони речитативом переказували вже готові сюжети, хоча могли й імпровізувати. Рапсоди теж могли використовувати кіфару або ліру, щоб заграти вступ та заповнити паузи між частинами оповіді.

**316** Канделябр— підставка (свічник) для тримання свічки, або декількох свічок чи ламп.

**317** У чорновому рукописі слова Неріси представлені так:

Антею, ти зовсім не розважаєш  
своєї сили. [Я те розумію,  
що ти не смів зневажити гостинність  
господаря преславного. Дозволь же]  
мені за тебе доказати вдячність  
[Хоч я не танцівниця, але можу  
потанцювати так, як в ріднім місті  
у нас танцюють, як навчила мати.  
Либонь цей чесний двір мені пробачить  
Малую вмільсть за велику щирість]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 53).

**318** У чорновому автографі закреслено дві репліки Префекта, у яких він намагається продемонструвати свою обізнаність у грецькій літературі, натомість показує своє невігластво у цій сфері. Ще у попередній розмові про грецьких та римських письменників його слова було доповнено:

[Ну, Каллімах вже римський громадянин,  
з Елладою його в'язала мова  
таки й зв'язала, волі не дала  
поетом римським до кінця зробитись]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 42).

Каллімах, відомий александрійський поет, не був і не міг бути римським громадянином. Роки його життя— бл. 305 року до н. е.— бл. 240 року до н. е., а Єгипет остаточно потрапив під владу Риму лише у 30 році до н. е. після смерті цариці Клеопатри та Марка Антонія.

Після рішення Антея співати вакхічну пісню у чернетці була закреслена репліка Префекта:

[Се буде щось на лад Анакреона?]  
(Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 54).

Існує суттєва різниця між гостро емоційним ритмічним ладом вакхічної пісні і сентиментально-меланхолійним тоном гедоністичної лірики Анакреонта.

**319** Корибанти— актори, музики, танцівники. Існує кілька міфологічних версій, що пояснюють походження і значення цих образів. Їх пов'язують із міфом про народження Зевса. Його мати переховувала новонароджене немовля від батька Крона на Криті. Там курети і корибанти гучно вдаряли в мідь, щоб батько не почув плач Зевса-немовляти. За іншою версією корибанти— діти Аполлона та музи Талії. Вважається також, що корибанти разом з менадами та сатирами складали почет Діоніса. Вони ж розумілися як жерці фригійської богині Кібели, що супроводжували обрядові дії на її честь голосною музикою флейт, кимвалів, гуркотом литавр.

**320** Кімвал— давній парний ударний музичний інструмент. Являв собою дві невеликі бронзові тарілки, до яких був прикріплений ремінець для надівання на руки. За античної доби кімвали використовувалися в оргіастичних обрядах культів Діоніса та Кібели. Саме в такому значенні вони згадуються в давньогрецьких (Піндар, Менандр, Ксенофонт та ін.) та римських (Проперцій, Катулл, Вергілій та ін.) літературних творах. У Римі отримали поширення інструментальні ансамблі із ударних (зазвичай тимпан, кротал та кимвал) та духових (авлос) інструментів для розваги публіки.

**321** Тімпан— давній ударний музичний інструмент, барабан, близький до бубна і тамбурина.

**322** В одній з останніх ремарок вилучено кілька слів, важливих для характеристики образів.

[Тим часом] Неріса, [не перестаючи танцювати, наближається] до Мецената, стає перед ним на одно коліно і відхиляється назад, немов готова впасти від знесилення, [але рух той удаваний, бо] розкішна і зальотна усмішка грає на її устах. Прокуратор кидається піддержувати її, але Меценат попереджає його, надівши Нерісі намисто на шию і том самим рухом піддержавши її [наче в обіймах] (Іл. Ф. 2. Од. зб. 800. Арк. 56).

**323** Віґіли— міська охорона, відповідальна за порядок у місті.

## НЕЗАКІНЧЕНІ ТВОРИ

Автографи незавершених творів Лесі Українки зберігаються у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (ф. 2). Скорочені в автографах імена дійових осіб подаються повністю, скорочення імен у тексті подані в квадратних дужках. Збережені усі особливості авторського письма.

У літературній і літературно-критичній спадщині Лесі Українки залишилось багато незавершених творів. Досліджуючи цей феномен творчості, О. Вісич (Вісич О. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки. Луцьк: Твердиня, 2014. 196 с.) розглянула його в аспекті естетики нон-фініто, типом художнього мислення, який зародився в епоху Романтизму, активізувався на зламі XIX–XX ст., утвердився у постмодерну епоху. Нон-фініто характеризує процес творчості, зумовлений посиленням рефлексивного складника, усвідомленням неперервності психічного життя, внаслідок чого процес творчості стає важливіший, ніж результат, тобто завершені жанрові форми. Нон-фініто корелюється з такими поняттями, як незавершеність, відкрита форма, відкритий фінал, авантекст, рукопис, чернетка, психопоетика, психологія творчості тощо.

Шість з семи розпочатих драматичних творів належать до періоду, коли драматургічна форма безумовно підпорядковує собі інші жанри (1906–1913). Стосовно кожного з цих текстів можна побудувати якесь логічне пояснення, чому він не був завершений, виявити потенціал, в нього закладений, висловити низку припущень, в якому напрямку міг розвиватися задум. У такому разі кожен з текстів сягатиме різних дискурсів, буде вмонтований у різні фрагменти творчості Лесі Українки. Але при цих цілком зрозумілих і необхідних пошуках варто пам'ятати про самодостатність усіх незавершених творів, які об'єднуються між собою у своєрідний надтекст, який дозволяє нам зазирнути у потаємні сфери творчого процесу. Ми не дістанемо звідти універсального рецепту творення шедеврів, але маємо можливість отримати доступ до глибин, стати свідками тих непередбачуваних осяянь, ціна яким — муки і щастя творчості геніальної людини.

## [ДІМНА ГРЕЧИХА]

Назва умовна. У рукописі (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 865) на аркуші з переліком дійових осіб біля імені Дімна вставлено «Грачиха». У початковій ремарці на наступній сторінці чітко написано прізвище: Дімни Гречихи. На аркуші фондового опису зазначено: «Леся Українка. Поч.: «В хаті у Дімни Гречихи...». Список дійових осіб та початок першої дії п'єси без заголовку з сільського життя [Египет, Гелуан][1913] Автограф олівцем — 3 арк. (Запис від 10.І.1950). Перша публікація: «Літературна газета». 1945. 25, 27 вересня.

Датується 1900 р., першою половиною. «Очевидно, в цей час написаний драматичний твір «В хаті у Дімни Гречихи», з якого зберігся уривок, а може, й не було більше написано. Умовна дата на основі аналізу почерку й паперу» (Мороз М. О. Літопис життя та творчості Лесі Українки. Київ: Наук. думка, 1992. С. 267).

Подається за автографом.

Побутово-етнографічна драма — це жанр, якому Леся Українка намагалась опонувати протягом усієї творчості. Стилістика цього фрагмента не характерна для її драматургічної поетики: реалізм, побутовізм, функціональні ремарки, легкий грайливий діалог замість дотепного агону та ін. Цілком ймовірно, що Леся Українка виявила бажання опанувати популярний на українській сцені жанр (після театрального провалу «Блакитної троянди»), щоб збагнути, чим, якими сценічними якостями визначається успіх такої форми. Ймовірно, що фрагмента, який залишився, виявилось достатньо, аби не рухатись далі у цьому напрямку. Як зауважила О. Вісич, «Інтертекстуально художню ситуацію твору можна віднайти у пізніших драмах Лесі Українки: більш вульгарну подачу залицяння відтворено в діалогах Службтки та Лицаря в «Осінній казці» або Килини і Лукаша в «Лісовій пісні», шляхетність та драматичність мовчання стає ключовим у концепції діалогу «Айша і Мохаммед»» (Вісич О. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки. С. 77).

## [РОДИНА БАЖАЇВ]

Назва умовна.

Автограф (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 871) без назви, недатований. Датується 1907 р. на підставі згаданої у тексті постановки п'єси Франка Ведекінда. Ведекінд Франк (1864–1918) — німецький письменник-модерніст. П'єса «Пробудження весни» (1891) вперше була поставлена на російській сцені у 1907 р. Вс. Мейерхольдом. Постановка цього твору на німецькій сцені, здійснена Максом Рейнхардом у 1906 р., набула скандального розголосу і могла бути відома Лесі Українці, яка уважно стежила за подіями на європейській театральній сцені, отож і написання уривка може бути датоване 1906–1907 рр.

Вперше надруковано в ж. «Радянське літературознавство» (1948. № 9. С. 125–128).

Подається за автографом.

«Примари» (1881) — п'єса норвезького драматурга Генрика Ібсена (1828–1906).

Згадка про двох драматургів, Ібсена і Ведекінда, і контекст цих згадок (можна чи не можна дивитися ці твори молодій дівчині) можуть бути підказками, чому твір не був завершений. Імена вказують на театральний дискурс «ala Ібсен» (він був озвучений ще у «Блакитній троянді»), скандалізованим (як і свого часу Ібсен) втіленням якого на даний момент є Ведекінд. Цей дискурс близький Лесі Українці, він пов'язаний з модернізацією і психологізацією європейського театру. Те, що широка спільнота сприймала як скандал, вияв нібито аморальності, яка розбещує молодих дівчат, для Лесі Українки є питанням психологічної достовірності персонажів, рухом до театру, спроможного показати на сцені внутрішній світ людини, а не лише гострі зовнішні колізії. Вона, як і герой розпочатої драми, не бачить нічого аморального, здатного погано впливати, в драмі Ібсена «Привиди». Водночас пристрасть до такого роду вистав у дівчини-підлітка, яка вже з першої появи не викликає особливих симпатій у читача, свідчить, що це той напрям, який драматургиня намагається опосередкувати у власних пошуках.

## БОНДАРІВНА

Автограф недатований (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 862).

Вперше надруковано в «Літературній газеті» 25.IX.1945.

У спогадах «На роковини смерті Лесі Українки» К. Квітка писав: «Між іншим, Леся майже все останнє 10-ліття свого життя збиралась написати драму на сюжет Бондарівни. Зложила навіть план її, але спинялася все перед тим, що в неї не було матеріалів про історичний побут укр[аїнського] міщанства і цехового люду. Мріяла написати сю драму з знанням цього побуту. Коли ж пробували завважити, що сей сюжет вже розроблений Карпенком, вона відповіла — не пам'ятаю точно, в якій формі — але сенс був той, що таких речей не можна рахувати. Розуміється, нег[ативне] відношення] Лесі до К[арпенка] було чисто літературним і не мало ніякої особистої підстави» (*Леся Українка. Документи і матеріали 1871–1970. С. 308*).

Датується орієнтовно 1907–1910 рр.

Подається за автографом.

Лесю Українку мотивували до творчості традиційні (стійкі) сюжети, особливо в драматургії, тому не дивно, що популярний баладний сюжет потрапив в її поле зору і якийсь час існував у колі її намірів. Безумовно привабливим для Лесі Українки був і сам образ героїні народних пісень, адже сильний жіночий характер — осердя багатьох її сюжетів. Бажання психологізувати персонажів відчувається в їх характеристиках. Леся Українка дає досить яскраві начерки характерів Бондаря, Купер'яна, Куперьянихи. Зрозуміло з плану, що авторка не прагла розробляти сюжет у романтичному ключі. Коментар К. Квітки щодо можливого суперництва Лесі Українки з І. Карпенком-Карим, п'єса якого «Бондарівна» успішно йшла на театральних сценах, ще раз підтверджує, що наявність у літературі творів на той самий сюжет скоріше загострює інтерес письменниці, ніж послаблює його, адже тоді втручається змагальний елемент, з'являється потреба кинути виклик надто міфологізованій традиції. Сюжет Бондарівни, мабуть, не містив достатньої спонуки для такого змагання, адже в ньому відсутній головний елемент — історія кохання.



## [Сапфо]

Назва умовна.

Автограф (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 806) недатований, писаний ручкою, чистовий. Судячи з почерку і перегуків з драмами останніх років (насамперед з «Оргією»), рукопис можна датувати 1912–1913 рр.

Вперше надруковано в газ. «Радянське мистецтво» 18.ІІ.1946. Подається за автографом.

Прозодія (просодія) — (від давньогрецького наголос, спів) — термін, який вживається у музикознавстві (хоровий спів урочистого характеру), мовознавстві (мелодика мовлення, фонетичні засоби мови, які її формують), у літературознавстві (віршування, яке визначається співвідношенням наголошених і ненаголошених складів), спільним для цих понять залишається первинне значення слова, визначене давньогрецьким віршуванням, основою європейської поетичної традиції, яка ставить на перше місце музичну (пісенну) природу поетичного слова.

Сапфо читає прозодією рядки щойно написаного вірша: «Геть анемони й фіялки! Дай мені квітку з гранати! / Проти кохання мого надто спокійна весна...». Феон, нібито поціновувач її таланту, не чує експресивної мелодики цих рядків, яка, сполучаючись з образністю, дає яскраве вираження почуттів. Натомість він шукає якоїсь побутової логіки — не можна дати квітку, час цвітіння якої ще не настав. Тимчасом суть цих рядків — у пориванні за межі побутового виміру, у бажанні неможливого, властивого для стану сильної закоханості. Квітка гранати як символ пристрасного кохання фігурує в «Камінному Господарі», драмі того ж самого періоду. Це ключовий епізод у ймовірному конфлікті ненаписаної драми, драми мисткині, покликаної вищими силами до духовних сфер і змушеної жити у повсякденності і побуті. Леся Українка обирає, як це їй властиво, найскладніший шлях до втілення драми: починає із зображення щасливої закоханої пари, коли закоханий в поетку юнак також щонайвище цінує її дар. Означена дисонуюча нотка підказує, що далі напруга нерозуміння зростатиме, поки не стане, у той чи інший спосіб, трагедією.

### [«В НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА...»]

Назва умовна. Автограф недатований (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 864). Рукопис складається з п'яти писаних олівцем аркушів, три перших (згідно з описом фонду) — це план драматургічного твору на п'ять дій, нумерація наскрізна, відповідає діям (римська нумерація) і сценам (арабська). Четвертий аркуш — список діячів, п'ятий — початкова ремарка. Ймовірно, після того, як окреслився план, розпочалася безпосередня робота над текстом. Тут подається в порядку, відповідно логіці побудови драматургічного тексту.

Вперше надруковано у виданні: *Леса Українка. Твори в 10-ти томах*. Т. 6. Київ: Дніпро, 1964. С. 226–227. Датується 1913 р. на підставі листування.

Подається за автографом.

Інценізувати повість «В неділю рано зілля копала...» Лесю Українку попросила Ольга Кобилянська в листі від 22.XII.1908: «Перед місяцем вислав хтось чорненький своє найновіше оповідання п[і]д з[а]головком “В неділю рано зілля копала...” до редакції “Л[ітературно]-н[аукового] вісника” і в лютому воно має почати друкуватись. Хтось приходить до когось біленького з тою великою просьбою, щоб той хтосічок біленький прочитав те оповідання, як воно буде вже цілком надруковане, скорше, і кусниками ні, бо се останнє псує вражіння. Прочитавши, нехай хтось розважить собі просьбу чорненького. Просьба слідує: чи хтось біленький не міг би се оповідання переробити на сцену? Будь то яко драму, будь то на оперу? Одна старша образована акторка піддала комусь чорненькому сю гадку, впевняючи, що се був би “ein Kassastük von Erfolge”. [Касовий успіх (нім.). — Ред.]

Оповідання обробляє знану пісню “Не ходи, Грицю, на вечорниці...”, однак цілком, цілком інакше, як обробив се М. Старицький, і далеко обширніше та, по правді кажучи між нами, “тонше”. Хтось хтів би страх поставити се оповідання з своїми циганами, як їх виводить там, на сцену, із чудовою “чорнобривою”, котрую могла відограти хіба така артистка, як добродійка З[аньковецька]. І хтось знає, на сцену міг би поставити її або хтось біленький хтосічок, або І. Франко. Однак коли б хтосічок пішов на те, мусили б хтось біленький і чорненький конче бачитись і дещо особисто обговорити конче. Поки ще ділиться з сею гадкою хтось лиш з дорогим хтосічком, маючи перед його сценічним талантом велике поважання» (Ольга Кобилянська. *Твори*. Т. 5. Київ: Художня література, 1963, С. 602).

Лист О. Кобилянської до Лесі Українки від 13.IV.1912: «Щодо драми, то хтось комусь дуже вдячний, що хтосічок взявся до неї і скаже — одверто, прямо, що воліє і до вічності ждати, чим її, розпочату, комусь іншому передати. Не має до нікого іншого довір'я, бо якби був мав, був би, може, і передав кому іншому. Всі ті зміни і переміни, о котрих хтось споминає, що вони потрібні, нехай хтосічок любенький на свою руку зробить — лиш одна точка буде тяжка, а то то, що Тетяна Гриця свідомо троїть. Вона ж в повісті троїть в божевілля, з тою гадкою, що то вона не його, а саме лиш лихо троїть, що спонукало його двох кохати. Значить під жадним варунком не з пімсти, а в думці, що то якесь лихо в нім сховалося. (В вищій значінню слова — слабкий похитливий характер.)

Саму хвилю отруєння я собі представляла, що Тетяна, діставшись до його хати, зазирнула туди вікном. Побачивши там на столі прилагоджену для нього зранку страву, виляля до неї принесене з собою зварене трійло-зілля. Зачувши, однак, десь в сінях нараз якісь зближаючіся голоси, вона вискочила через вікно і, кинувши глечик, утікла в ліс, при котрій утечі здивав її один хлопчак-пастух. От так більше-менше уявляла я собі ту сцену... думаючи вже при писанні самого оповідання... і про те, що не було б зле, наколи б можна переробити з оповідання драму. Своєю дорогою, що в самій штуці мусила б сценарія відограти свою величезну роль... а в нас, на жаль, нема сцени (Bühne). Я мала і маю навіть на гадці перевести цю (наколи вже буде колись скінчена) драму і на німецьке, а відтак і на чеську мову, щоб вона ішла і на інші сцени. <...> Настка, після мене, повинна б перед красою Туркині зааніміти — але що в неї перше право до Гриця... вона (крім того, ще і матеріалістка...) не відступає від свого постановлення звінчатися з Грицем. Туркиня то піймає і, побачивши перед собою мов безодню, божеволіє з жалю.

Я нічо не приписую комусь біленькому, се лише я так мимоходом. Хтосічок нехай цілком після своєї душечки пише, бо се так воно ліпше вийде і нехай не напружується надміру, бо то не термінова річ» (Ольга Кобилянська. Твори. Т. 5. С. 615–616).

У листі від 21.III.1913 Леся Українка написала О. Кобилянській з Єгипту, що «...тут, коли матиму силу, займуся чиймсь “У неділю рано”... (я його взяла з собою, але не писала, поки була розклеїна, боялася спартачити)» (Леся Українка. Листи: 1903–1913. С. 663–664), але на такі проекти вже не було відведено часу.

Ця незавершена драма — єдина переробка (інсценізація) прозового твору, на яку погодилась Леся Українка, очевидно, з огляду на дружні стосунки і спільні літературні інтереси письменниць. Листування Ольги Кобилянської і Лесі Українки — одна із найцікавіших сторінок українського літературного епістолярію, за яким можна простежити багато процесів, які стосуються характерів обох авторок, їх місця в літературі рубежу століть, еволюції творчості і процесу творчості. Леся Українка дуже високо цінувала прозу Ольги Кобилянської (про що свідчать, окрім іншого, і її літературно-критичні статті, і опіка літературним реноме Кобилянської), навзаєм Кобилянська високо ставила драматургічний дар Лесі Українки. У часи бурхливого розвитку театру Ольга Кобилянська не могла не мати бажання побачити якийсь зі своїх творів на сцені, тому її прохання, звернене до Лесі Українки, цілком зрозуміле. Але навряд чи воно було загалом здійсненне: якби Леся Українка довела справу до завершення, це, ймовірно, був би твір, який мало чим нагадував Кобилянську. Не варто недооцінювати і той факт, що Леся Українка так і не мала за життя успіху на театральній сцені. Ось вимовний штрих із листа до матері від 19.IV(1.V).1898: «Ставити сеї злочасної драми [“Блакитної троянди” — *Ред.*] видно не прийдеться, бо щось всі дуже примовкли про неї — і о[б]шем, скажу я. Грала досі Наталку, Чорноморці, За Німан іду, Не ходи, Грицю, Наймичку, а сьогодні гратимуть Жидівку-вихристку, “Слава Богу, нічого нового”» (Леся Українка. Листи: 1898–1902. С. 52). Оперета В. Александрова «Не ходи, Грицю, на вечорниці», яка з успіхом йшла на українській сцені, була характерним явищем етнографічного театру, з ухилом в мелодраму. Підживлювати етнографічний театр ще однією мелодрамою Леся Українка, швидше за все, не мала бажання. А перетворити повість О. Кобилянської на модерну драму означало б написати інший твір.

**[«...ЯКА Ж ДИВНА, ЯКА Ж ДИВНА /  
ОЦЯ ЩАСЛИВА СТОРОНА!..»]**

Назва умовна. Автограф недатований (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 726). Датується орієнтовно (за почерком) 1912–1913 рр. Вперше надруковано в кн.: Гозенпуд А. Поетичний театр. Київ: Мистецтво, 1947. С. 283–284. Подається за автографом.

«Яка ж дивна, яка ж дивна/ оця щаслива сторона» — віршовий рефрен, який складається з двох суміжних рядків, які римуються, тому наголос в слові «дивна» слід ставити на «а» і позначати міжрядковий інтервал.

Казкотворчіть Лесі Українки, як і багатьох її українських і зарубіжних сучасників, розгортається на етапі, коли літературна обробка фольклорних сюжетів, започаткована романтиками, почала відходити в історію, митців натомість більшою мірою цікавлять міфообрази наднаціонального універсалізму, літературні казки набули притчевості й філософізму, стали більш органічною часткою авторської творчості. Леся Українка схвально оцінює використання міфоелементів у творчості сучасних драматургів («Синій птах» М. Метерлінка, «Затонулий дзвін» Г. Гауптмана), сама їх апробує у драмі «Осінь казка». Фрагмент е начерком, який було якось мірою використано у драмі-феєрії «Лісова пісня» (казка, яку розказує Лукашеві дядько Лев). Для обох фрагментів властивий пародійний елемент. Лев засинає, так і не доказавши казку, яка є досить химерним поєднанням фольклорних образів. Іронія стосується насамперед казкових загальників, повторюваних місць, які внаслідок надмірного тиражування втрачають свою поетичність (принаймні, для авторки початку ХХ століття). Пародійні елементи проявляють настанову Лесі Українки щодо фольклору в авторській творчості: цю залежність треба долати (принаймні, в українській літературі початку ХХ ст.), надаючи фольклорним мотивам, персонажам і засобом авторського тлумачення.

## [НА ПЕРЕДМІСТІ АЛЕКСАНДРІЇ ЖИВЕ СІМ'Я ГРЕЦЬКА...]

Вперше надруковано у кн.: *Арго. Літературний збірник*. Кн. 1, Київ, 1914, С. 39, з приміткою Олени Пчілки: «На запросини взяти участь в збірнику “Арго” — Леся Українка охоче згодилася дати свій твір. Се було минулої весни, в Києві, при повороті Лесі з останньої подорожі до Єгипту. “Напишу щось із давнього життя в Єгипті”, — говорила вона і навіть в коротких словах оповідала зміст задуманого твору. Се мала бути віршована драматична поема. Думку для того твору подало Лесі те, що й тепер в околицях Каїру, просто в піску, знаходять багато всяких давніх останків, між иншим і папірусів.

Коли я в початку липня прибула до Лесі на Кавказ, у Кутаїс, вона, лежучи хвора в ліжку, однак поривалась думкою до своїх творів. Одного разу, при розмові об “Арго”, згадала про свою обітницю, про ту поему, й сказала: — “А ну, спробую зазначити, як би то воно виходило”. Ото ж вона говорила, а я писала з її слів подаваний тут зміст її надуманої поеми. Проказуючи, Леся де що змінjala: місце дії, останні слова. Перше хотіла закінчити прокляттям, потім сказала: “Ні, нехай ‘останнім акордом’ буде молитва до Геліоса, — та й проказала ті слова, що стоять в кінці конспекту. — От так і буде! — додала Леся на останку: — як тільки зможу писать, зараз напишу й пошлю”. Та сьому бажанню не судилося справдитись! Зостався конспект. О. Пчілка» (Там само. С. 39–40).

Автограф невідомий.

Подається за першодруком.

Єгипетська тема органічна для творчості Лесі Українки, її зацікавленість цією країною простежується протягом життя. Єгипетський текст Лесі Українки склало чимало творів, в тому числі такі перлини, як драматична поема «В дому роботи, в країні неволі», поетичний цикл «Весна в Єгипті». Задум цілком органічний для пізньої драматургічної творчості Лесі Українки по формі і по змісту. Містить перегук з драмами «Руфін і Прісцілла», «Адвокат Мартіан», «Лісова пісня» — проблемою зіткнення давньої віри (поганства, язичництва) і християнства, віри й релігії в світогляді і культурі людства.



Літературно-художнє видання

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

**Повне академічне зібрання творів**

У чотирнадцяти томах

Том 4

ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ

(1912–1913)



Редакторка тому Світлана Кочерга  
Випускові редакторки Олександра Сауляк, Алла Костовська  
Коректура Іванна Урда, Ольга Погинайко  
Художня концепція Ростислав Лужецький  
Дизайн обкладинки Віталіна Лопухіна  
Дизайн макета Микола Ковальчук  
Верстка Лідія Кравченко, Олена Нужна

**Волинський національний університет імені Лесі Українки**

Адреса: просп. Волі, 13, Луцьк, 43025, Україна

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 7197 від 24.11.2020 р.

Родина шрифтів «Literata» (OFL).

Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Ум. друк. арк. 27.

Підписано до друку 18.01.2021.

Зам. №77 від 18.01.2021.

Наклад 1500 прим.

**Надруковано ТОВ «Типографія “Від А до Я”»**

Адреса: вул. Вишняківська, 7-А, кв. 63, Київ, 02140, Україна  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1844 від 11.06.2004 р.

Видано на замовлення Державної установи  
«Український інститут книги»





## Українка Л.

- У45 Повне академічне зібрання творів: у 14 томах.  
Том 4. Драматичні твори (1912–1913) / ред. С. Кочерга;  
упоряд., комент. М. Моклиця, В. Соколова. —  
Луцьк: Волинський національний університет  
імені Лесі Українки, 2021. — 424 с., 8 с. іл.

ISBN 978-966-600-731-8

ISBN 978-966-600-719-6 (Т. 4)

До повного академічного зібрання творів Лесі Українки в 14 томах увійшли всі знайдені на сьогодні тексти письменниці. Відновлено фрагменти й матеріали, вилучені цензурою в попередніх виданнях. Додано розлогі текстологічні, історико-літературні та реальні коментарі.

Зібрання відкривають чотири томи драматургії, яку визнано вершинним творчим здобутком письменниці. Том 4 вміщує драматичні твори, завершені у 1912–1913 роках, зокрема «Адвокат Мартіан», «Камінний Господарь», «Оргія», а також незавершені драматичні твори.

УДК 821.161.2'05-12



AY