

Левчук Юлія Олександрівна
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
аспірант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури

Драматичний діалог у творчості Лесі Українки

Відомий французький семіотик Ц. Тодоров, аналізуючи праці Бланшо, говорить, що питання жанру зараз виглядає досить абсурдно, адже саме поняття уже давно зруйновано. Проте, все ж таки згодом зауважує: «... зникли не жанри “взагалі”, а жанри-минулого, і їх замінили інші. Говорять вже не про поезію і прозу, свідчення і вимисел, а про роман і оповідання, наративне й дискурсивне, діалог і щоденник» [7, 24]. Тобто дослідник вважає, що кожне нове покоління письменників просто порушує правила і закони письма (художнього), цим самим стимулюючи прогрес літератури. Крім цього, Тодоров висуває таку гіпотезу: «Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування [...] Ніколи не було літератури без жанрів, це – система, що переживає безперервну трансформацію і питання походження не може, в історичному плані, вийти за межі сфери самих жанрів: у часі немає “до” для жанрів» [7, 25].

Творчість Лесі Українки на рубежі століть та у першому десятилітті ХХ ст. характеризувалась оновленням жанрів як таких та пошуком нових жанрових визначень, які, можливо, і були представлені раніше, однак не у такій формі. Заслугою письменниці є введення в обіг таких жанрів як драматична поема і сцена, драматичний діалог та етюд та ін. Проте поетеса сама неодноразово «плуталась» у жанрових дефініціях (про це ми ведемо мову у статті «Драматичний етюд: до проблеми жанру» [3]), що свідчить про сумніви, а, можливо, і певну байдужість до жанрових визначень своїх творів (з огляду на те, що деякі із них залишились загалом без родо-жанрового означення).

Ще з часів Аристотеля велике значення мала таксонометричність у визначенні жанру, тобто його залежність від обсягу тексту. В умовах розвитку когнітивного літературознавства, така кількісна характеристика перестала відігравати провідну роль, оскільки масштаб висловленої думки може значно перевищувати об'єм тексту [1, 18]. Особливо це стосується драматичних творів Лесі Українки, значна частина яких мають досить компактні розміри, проте в той же час концептуальне наповнення цих творів легко можна корелювати із великими епічними полотнами. Однак, ми все ж не будемо категорично відходити від значення таксонометричності, оскільки розмір тексту все ж є певною мірою важливим. Безперечно, є різниця між твором об'ємним, що має розгалужений сюжет і детально розтлумачені ситуації, проблеми і вчинки, і твором порівняно коротким, але таким, що вимагає співтворчості від читача (потрібно домислювати самостійно подальший розвиток сюжету або ж загалом розтлумачити натяки, які зміг зробити автор з огляду на обмежені текстові виміри).

Не можна оминати увагою і той факт, що Леся Українка писала в період зламу століть. За словами Т. Бовсунівської, «кінець XIX – початок XX, так само і кінець XX – початок XXI ст. є своєрідними точками біфуркації. Досягнувши такої точки, суперечність між прагненням утримувати стійкість (існуючі превалюючі жанрові канони) і порушуючи цю стійкість впливом зовнішнього естетичного фактора неподібності, протиставності чи навіть тавтологічності, досягає апогею» [2, 50]. Рубіж століть – це період змін і революцій у суспільстві, переоцінки цінностей, реорганізації моральних штампів. Точно така ж ситуація відбувається і в літературі: змінюється загалом погляд на писемне мистецтво, змінюється його форма, зміст, функції, а отже, і жанри. Леся Українка, відчуваючи віяння свого часу, теж зробила певну революцію в літературі, оновивши її перш за все у жанровому аспекті. Значна кількість жанрових визначень в українській літературі була сформована саме цією письменницею у різний спосіб: шляхом індивідуального авторського мислення, через інтерпретацію з європейських літератур або ж з огляду на традицію того чи іншого жанру у

світовій літературі загалом. Ми не можемо сказати, що в царині малих драматичних жанрів Леся Українка була першою у своїй літературі. Ми уже згадували про «маленькі трагедії» О. Пушкіна і «драми в одній дії» І. Франка [3]. Однак на відміну від її попередників, Леся активно працювала у жанрі малого драматичного твору. Про це свідчить той факт, що більша частина її драматургії – це етюди, діалоги та сцени. Очевидно, це уже закономірність творчості, суть якої серед інших проблем цього дослідження ми намагатимемось з'ясувати.

Літературознавча енциклопедія під визначенням «драматичний етюд», вказуючи твори Лесі Українки, зазначає «Айшу та Мохаммеда» (1907) і «Прощання» (1896). Однак перший із цих творів сама авторка означила інакше – «діалог». «Прощання» ж – твір, що загалом залишився без жанрового визначення. Ми уже з'ясовували деякі суперечності у прикладах, наведених у літературознавчій енциклопедії [3, 82], що стосуються драматичних творів Лесі Українки. Спробуємо з'ясувати причину такого неоднозначного трактування жанрів у творчості письменниці, крім того розмежувати жанр драматичного діалогу та сцени. Чи справді між цими дефініціями існує чітка межа?

Явище діалогу дуже давнє за своєю історією. Якщо бути точним і дотримуватись енциклопедичного визначення, то «діалог – форма усної комунікації, учасники якої обмінюються низкою реплік-висловлень, що здебільшого мають вигляд неповних, еліптичних речень простої будови, супроводжуються експресивною інтонацією та мімікою, забезпечують розуміння обговорюваного» [4, I, 287]. Отже, першопочатково діалог – це явище комунікативне, основна функція якого обмінюватись інформацією. До речі, сама Леся Українка так і визначала жанри своїх творів – діалоги, а не драматичні діалоги. Щодо літературного жанру діалогу, то тут традиція не менш давня. Елементи діалогу присутні майже у всіх давніх текстах, а філософи античності (Платон, Аристотель, Сократ та ін.) будували свої трактати саме як діалоги (суперечки). Тенденція будувати твори як розмову між двома персонажами зберігалася досить довго, а в українській літературі

майже до XIX ст., зокрема, у творчості Г. Сковороди. Його «розмови» відрізняються глибиною розкриття морально-етичної проблеми і багатством думки. Тому, можемо стверджувати, що діалог як жанр – явище в першу чергу філософського плану, не тільки тому, що виникло у сфері античної філософії, а й тому, що характер цього жанру вимагає активної інтелектуальної роботи.

Повернувшись до діалогу як комунікативного явища, слід звернути увагу на думки М. Бахтіна про те, що свідомість присутня у тому випадку, коли є дві свідомості, тобто є можливість співпраці, комунікації цих свідомостей [2]. У тому разі, коли комуніканти порозумілись, виникає спільне комунікативне поле. Якщо ж навпаки мовці не знаходять спільної мови, то з'являються бінарні опозиції, що зумовлюють собою конфлікт і певні трагічні чи драматичні події. Такого типу бінарні опозиції зазвичай лежать в основі драматичних діалогів Лесі Українки. За нашим твердженням творів із таким жанровим визначенням у поетеси чотири, а саме: «Прощання» (1896), «Три хвилини» (1905), «В дому роботи, в країні неволі» (1906), «Айша і Мохаммед» (1907).

Твір Лесі Українки «Прощання» є раннім її драматичним твором. Крім цього діалог збігається у часі з написанням «Блакитної троянди» (1896), що проливає світло на його проблематику. Тему кохання, яке не має майбутнього, бачимо в обох творах, щоправда аспекти відрізняються. Віковий аспект у стосунках хлопця і дівчини став стрижневим у діалозі «Прощання». Очевидно, ця проблема турбувала письменницю і, залишившись поза увагою у «Блакитній троянді», втілилась у новому творі. Оскільки, як ми уже згадували, цей діалог є раннім драматичним твором, то і жанрового визначення письменниця не обрала, вважаючи твір скоріше якимось схематичним начерком, неважливою імпровізацією. Твір практично не має дії як такої, базується більшою мірою на розмові двох персонажів, Хлопця і Дівчини (типовий для Лесі Українки спосіб зіткнення протилежних поглядів). Проте явного протистояння між персонажами немає: Хлопець любить Дівчину, а вона – його. Проблема полягає не в тому, що герої

відстоюють свої точки зору і не можуть дійти спільної думки. Драматизм цього твору можна пояснити тим, що Дівчина набагато глибше, точніше може оцінити складність ситуації, в якій вони обоє опинилися. Уже з перших реплік стає помітно, що між героями є якесь певне приховане напруження, яке, наприклад, Дівчина не хоче визнати: *«Тобі здається. Чого ж би я мала бути сумна?»* [59, III, 112]. Проте, насправді ця репліка означає «Так, я дуже сумна, навіть роздратована!». Хлопець майже відразу дає зрозуміти читачеві, в чому полягає суть протистояння між героями, говорячи наступні слова: *«... Тільки мені здається, що ти от-от почнеш говорити оті свої речі, що я так не люблю слухати. [...] Ти знаєш... ну, що ніби ти муσιш збайдужіти мені колись...»* [59, III, 112]. Спочатку читачеві може здатися, що така думка є типовою для кожної закоханої дівчини, і варто лише хлопцеві ще раз повторити слова кохання, як вона заспокоїться. Проте у цьому творі все не так. Далі ми дізнаємося про те, що портрет коханої дівчини Хлопець не ставить на столі, а ховає у шухляді, пояснюючи це так: *«Не ставлю через те, що боюсь профанації. Там є твій напис. Ти пам'ятаєш, що ти мені написала?»* [59, III, 113]. Можливо, напис був досить інтимним, але з огляду на те, що ці молоді люди все-таки у ХІХ столітті, важко здогадатися, що Дівчина могла написати такого, що викличе осуд оточуючих, до речі Хлопець про це відверто говорить: *«Якби мій найліпший друг дозволив собі якийсь жарт про тебе, я б його скинув зо сходів»* [59, III, 114]. Згодом Дівчина сама відкриває нам той камінь спотикання, який став причиною так би мовити тріщини у їх стосунках. Виявляється Дівчина старша від свого обранця на п'ять років. Очевидно, і напис на портреті теж був пов'язаний із її віком, власне тому Хлопець не хотів показувати його друзям, адже ті не зрозуміли б його, як не зрозумів би будь-хто у ХІХ столітті. Можливо, ситуація не була б настільки напруженою, якби не портрет іншої дівчини, що стояв на столі, обрамлений квітами. Та дівчина виявилась молодшою, якраз такого віку, як потрібно юнакові (за мірками тогочасного суспільства).

Дівчина розпитує Хлопця про ту іншу, із портрета, аналізуючи при цьому ситуацію. Вона прекрасно розуміє, що юнак рано чи пізно втратить інтерес до неї, по-перше, через те, що її краса швидше згасне, по-друге, через те, що їхні погляди надто віддалені. Дівчина припускає, очевидно, ще й той момент, що їхні стосунки можуть зазнати краху через суспільні погляди, адже рідні Хлопця, мабуть, не будуть в захваті від такої партії сина і волітимуть бачити когось іншого на її місці (хоча б дівчину із портрета). До того ж, Хлопець вперто відмовляється хоч якось проаналізувати цю ситуацію, на що героїня роздратовано вигукує: *«Так, правда, не треба прикладів, аналізу, нічого не треба!»* [59, III, 124]. Їй боляче розуміти, що її коханий зовсім не задумується над тим, які наслідки можуть мати їхні стосунки. Здавалося б, маленька деталь – захована фотографія і пафосний вислів *«Не кожні очі гідні читати той напис»* [59, III, 114] (під яким герой всього лише ховає своє боягузтво), але наскільки проникливо зрозуміла його Дівчина. Саме тому вона хоче розірвати стосунки зараз (власне тому твір має таку назву), аби уникнути вдвічі страшнішого удару потім. Він кличе її заміж, але вона розуміє, що цей шлюб приречений. Вона мудра і далекоглядна, можливо, занадто сильною прониклива. Саме через цю свою проникливість і постійні роздуми та аналіз Дівчина заявляє, що *«Далеко краще бути дитиною довіку»* [59, III, 123], адже дитяча безпосередність дає змогу насолоджуватись кожною миттю без будь-яких обтяжень і поганих передчуттів. Отож, перд нами розгорнулась ціла низка драматичних протистоянь, втілених у лаконічному жанрі драматичного діалогу. Наскільки багато вдалось письменниці сказати на кількох аркушах паперу. Така концентрованість думки (навіть більша, ніж у драматичних етюдах) робить твір концептуально масштабним.

Подібного типу конфлікт розвивається між головними героями діалогу «Айша та Мохаммед» (мається на увазі вікова різниця між персонажами). В основу сюжету Леся Українка поклала історію мусульманського пророка Магомета, перша дружина якого була старшою від нього на двадцять п'ять років. У творі відбувається розмова між Мохаммедом і його другою

дружиною, Айшею. Це, власне кажучи сцена ревнощів, яку влаштувала чоловікові молода дружина через те, що той не може забути першої жінки, Хадиджі. Бурхливий і навіть істеричний характер Айші навряд чи може викликати прихильність Мохаммеда, він скоріше просто милується її зовнішньою красою: *«Найкраща ти з усіх жінок на світі, / живих, і мертвих, і ненарождених!»* [59, IV, 104]. Ця теза є свідченням того, що Айша приваблює героя лише своєю зовнішньою досконалістю, проте внутрішньо (тобто характером) навпаки відштовхує. Образ цієї жінки є втіленням зовнішньої краси і не більше. Натомість у творі опосередковано присутній образ іншої жінки, вже згадуваної Хадиджі, яку Мохаммед, попри досить великий час після її смерті, не може забути: *«...але в ній щось було... щось вічне, Айшо... / Мені здається, що воно живе, / і дивиться на мене крізь могилу, / і голосом таємним промовля, / і всі мої слова та й думку чує...»* [59, IV, 106]. Не виникає сумніву, що образ цієї жінки є антиподом Айші, а отже втіленням духовності, внутрішньої краси, яка, на відміну від зовнішньої, є вічною, саме тому Мохаммед не може її забути. Ми бачимо, як майстерно Леся Українка змалювала вічне протистояння двох начал, двох взірців краси, внутрішньої і зовнішньої. Посередником, а точніше, поціновувачем тут є Мохаммед. Він, безперечно, захоплений красою Айші, але це лише миттєве почуття, на час, коли він на неї дивиться. Варто ж йому відійти, як захоплення швидко зникає. Натомість Хадиджа залишиться у його серці назавжди. Її духовного багатства не можна порівняти навіть із цілим гаремом вродливих жінок. Очевидно, Мохаммед, завівши собі гарем із десятка дружин, хотів у такий спосіб компенсувати втрату першої дружини, але зрозумів, що все це марно. Одвічна проблема протистояння зовнішнього і внутрішнього, швидкоплинного і вічного, прекрасного і потворного знайшла своє втілення у творчості Лесі Українки саме в такий спосіб.

Діалог Лесі Українки «Три хвилини» демонструє нам уже дещо ширшу панораму, ніж попередні твори малих драматичних жанрів. Розмова між героями, Монтаньяром і Жірондистом, відбувається у трьох різних місцях, відповідно, за трьох різних обставин. Власне, тому й така назва «Три

хвилини», тобто три моменти із життя персонажів, коли їхні погляди дещо змінюють свій ракурс. Історичне тло, на якому розгортається суперечка, – це період Великої французької буржуазної революції кінця XVIII століття.

Перша розмова між персонажами (порівняно досить коротка) відбувається у клубі, де Монтаньяр і Жірондист як представники ворогуючих політичних сил обмінюються образами на адресу один одного. Їхнє протистояння продиктоване не так особистою неприязню (є вірогідність того, що вони загалом один одного мало знають), як ідейними переконаннями на підставі належності до демократичних (Монтаньяр) і буржуазних (Жірондист) політичних сил. Серед реплік першої сцени найбільше впадає в око фраза Жірондиста: *«Кров Цезаря проливши, Брут обмив / усе болото цезарських тріумфів»* [59, III, 218]. Така думка є не чим іншим як перегуком із ще одним твором Лесі Українки *«На полі крові»*, де проблема зради теж неоднозначно трактується. Звичайно ж, авторка безапеляційно звинувачує Юду, вважаючи його зрадником і не достойним прощення, але разом з тим письменниця так обіграє сюжет драми, що кожен із читачів / глядачів може відчутти на собі тавро вини. Тобто не лише Юда винен у смерті Христа, а всі ті, хто дозволив його розіп'яти, хто не став на його захист, навіть ризикуючи своїм життям. Подібна де в чому і ситуація із Цезарем та Брутом. Відомо, що Брут був найкращим другом Цезаря (ще один перегук із *«поцілунком Юди»*), але згодом підступно зрадивши його, власноруч убив. Постать Брута у світовій культурі завжди асоціювалася із зрадою, проте мало хто звертав увагу на особу Цезаря, адже постраждалий зазвичай отримує лише співчуття і ніхто уже не намагається звертати увагу на його минуле. Однак Цезар, як відомо, кривавим шляхом здобував собі славу і владу. Його відомий вислів *«розділяй і владарюй»* яскраво ілюструє його постать як тирана. Власне тому устами Жірондиста Лесі Українка висловила думку про те, що Брут не зрадник, він навпаки допоміг Цезарю очиститися перед смертю, аби увійти в інший світ так би мовити мучеником, що загином через обман. Як бачимо, відбулося свого роду переписування історії, переоцінка загальновідомих істин шляхом заглиблених роздумів, детального аналізу. Історія Цезаря і

Брута і без того була драматичною, але в переосмисленні Лесі Українки цей драматизм ще більше загострився, адже виходить, що Брут вчинив подвійний злочин: вбив свого друга і позбавив гріхів тирана (адже за законом Цезар мав би розплачуватися за них самотійно). Насильницька смерть у цьому діалозі, як і у більшості драм письменниці, ідеалізується, перетворюється на шанс спастися, очиститися, щоб потрапити в інший світ не обтяженим земними гріхами.

Друга сцена діалогу відбувається у в'язниці, де Жірондист – ув'язнений, що чекає страти на гільйотині, а Монтаньяр – тюремник. Між героями продовжується суперечка, щоправда переходить вона уже на інший, метафізичний рівень. Розмова персонажів переходить на площину християнства, оскільки Жірондист на підтвердження своєї думки наводить існування (вічне, на його думку) віри у Христа. Монтаньяр же абсолютно заперечує цей факт і наводить свій (теж досить переконливий) аргумент:

*Скільки поколінь,
то стільки й християнств було на світі,
коли не більше. Не зогнив ще хрест після
розп'ятих, як уже в ідею
гнилизна кинулась і ті “церкви”,
мов плями цвілі на сирій будові,
повстали на громаді християнській.
Проказою взялася Візантія,
і Рим живим мерцем одразу став
і заразив собою всі народи [59, III, 221].*

Уважніше придивившись до виголошеної монтаньяром думки, мимоволі починаємо із нею погоджуватись. Після смерті Ісуса Христа його віра досить недовго була втіленням його прижиттєвих проповідей. Потім християнство стало методом «приборкування непокірних» (варто згадати хоча б інквізицію). Тобто у цьому випадку ми не можемо не погодитись ні із думкою Монтаньяра, ні із думкою Жірондиста. У цьому і весь парадокс. Правий і той, і той. Ідея дійсно вічна, інша справа – носії цієї ідеї. Проте все-

таки Монтаньяр наводить ще один аргумент, який вказує, у чому ж особливість його переконань:

*Невже ти не додумався до того,
що кожний мозок має власний світ?
Що жирондист живе на іншому світі,
ніж монтаньяр? Що ми будуємо різне,
і на твоїй підвалині не може
стояти те, що встоїть на моїй?
І хоч ні ти, ні я того не знаєм,
Кому й чому підвалини послужать,
та кепський був би з мене будівничий,
якби я не хотів міцніше класти
і в праці переважити тебе [59, III, 223].*

Тобто на протипагу думці Жірондиста про те, що людиною керує ідея, Монтаньяр стверджує що основною рушійною силою у діях людини є воля (за Ніцше, воля до влади). Монтаньяр вважає Жірондиста занадто слабким і непрактичним, адже той не може нічого вдіяти задля того, щоб зберегти свою ідею, зберегти носіїв цієї ідеї, а натомість сипле пафосними словами про безсмертя цієї ж ідеї. Але як вона може бути безсмертною, коли той, хто у неї вірить, залишається бездіяльним? Очевидно, що тут потрібно щось робити, якимось чином виходити із скрутного становища, і Монтаньяр знаходить потрібний шлях:

*Сказати правду, якби я так думав,
а ще до того почував себе
котримсь із фокусів таких – запевне,
всі жирондисти – фокуси ідеї! –
то я б не дав на частки розточитись
своєму божисту задля тріумфу
бездушною якоїсь гільйотини.
Я б сам собі метою став, з'єднавши
в єдиний культ пошану до ідеї*

і до своєї власної особи [59, III, 225].

Жірондист занадто відірваний від реальності і мислить абстрактно, натомість Монтаньяр дає йому пораду, як насправді можна зберегти ідею, не просто сидячи склавши руки свято вірити у неї. Саме цей момент можна вважати кульмінаційним, хоча тут ми знову натрапляємо на парадокс: замість того, щоб стосунки між героями остаточно накалилися, досягли апогею напруження, між ними навпаки відбувається примирення, вони нарешті знаходять спільну точку зору, до того ж, Монтаньяр допомагає (!) Жірондистові, своєму заклятому ворогові, втекти із в'язниці. Згодом Монтаньяр у довгому монолозі розповідає Жірондисту, що ідея сама по собі майже нічого не варта, коли немає людини, коли немає кому так, як слід передати цю ідею наступним поколінням:

*Подумай, що коли б Лавуазьє
втік позавчора закордон? Сьогодні
вже б, може, світ багатшим став на світло.
Тепер жди до “другого пришествя”,
поки природа знов збудує скриньку
таку, як був той Лавуазьє. [...]
Хіба ж не краще десь в чужому краю
зібрати в фокус розуму живого
усе проміння вашої ідеї
та й кинути її ясним перуном
на нашу гру? Може б, розкололась... [59, III, 229].*

У свідомості Монтаньяра вирують суперечливі думки: з однієї сторони він ненавидить Жірондиста, з іншої – допомагає йому врятуватися, тому що бачить як безглуздо той іде на смерть, навіть не опираючись: *«Я раз сказав і знов сказати готовий: / я, монтаньяр, ненавиджу тебе / і всі твої великопанські мрії. / От я тепер даю тобі життя, / і ти його приймать від мене мусиш...»* [59, III, 232]. Така суперечливість виникла із розумінням того, що далі таке кровопролиття продовжуватись не може, його слід зупинити. Для Монтаньяра – це ще й можливість так би мовити конкурувати із

достойним суперником, а не з таким, що не чинить опору. Скоріше ця думка штовхнула демократа до порятунку свого опонента.

Остання третя сцена містить лише одного персонажа (за винятком Жінки і Конрада, які всього лише допоміжні дійові особи), Жірондиста, який опинився в еміграції. Його роздирають тяжкі сумніви чи правильно він вчинив, що втік від смерті, адже теперішнє життя здається йому нестерпним: «Не знаю сам, / чи я клясти, чи я святити маю / той час, як я з неволі йшов на волю, – / чи з волі у неволю – як сказати?» [59, III, 235]. Зрештою, він доходить висновку, що справжнє життя можливе лише у боротьбі, у постійному змаганні за свою ідею:

*Нехай би кидали мене та розбивали
об гострі скелі, гуркотом валів
глушили б голос мій, дрібним камінням
та піною мені мутили барву, -
змагався б я, боровся, поривався,
тремтів би за життя своє хвилеве,
але я жив би [59, III, 236].*

Все ж таки настанови Монтаньяра не залишилися безслідними, жирондист таки навчився думати інакше, у ньому прокинулася жага боротьби. Саме в такий спосіб через внутрішні колізії і загострений зовнішній конфлікт, Леся Українка змогла показати зміну пріоритетів, визрівання національної свідомості борця, який зможе довести свою справу до кінця, а не залишиться всього лише проповідувати метафізичну ідею.

Ще один твір цього періоду творчості Лесі Українки – діалог «В дому роботи, в країні неволі». До уваги взятий особливий аспект поневолення: раб-автохтон і раб-іноземець, особливості їхнього ставлення до виконуваної ними роботи. Обидва вони у деякій мірі є митцями, адже будують храми. Різниця полягає у тому, що боги, для яких зводяться ці піраміди, є так би мовити близькими для Раба-єгиптянина, він у них вірить, поважає їхні сили:

*Та то зовсім не хата й не оселя.
То так неначе царство, в ньому се,*

*що ми будуємо, є мов дворець,
се хата Ра, оселя Озіріса,
притулок для мандрівниці Ізіді,
колиска Горусу, спочивок Фта,
майстерня Тота, Апісовий хлів,
Анубіс, Нейт, Амон домують тута [59, III, 265].*

Натомість Гебрей вороже ставиться до всього, що його оточує, йому здається надважкою ця робота саме через те, що він не розуміє сенсу усіх цих будівель. На нашу думку, світоглядні позиції тут нашаровуються на релігійні переконання і на національну приналежність. Саме ці три фактори відіграють велику роль у формуванні ставлення персонажів діалогу до тієї ситуації, в якій вони знаходяться. Для прикладу, Єгиптянин навіть, якби не був рабом, не відмовився б від цієї праці, більше того він працював би більш продуктивно, адже мав можливість творити самостійно:

*Либонь, що я б не мури малював,-
різьби, малярства, будівництва вчився б.
Тоді б я децю тут зробив інакше:
Сю постать я б зробив далеко вище,
а тую нижче; не жовтогарячу,
але червону фарбу тут поклав би... [59, III, 266].*

У Гебрея, натомість це будівництво викликає лише роздратування і злість:

*Я! Що зробив би я? Розруйнував би
усі ті храми ваші й піраміди!
Порозбивав би всі камінні довбні !
Всіх мертвяків повикидав би геть!
Загородив би Ніл і затопив би
увесь сей край неволі! [59, III, 268].*

Це виправдано, бо усе в цій країні є чужим для Гебрея, проте він навіть не розуміє Єгиптянина, який згоден працювати у будь-яких умовах. Мабуть, багато залежить ще й від менталітету: Єгиптянин від природи покірний,

спокійний трудівник, а Гебрей – волелюбний, непримиренний, чийсь гніт його просто вбиває.

Отже, для Єгиптянина визначальною є праця, байдуже, в умовах свободи чи поневолення. Гебрей найбільше марить свободою і праця у статусі раба для нього практично смертельна. Тобто конфлікт цих персонажів виник на ґрунті життєвих пріоритетів. Що важливіше: свобода особистості, свобода творчості чи абсолютний контроль? Саме таке питання вирішувала Леся Українка у цьому творі. І хоча статус Гебрея – «раб рабів», все-таки ми схильні вважати, що авторка на його стороні. Її натура така ж емоційна і горда, тому не здатна терпіти будь-який диктат.

Висновки. Детально проаналізувавши драматичні діалоги Лесі Українки, можемо зробити висновок про те, що твори ці аж ніяк не є другорядними у спадщині письменниці. З огляду на те, що загалом драматургія авторки більш як наполовину складається із малих драматичних жанрів, виникає думка, що така жанрова форма активно культивувалася Лесею і була їй зручною. Тут ми маємо на увазі малий обсяг, який дозволяє письменниці, не затрачуючи максимум зусиль, писати глибоко філософські твори. Отож, розглянувши чотири драматичні діалоги, можемо диференційовано охарактеризувати ознаки драми як жанру та діалогу як філософського жанру (взявши за основу найвідомішого автора античності – Сократа), що складають основу драматичного діалогу Лесі Українки.

Сократівський діалог (розмова)	Драматичний діалог у Лесі Українки
Два співрозмовники, один з яких займає провідну роль і виграє у процесі суперечки	Два співрозмовники, які займають рівноправні позиції (читач може обрати прийнятну для себе сторону)
Ефект маски, впізнавання	Ефект маски, однак впізнавання уже не є важливим, оскільки на перший погляд виходить не сам персонаж (якого впізнають), а сама ідея, яку він висловлює
Синкреза, анакреза	Синкреза, анакреза

Дидактична функція	Мистецька (естетична) функція
Суперечка точиться навколо однієї проблеми	Суперечка точиться навколо однієї проблеми, яка тягне за собою низку другорядних ідей
Відсутність ремарок	Ремарка відіграє роль художньої деталі

Щодо жанру драми, то тут зв'язок із діалогами у Лесі Українки, безперечно, очевидний. Власне, авторка і драматизувала діалог, що раніше існував як прозовий філософський жанр.

Драма як жанр (XVIII-XIX ст.)	Драматичний діалог Лесі Українки
Соціально-побутовий характер	Інтелектуальний, екзистенційний характер
Гострий конфлікт, що не призводить до смерті головного героя	Гострий конфлікт, що не призводить до смерті головного героя
Герої – звичайні, рядові люди	Герої – звичайні, рядові люди
Мета: розкрити еволюцію характерів, мотивацію вчинків та дій	Мета: пошук істини через інтелектуальний конфлікт (характери героїв не мають значення, адже самі характеры – фікція)
Дидактична функція	Естетична функція

Отже, з'ясувавши особливості жанру драматичного діалогу Лесі Українки, можемо з певністю сказати, що письменниця значно збагатила філософський діалог (сократівський чи діалог Г. Сковороди), наситивши його палітрою бінарних опозицій. Крім того жанр драматичного діалогу, як уже згадувалось, як ніякий інший був найприйнятнішим для Лесі Українки, адже дозволяв у максимально короткі терміни (а відомо, що над драматичними поемами авторка працювала роками) створити текст, у якому підтекст заслуговує на цілу драматичну поему.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 364 с.

2. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с.
3. Левчук Ю. О. Драматичний етюд: до проблеми жанру / Ю. О. Левчук // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Літературознавство. – Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2012. – № 13 (238). – С. 81-87.
4. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007.
5. Тодоров Ц. Походження жанрів / Ц. Тодоров // Поняття літератури та інші есе / [пер. з фр.]. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 22-55.
6. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.
7. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.

Levchuk Y. The Dramatic Dialogue in the Works of Lesya Ukrainka. The paper considers the problem of genre in creation of Lesya Ukrainka, in particular, the small dramatic genres. Take into account the dramatic dialogue as a syncretic genre, which includes signs of philosophy (socratic) dialogue and drama as a genre. Material for the study were the works of «Farewell» (1896), «Three Minutes» (1905), «In The House of work, In The Country of bondage» (1906), «Aisha and Mohammed» (1907). The methodological basis of intelligence was cognitive approach to the study of genre and theory and Bakhtin on dialogue as a necessary engine of consciousness. In the aspect of this study is important in the creation of a whole genre of Lesya Ukrainka, as the author often avoided genre definition, not considering it necessary denote them. As a result, it appeared that dramatic dialogue - is an organic component of genre writer who absorbed steel signs socratic dialogue and drama, in addition updated flowing through the signs that were made Lesya Ukrainian. So dramatic dialogue - a unique genre in the work of the poet, the elements of which it is cultivated in other genres.