

«ЛІЛЛЯ ВЕНЕДА» ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО: МОТИВИ І ОБРАЗИ

Багато письменників, особливо романтиків, у своїй творчості зверталися до історичних джерел нації, серед них і найвидатніші: А.Міцкевич («Перші віки польської історії»), З.Красінський (п'єса «Ванда»), Ц.К.Норвід (п'єси «Ванда», «Кракус»), найбільшою ж мірою — Ю.Словацький в «Балладині», «Ліллі Венеді» й «Королі-Духу». З романтичних поетів він перший відкрив у дохристиянській Польщі, незнаній і повній таємничості, великі можливості для поетичної уяви і творчої фантазії. У той час, як його попередники (серед яких і батько Юліуша, Евзебіуш Словацький, як автор п'єси «Ванда») переважно дотримувалися у своїх творах фабульної основи хронікального переказу, автор «Балладини» робив зовсім навпаки — він творив власну, автономну візію доісторичної Польщі, візію, до якої вносив лише деякі елементи переказу, але й з ними поводився дуже вільно, зважаючи на свій поетичний задум.

Поет мав намір, як відомо з його висловлювань, створити цикл творів на тему праісторії польського народу. У листі-присвяті до «Балладини», адресованому Зигмунтові Красінському, він говорить: «“Балладина” є тільки епізодом великої поеми типу «Аріосто», і має складатися з шести трагедій, або драматичних хронік».

Цей план був реалізований поетом лише частково: Словацький написав «Балладину» і «Ліллю Венеду», а окрім цього, ще початок третьої п'єси, якій видавці пізніше дали назву «Крак». Події у трагедії, що нині є об'єктом нашої уваги, хронологічно сягають найдавнішого періоду легендарної історії Польщі — часів прибуття Леха, легендарного засновника польської держави (тому Польщу раніше називали Лехією), на надгоплянські терени, що трапилося приблизно в середині VI століття.

Текстові п'єси передуює «Другий лист до автора “Гридіона”» (перший, як відомо, передував «Балладині»), після чого йде пролог і п'ять актів, перші чотири з яких закінчуються хором. Отже, у формальній конструкції твору можна побачити часткове звернення до зразків античної трагедії: це стосується прологу (як вступу до властивого роз-

гортання драматичних подій, що має (як у Софокла) форму діалогу), та хору, який складається з дванадцяти (як переважно в Еврипіда) арфістів. Хор лише коментує події, що відбуваються.

Задля подальших міркувань незайвим буде нагадати коротко перебіг драматичного конфлікту.

Із пролового діалогу сестер, Рози і Ліллі, до якого приєднується один з арфістів, вимальовується ситуація драматичних подій: триває смертельна війна між місцевим народом венедів та лехітськими нападниками під проводом Леха. Венеди перебувають у трагічному становищі, передовсім через те, що їхній король Дервіда, володар чародійної арфи, з якою пов'язуються надії на порятунок, разом із синами Лелем і Полелем, перебуває в полоні в лехитів. Роза Венеда, пророчиця свого народу, заповідає поразку: «*Przekleństwo! Przekleństwo! Przekleństwo! Ojczyzna nasza kona, i na wieki / Widzę umarłą...*» («Пролог»). Однак вона прагне за будь-яку ціну порятунку для вітчизни, що неможливо без чародійної арфи Дервіда, тому Роза понад усе бажає повернути її. Натомість Лілля, вболіваючи за долю тих, «хто в кайданах» — за батька й братів — вирішує піти до Леха, щоб випросити для них свободу: «*Jeśli nie zbawię ojca, umrę młodą — / A wtenczas płaczcie wy biedne dziewczyny*», — говорить вона, а у відповідь на це звучать знаменні слова Рози: «*Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy*».

У лехітському таборі Лілля застає Дервіда вже осліпленим за наказом Гвінони, дружини Леха. Трагізм батька й дочки ще більше зростає в наступних актах, коли Гвінона обдумує жорстокі способи вбивства Дервіда, погоджуючись, зрештою, на його звільнення за умови, що Лілля зможе три рази врятувати його від смерті. У другому акті Дервіда, підвішеного за волосся на гілці дерева, рятує — на прохання Ліллі — Полель, який влучним кидком сокири перетинає батькове волосся. Так здобувають свободу й обидва сини Дервіда. У третьому акті Дервіда саджають до зруйнованої вежі, повної змій, але Лілля чудовою грою на арфі змушує отруйних гадів покинути вежу. І, нарешті, у четвертому акті, вона рятує батька від голодної смерті, годуючи його водяними ліліями з вінка, який носила на голові. Таким чином, заклад виграла Лілля, але на неї чатували нові труднощі. Гвінона, довідавшись, що її син, Лехон, перебуває в полоні у венедів, постановляє затримати в себе Лілля чи арфу аж до його звільнення¹. Залишається арфа. Лілля відправляє батька до

¹ На тему цього вибору див.: M. Filek, *Wybór tragiczny Derwida*, «Zeszyty naukowe UJ. Prace Historyczno-literackie», Z. 35 (1976), S. 91–97.

венедів із наміром повернути також арфу за звільнення Лехона. Однак, саме перед їх прибуттям, Роза, почувши від Сляза брехливу звістку про те, буцімто лехіти вбили батька й сестру, у помсту власноручно вбиває Лехона, що призводить до подальших трагічних подій.

Отже, коли Лілля повертається до Івінони без сина, та, розлючена, душить її в скрині від арфи відсилає труп венедам. Скриню приніс Сляз, уважаючи, що в ній міститься арфа. Дервід, торкнувшись до обличчя мертвої дочки, впадає в розпач, протинає себе «жертвоним ножем» і, конаючи, закликає синів до помсти.

Після трагічної смерті Лілли, на надгоплянській землі відбувся вирішальний бій, пророкований Розою ще в «Пролозі», у якому загинули Лель і Полель, і взагалі всі венеди, окрім Рози, що мала відродити з праху венедських рицарів майбутнього месника (він, власне, як Попель з'являється в «Королі-Дусі»). Мотив месника, що повинен народитися в майбутньому, має давню, античну традицію: згадаймо відомі слова з «Енеїди» Вергілія (IV 625): «З наших кісток повстане якийсь месник» («Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor»). А в українському фольклорі трапляється мотив відродження з попелу, особливо в легенді про козацького отамана Семена Палія, можливо, відомій Словацькому.

Особистий трагізм героїв «Ліллі Венеди» наростає у процесі розгортання подій і в останньому акті сягає кульмінації, стаючи тотальним трагізмом цілого венедського народу.

Головна причина своерідного захоплення «Ліллею Венедою» — це її тематика та ідейні вартості. Сам поет у листі-посвяті до «Ліллі Венеди», адресованому Зигмунтові Красінському, писав, що він «залучив до неї події, вирвані з найдавніших переказів минувшини». А «події» ці — це передовсім тотальне, як говорить поет, «нещастя надгоплянського народу»: підкорення слов'янських венедів кровно чужими для них лехітами, які під проводом Леха прибули в ці землі, щоб мечем загарбати венедський край і осісти тут надовго.

У доданій до п'єси «Гробниці Агамемнона» — цьому поетичному коментарі до трагедії — було вміщено додаткові міркування про наслідки лехітського підкорення, виражено виразне переконання про етнічну двоїстість суспільства й не затерту віками двоплемінність, що мала згубний вплив на долю народу: «*O, Polsko! póki ty duszę anielską / Będziesz więziła w czerepie rubasznym: / Póty kat będzie rąbał twoje cielsko, / Póty nie będzie twój miecz zemsty strasznym...*».

Наприкінці тридцятих років XIX ст. (коли, власне, повставала «Лілля Венеда»), Словацький, дедалі більше схильний був до історіософських рефлексій, шукав також відповідь на загадку походження (етногенезу) польського народу. Він шукав не тільки тому, що ця проблематика була предметом особливої уваги в добу романтизму. До такої рефлексії схилили великі національні нещастя: колишні («поділи»), а також — більшою мірою — теперішні, тобто поразка в листопадовому повстанні і, звичайно, похмура перспектива подальшої неволі, про що свідчить «Кордіан», «Ангеллі» та аналізований нами твір.

Ці два питання, що, здавалося б, дуже віддалені одне від одного, — етногенез нації десь у мороці праісторії та його актуальна ситуація — в «Ліллі Венеді» нерозривно пов'язані, оскільки боротьба венедів, на смерть і життя, аж до останнього рицаря, символізує, по суті, прагнення польського народу і є ніби параболою листопадового повстання. У цьому, власне, полягає актуалізація легенди в п'єсі.

Словацький створював світ своєї п'єси в опозиції до традиційного розуміння історичних легенд, на які він дивився крізь призму романтичної іронії, з природи свого протиставлення усталеним стереотипам і літературним конвенціям.

Іронія має силу руйнувати усталений лад, викривати традиційних кумирів. Через те Лех, який століттями вважався національним героєм, перетворився тут на кривавого завойовника та розбійника. Карлуваті лехіти завдають ганебної поразки рослим, сильнішим фізично й численнішим венедам. Святий Івальберт — далекий від християнської святості, а подеколи — що особливо знаменно — просто смішний, як, наприклад, під кінець III акту, коли лукавий Сляз підступно вдягнув його в обладунок Сальмона. Узагалі, іронічне трактування художнього світу означає — говорячи словами самого поета з посвяти до «Балладини» — «наругу [...] над порядком і ладом», наприклад, над порядком хронологічно-історичним, виразом чого є такий, приміром, анахронізм, як християнська місія Святого Івальберта на над'юплянських землях у дуже віддалені доісторичні часи, тобто близько половини VI століття!

Проте «Лілля Венеда» виросла не тільки з історичних легенд, але й з реалій сучасності. Відомий монографіст Словацького, Юліуш Кляйнер, уважав, що до появи цієї трагедії «визвольна боротьба, листопадове повстання досі не знайшли свого вираження в жодній великій поемі. Не були нею ані «Дзяди», ані «Кордіан», ані «Ангеллі»; «Іридїон» навіть

не був такою поемою: як ідеологія, так і екзотичність не дозволяли йому стати серйозним полотном недавніх подій. Цю білу пляму заповнила велика трагедія народу, що розпачливо гине у бою»¹.

Отже, *ідейна актуалізація* цього твору полягає в переносному значенні венедексько-лехітської війни як своєрідної параболи листопадового повстання. У цьому випадку справа станового поділу як наслідку доісторичного підкорення відходить на дальній план. Народ венедеків, який бореться із нападником, символізує тут увесь польський народ, підтвердженням чого є, наприклад, слова хору дванадцяти арфістів, які завершують III акт, закликаючи до безоглядної боротьби зі смертельним ворогом.

«Лілля Венедя» насичена глибоким патріотизмом, особливо в сценах, повних гіркоти, що демонструють безсилля венедеків — рослих, фізично сильних, численних, але позбавлених віри в перемогу, що паралізує їхні сили в боротьбі. Це безсилля маніфестується надто часто, показуючи, подеколи надзвичайно яскраво, безнадійну ситуацію — з вини переможених, яким бракує крапельки відваги, як наприклад, в образі жакливої візії Розі в четвертій сцені четвертого акту, коли венедеків гинуть ледь чи не з самого тільки страху: «*Wtem ktoś cicho wykrzyknął: «Giniemy!» / I tysięcy sześć — nietkniętych żelazem — / Sześć tysięcy bez ducha upadło*».

Ці рядки можна трактувати як критичну алюзію до конкретної повстанської ситуації; йдеться про поразку великого загону поляків 13 травня 1831 р. під Дашевом, на близькій поетові Волині.

Патріотичні ідеї в «Ліллі Венеді» найсильніше підкреслював Ігнацій Хшановський, який твердив, що в «творенні художньої візії «Ліллі Венеді» важливішою була думка про збройну боротьбу 1830–31 р., «[...] аніж думка про формування польської держави. Власне, пролог, два перші акти й третій акт — аж до четвертої сцени включно, це символічний образ Польщі після придушення повстання Костюшка та перших років неволі. У трагедії, за винятком Розі Венеді, усі втрачають дух: а чи насправді було інакше? Досить почитати мемуари Скарбека, аби переконатися, що широкий загал утратив дух, утратив віру у власні сили [...]. Від п'ятої сцени четвертого акту у трагедії починається символіка листопадового повстання»².

¹ J.Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2. Lwów 1923, — s. 323.

² I.Chrzanowski, *Czy „Lilla Weneda” jest arcydziełem dramatu?* // I.Chrzanowski, *Studia i szkice*, t.2, Kraków 1939, s. 75–76.

Твір із настільки виразною національною проблематикою — як у фантастичній сфері, яка відсилає до казково-легендарної історії Польщі, так і в сфері патріотичній, яка асоціюється із ситуацією Польщі після розділів, особливо ж із листопадним повстанням — послуговується символікою і мотивами зі спадку європейської культури та літератури. Варто їм присвятити трохи уваги.

До них передусім належить «чародійна арфа» короля Дервіда, яка виконує в «Ліллі Венеді» дещо подібну функцію, як «чудовна корона» Леха в «Балладині», адже від неї залежить доля народу венедів. Вона має силу передбачати майбутнє, що підтверджує Дервід, говорячи Гвіноні: «*Mat w harfie ducha, co zgaduje przyszłość*». А Роза стверджує, що, «*ta harfa zwycięży narody*», бо «*Każdy harfy ton, jak rycerz w zbroi / Na rumaku wybiega szalonym*». (Акт IV).

Поставлена біля ложа Гвіноні, вона відзивається «*językiem boleśnym*», що Дервід пояснює словами: «*Kto słyszał harfy jęk, we trzy dni skona*»; і ця заповідь достоту справдиться, адже Гвінона загинула на лехітсько-венедському бойовищі. Під час вирішального бою в п'ятому акті, коли гине Сигонь, «задушений» ланцюгом Дервідових синів, Лель зітхає: «*O! Gdyby ojca harfy jęk — o! Gdyby /Jeden jęk tylko harfy Derwidowej, / A z wszystkich byłyby — o, takie trupy.*» (Акт V).

Відсутність цього інструменту під час боротьби означає для венедів поразку. Дервід не лише є королем венедів, а й архіарфістом, головним бардом, або друїдом свого народу, чому підтвердженням є і його ім'я, адже слово «дервід» у валлійській мові, одній із кельтських мов, є синонімом «друїда». У Галлії були вони в основному жерцями, займалися пожертвуваннями богам, ворожбитством і т. п., але відігравали й значну політичну роль, особливо у воєнні періоди, найбільшою мірою під час захоплення країни Цезарем (58–51 рр. до н.е.), стаючи передумовою об'єднання галлійських народів проти римських нападників, напр., під час великого повстання у 52 році.

Подібну роль у негаллійських кельтів виконували барди, однак вони були переважно поетами-піснярами й оспівували, в основному, воєнні звершення. Втрачаючи поступово своє первісне значення, бо аж до XIII ст., вони протрималися на княжих дворах у Валлії, і майже вся староваллійська поезія була створена саме ними.

Своєрідний культ барда, поета-пророка ожив наприкінці XVIII ст. і зробив пізніше незвичайну кар'єру в романтичній літературі, в осно-

вному завдяки квазі-відкриттям Макферсона. Адже в його «Піснях Осіяна» поруч із героями виступають часто барди, які оспівують воєнні звершення пісню і грою на арфах.

Арфи бардів у «Піснях Осіяна» мають подеколи магічну силу; вітер, що торкає їхні струни, видобуває з них стогін, який означає, що одному з героїв загрожує смертельна небезпека. А сам Осіан, сліпий король-арфіст, бард над бардами й останній з їх грона, увічнею в пісні часи минулої слави і таємничий та дикий краєвид Півночі.

Таким чином, неважко помітити, що певні осіянські мотиви присутні і в «Ліллі Венеді», допасовані, звичайно, до тону грози венедського трагізму, отже, в основному позбавлені осіянської сентиментальності.

Ще більш природним здається зближення загального настрою грози у венедській трагедії із суворим, варварським світом скандинавської «Едди», либонь, неперевершеної з точки зору накопичення найрізноманітніших жахів. Звідти, безсумнівно, почерпнув Словацький думку про порятунок Дервіда Ліллею, яка грала на арфі, у той час як король був заточений у вежі, повній отруйних змій. Король Атлі наказав замкнути брата своєї дружини, Гуннара, у вежі зі зміями. Саме тоді його коханка, Одруна, потаємно принесла йому арфу, і він, зі зв'язаними руками, торкав струни пальцями ніг, усиплюючи музикою все гаддя, окрім однієї змії, укусу якої виявився смертельним.

Юліуш Кляйнер вказував на подібність Розі до віщунки з «Едди», які знали «рунічні знаки, що мають чародійну силу, особливо коли над цими літерами співають рунічні пісні [...]». Оскільки Словацький називає Розу Есхіловою Евменідою, її духовний тон найближчий тонові «Едди»¹.

І справді, Роза Венедя «до заходу сонця співає рунічну інвокацію» як читаємо в дидакаліях до четвертої сцени IV акту, причому варто додати, що гіпотезу (зрештою, помилкову, як показали пізніші дослідження) про існування слов'янських рунів висунув Вавжинець Суровецький.

Роза нагадує також друїдесу Велледу з «Мучеників» Шатобріана, наділену незвичайною силою, коли вона закликає і закликає галлів до боротьби з римлянами. Як і Роза, вона також є жрицею й «ворожкою народу нещасливого», яка викликає співчуття, коли про її долю розповідає Еродій (у книзі IX і X) і коли сама вона промовляє до свого наро-

¹ J. Kleiner, *op cit.* — S. 317.

ду (книга IX). Її правзірцем є, звичайно, історична Веледа з «Історії» Тацита, що передбачила поразку римських легіонів і перемогу германів.

На особливу, врешті, увагу заслуговують Лель і Полель, цей «рицар з двома серцями — як каже поет в листі-посвяті, — з єдиним мечем, складеним із Телла, з Кастора і Поллюкуса [...], вождь, що мав дві душі і два тіла; нещастя народу [...]. Вождь із двояким і не смішним вже більше прізвищем [...]».

Хшановський уважав, що вищенаведені слова дають повне право трактувати двоголового вождя алегорично, і, на його думку, «не випадає сумніватися, що Лель і Полель — це гірка сатира на вождів листопадового повстання, між якими не було згоди, а понад усе — сатира на двох вождів битви під Гроховом, Радзівілла і Хлопіцького»¹.

Кляйнер поєднує ці два образи, на підставі звукової подібності, з племінною двоїстістю польського суспільства, що складається з лехитів і полян; і це «розрізнення» в добу романтизму «набрало значення визнаної історичної правди»; крім того твердить, що джерелом зіставлення Леля і Полеля з Кастором і Поллюксом була «Хроніка» Стрийковського. Поет додає ще й Телля і висловлює переконання, що імена Леля і Полеля вже більше не осміюватимуться.

Отож, цей двоголовий вождь із «Ліллі Венеди» має в літературі свого попередника: у згадуваних уже «Мучениках» Шатобріана, де той же самий герой і оповідач, Еродій, що в іншому місці розповідає про Велледу, у книзі VI згадує зі співчуттям про двох франків, які боролися з ворогом, будучи зв'язані ланцюгом.

Роман Шатобріана, події в якому відбуваються наприкінці III століття, показує початки розвитку тих народів, які в подальшому почнуть відігравати щоразу більшу роль і сформують нові суспільні утворення на просторах Західної Європи.

Отож, має значення, очевидно, той факт, що під час перебування Словацького в Парижі, коли, власне, повставала «Лілля Венеди», проблематика формування європейських держав і народів в історичному процесі належала до найактуальніших у наукових і літературних колах. З 1833 р. в Колеж де Франс викладав французьку літературу знаний тоді Жан-Жак Ампер, який розглядав її в порівнянні з літературними пам'ятками інших народів (старша й молодша «Едда», «Пісні про нібе-

¹ I. Chrzanowski, *op cit.* — S. 93.

лунгів», пам'ятки рунічної поезії і т. ін.). Перший том його праці «Історія французької літератури до XII в.» був насичений відомостями про культуру кельтських галлів та інших народів, про їхні звичаї та вірування; про друїдів і бардів, котрі, наприклад, під час бою з ворогом сходили на пагорб і грою на арфах додавали відваги своїм воїнам; про значення арфи в первісній кельтській культурі (скажімо, арфа наявна в гербі Ірландії) і т. ін. Ампер говорить навіть про дванадцять каменів і дванадцятьох друїдів–арфістів, що нагадує дидаскалія до п'ятої сцени останнього акту «Лілли Венеди»: *«Derwid na tronie kamiennym, wokolo dwunastu harfiarzy na dwunastu siedzą kamieniach, przy każdym harfa złota [...]»*.

Не йдеться тут, звичайно, про переоцінку тих чи інших впливів, наголошуємо лише на тому, що певні мотиви і символи архетипного характеру, одвічні й повторювані в європейській культурі, потрапили також до «Лілли Венеди». Джерела ж походження цього твору були — як ми пробували показати вище — національні.