

3. Ekeluf G. Skrifter 4 / Gunnar Ekeluf – Stockholm: Bonniers förlag, 1992. – 358 s.
4. Ekeluf G. Skrifter 6 / Gunnar Ekeluf – Stockholm: Bonniers förlag, 1992. – 654 s.
5. Ernerot D., Emil Holström. Om ett ord / Daniel Ernerot, Emil Holström – E-bok, 2013. – 304 s.
6. Eskilsson S. Fren folkhem till nytt klassamhälle: ett huserspöke berättar / Sigurd Eskilsson. – Fischer & Company, 2005. – 455 s.
7. Freud S. Das Unheimliche. Gesammelte Werke / Sigmund Freud. – Frankfurt a. M. Fischer, 1966. – S. 229–268.
8. Hammarström C. Karin Boye / Camilla Hammarström – Stockholm: Natur och kultur, 1997. – 290s.
9. Kierkegaard S. Philosophical fragments and other works / Soeren Kierkegaard. – Princeton University Press, 1985. – 376p.
10. Svedjedal J. Spektrum. Den svenska drömmen. Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur / Johan Svedjedal. – Wahlström & Widstrand, 2011. – 480s.
11. Boye K. Spreket bortom logiken / Karin Boye. – [Електронний ресурс]. – <http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/BoyeK/titlar/SpraketBortomLogiken/sida/5/etext>
12. Svenska akademiens ordbok. – [Електронний ресурс]. – <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>

## ДІМ І БЕЗДОМІВ'Я В ОНТОЛОГІЇ ДРАМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

*Ольга ТУРГАН*

Запорізький державний медичний університет

У статті простежено роль і місце однієї з універсальних структур людського буття в онтології драм Лесі Українки, які представляють історію різних епох, цивілізацій і культур. Вибудовуючи модель світу, письменниця протиставляє світ дому й бездомів'я, що пов'язаний зі світоглядом персонажів, їх вірою, смаками, соціальним станом тощо. Реалія й універсалія дому в усіх її іпостасях відтворює надзвичайно гостре відчуття драматургом діалектики філософських, онтологічних, аксіологічних, конкретно-історичних, морально-етичних складників буття, їх ієрархій.

**Ключові слова:** код, концепт дому, культурна реалія, культурно-філософська універсалія, поетика, драматургія, філософсько-онтологічна константа, модель світу.

В статті просліджено роль і місце одної из универсальных структур человеческого бытия в онтологии драм Лесі Українки, которые представляют историю разных эпох, цивилизаций и культур. Выстраивая модель мира, писательница противопоставляет мир дома и бездомности, который связан с мировоззрением персонажей, их верой, вкусами, социальным положением и т.д. Реалия и универсалия дома во всех ее ипостасях отображает необыкновенно острое восприятие драматургом диалектики философских, онтологических, аксиологических, конкретно-исторических, морально-этических составляющих бытия, их иерархии.

**Ключевые слова:** код, концепт дома, культурная реалия, культурно-философская универсалия, поэтика, драматургия, философско-онтологическая константа, модель мира.

In the article we trace the role and place of one of the universal structures of the human existence (home and homelessness) in the ontology of Lesia Ukrainka's dramas representing history of different epochs, civilizations and cultures. Building the world model as "the set of the universal semiotic oppositions" (T. Tsivian) the reader opposes the worlds of the home and homelessness connected with the philosophically-aesthetical categories of the characters' world-view, their faith, tastes, social states etc. The home realia and universalia in all its images embodies extremely sharp playwright's sensation of the dialectics of the philosophical, ontological, axiological, concrete historically, ethic particles of being, and their hierarchies.

**Key words:** code, concept of home, cultural realia, cultural-philosophical universalia, poetics, drama, philosophical-ontological constant, world model.

Універсальні структури людського життя пов'язані між собою і об'єднуються у свого роду систему, що є образним еквівалентом філософських уявлень письменника, його концепції людського буття, яка містить у собі питання взаємовідносин індивідууму з природою й суспільством. У змістовому плані архетипічна модель світу орієнтована на граничну космологізованість сущого і тим самим на опис усіх основних параметрів всесвіту – просторово-часових, причинних, етичних, якісних, семантичних, персонажних [8, с. 5].

У поезиці Лесі Українки, для якої характерна контрастність, амбівалентність, протиставляється вічність і скороминучість, ця суперечність є трагічною й часто нерозв'язною для героїв письменниці. Онтологічний зміст і форма драм Лесі Українки вибудовується на образах-універсалиях, сталих конфігураціях буття, серед яких одне з провідних місць займає культурна реалия й культурно-філософська универсалия дому.

“Дім – найпрозаїчніша й найпоетичніша річ у світі, один з головних його символів. Дім – це образ впорядкованого світу, що огорожений

від безмежних просторів хаосу. Порядок дому являє собою духовний і душевний лад, що виражає себе в упорядкованості речей. Саме за порядком у домі стоїть настрої бадьорої витримки, терпіння, володіння собою” [1, с. 153], – підкреслює С. Аверінцев.

Як зауважує Ю. Липа, “...Поняття краю як Родини, як Хати, як Дому – це велика річ <...> Там є дім, усе, що найбільш людське, усі ідеали людини, праджерело усіх добрих почувань, і всі можливості розвою. Дім – це те місце, де найбільше людина є людиною. Це осередок людства для українця” [5, с. 165].

Ця реалія й універсалия в поетичному космосі письменниці засвідчує, що її мистецький хист (і про це неодноразово твердили дослідники) мав по-ренесансному синкретичний характер – вона мала, крім словесного дару, неабиякі здібності до музики, співу, пластики, малярства, декору, акторської гри. Як зауважила О. Забужко, “...цю жінку було “закроєно” на генія за класичною схемою...” [2, с. 151].

За поетикою дому в драмах Лесі Українки просвічуються культурні преференції письменниці, її зацікавлення, відтворення різних культурно-історичних епох – античності, середньовіччя, раннього християнства, національної історії й міфології й вибудовування нею у період *fin de siècle* свого лицарського міфу, концепції любові, духу й душі, “універсального принципу” життя-смерть-безсмертя, які втілені у персонифікації і в образах символічно-екзистенційних вимірів буття людини у світі. Дім-оселя фігурує в топосі драм письменниці як у зовнішньо-подієвому, так і символічному вираженні, наділеному онтологічним статусом, духовною силою (стала або тимчасова оселя, кошара, печера, крипта в катакомбах, кам’яниця, кладовище, монастир, хата волинська і американська, римський атриум, східна альтанка, замок, мавзолей, кришталева гора, в’язниця, королівський палац, гінекей царського дому, господа, палати, притулок, модерний салон, пустеля, гніздо, безодня, шатро, новий край, дім праці, дім неволі, країна неволі, святиня тощо).

На думку С. Кочерги: “У більшості драматичних творів Лесі Українки приватне житло виступає не лише тлом, але й активним чинником конфлікту твору та динаміки його розвитку, оскільки дім і його мешканець у авторки духовно конструюють один одного. Дім хоч і стає двійником господаря, але доволі самодостатнім у комунікації... Дім здатен бути хамелеоном, надягаючи різні маски” [3, с. 577–578].

Образ дому у драмах Лесі Українки – це, з одного боку, рукотворний людський універсум (“Блакитна троянда”, “Кассандра”, “У пущі”,

“Бояриня”, “Адвокат Мартіан”, “Руфін і Прісцілла”, “Йоганна, жінка Хусова”, “Лісова пісня”), з іншого – реальні або вимріяні безмежні й обмежені простори, непідвладні ніяким часовим, історичним змінам, рідні й чужі, деколи ворожі людині (“Вавилонський полон”, “На руїнах”, “У пущі”, “Камінний господар”, “Осіння казка”, “Лісова пісня”). Як і більшості романтиків і неоромантиків, Лесі Українці властиве прагнення “відкрити й споглядати” (Ф. Шлегель) безмежне, у повному своєму виявленні недоступне кінцевому розуму. Наскрізним мотивом і образом у творах Лесі Українки, як поетичних, так і драматичних, є мотив і образ дому роботи, що символізує вибудовування “*храму нового*” (“Вавилонський полон”, “На руїнах”, “В дому роботи, в країні неволі”).

У багатьох драмах подано досить широкий опис-характеристику оселі персонажів, підкреслюючи їх соціальний стан, фах, переконання, смаки й уподобання.

Облаштування хати-салону Любові Гощинської (“Блакитна троянда”) вказує на смаки господині внаслідок впливів стилю “модерн” й тенденцій нашарувань різних культур. Деталі інтер’єру (“*червоний абажур*”, “*книги в гарних оправках*”, “*товсті книжки*”) спрацьовують на подальше розкриття характерів персонажів, їх переконань, світоглядів, інтерпретації вічних філософських проблем, понять “любов”, “кохання”, “фатум”, “щастя”, “шлюб”, “блакитна троянда”, які в кожному культурно-історичну епоху набувають нових відтінків у значенні і звучанні. Дім стає осередком знаходження мотивації розуміння й обґрунтування складних екзистенційних питань, зокрема й проблеми медичної (психіатрії) – фатуму спадкової хвороби божевілля, яку кожен із представників зображеної інтелігенції трактує по-своєму. Зі свого дому, який певною мірою стає затісним, Любу гонить страх перед фатумною спадковістю і цілеспрямоване підживлення цього страху як перешкоди до шлюбу з коханим. Трагічна розв’язка (самогубство героїні на очах у коханого Ореста) відбувається у тимчасовій оселі на ялтинському курорті, саме це місце стає “домом” духовної вірності героїв, їх “релігією любові”. Любов Гощинська закликає й Ореста “... – *і ти мусиш... за мною*” [7, II, с. 110].

Хата скульптора Річарда Айрона в Масачузеті (“У пущі”) (I дія) – грубо збита з колод, на коминку бюст, статуетки й кілька уламків античної скульптури, в II дії – краще споряджена, на коминку багато ескізів, мініатюр і всякої скульптури. Вся вона виглядає не то як скульптурна студія, не то як робітня гончара.

У Род-Айленді за помешкання Річардові служить шкільна кімната, більша частина якої зайнята шкільними лавами, кафедрою, дошкою тощо. Менша частина, чверть кімнати, відділена від першої завісою і ванькиром, заставлена речами Річарда і знаряддям до скульптури (шафа, нескінчена статуя жінки, кістяк для навчання анатомії та для скульпторських студій).

У своїй хаті і “в пуці” Річард Айрон має своє “завдання” – хист, мрію [7, V, с. 63], від якого ніколи не відступає. “Поважні обов’язки” кликали додому Річарда Айрона з Венеції і Джонатана з Голландії, але дому “волі” Річард Айрон не знаходить, бо його не може бути; адже в нібито “вільному” домі (Род Айленді) скульптор не може реалізувати себе: “*Я наче бранець, – / що на чужій землі шанує бога, / нікому не відомого в країні...*” [7, V, с. 111]. Він благає “*іскру божу*”, що “*спалила*” його рідну оселю, світити йому на чужині, стати “*багаттям хатнім*” [7, V, с. 120].

Його домівка стає пустою, вона не подібна до тієї світлиці молодого Річарда, “*де бувало і музи й грації єднались любо*” [7, V, с. 123]. Через константи дому-пуці, волі-неволі, творчості-ремесла драматург вибудовує свій міф про загублений талант: “*Невже тепер, як переміг я все, / мене самого переможе туга?*” [7, V, с. 120].

Лицемірство, облудність учителя і проповідника Годвінсона (“У пуці”), що на словах любить ближнього, проглядається через архітектурну метамову кам’яниці, яку нібито для добра всіх громадян будують пуритани. Цій будівлі протиставляється вогка хижка напівголодної вдови, якій готовий допомагати лише Річард Айрон.

В оселі сеньйора Пабло де Альварес (“Камінний господар”) осередній дворик уряджений на мавританський лад, засаджений квітками, кущами і невисокими деревами, оточений будовами з галереєю під аркадами, що поширена посередині виступом рундука і ложею (великою нішею); покрівля галереї рівна, з балюстрадою, як орієнтальний дах, і поширена в середній частині тим самим способом, що і галерея внизу; в обидва поверхи галереї ведуть з дворика осібні сходи: широкі і низькі наділ, високі й вузькі нагору. Так ретельно виписана архітектура дому, де відбувається бал-прощання Анни з дівочтвом. Деталі (альтанки, галереї, сходи, рундуки) композиційно “монтажно-кінематографічно структурують, організовують дійство в систему змінних, як фігури в танці, хронотопів” [2, с. 401], які є складовою семантично ключовою опозицією культура-цивілізація, через яку письменниця порушує проблему трагедії прощання з лицарством як філософією життя. Слушними є думки сучасної

письменниці й дослідниці творчості Лесі Українки О. Забужко, що "... і взагалі образ дому, в якому "королева" постійно сяє "на людях", "як біла хвиля, у хибкому танці", а "король" на задньому плані "спокійно", "мов камінь", забезпечує всьому цьому блисківі й ряхтінню тривкий фундамент..., є в "іспанській драмі" таки недвозначно косачівський" [2, с. 430]. У Командоровій оселі в Мадриді опочивальня Анни велика, пишно, але в темних тонах убрана кімната. Високі вузькі вікна з балконами сягають сливе до підлоги, жалюзі на них закриті.

Будинок Олекси Перебійного ("Бояриня") входить у садок великим рундуком, що тягнеться вздовж цілої стіни. Світлиця в Степановім домі в Москві прибрана по-святковому. Будинок Степана виходить у садок задньою стіною. Видко ґратчасті вікна терема і піддашок із сходами. Збоку в садку зроблена повіточка садова, вся в зелені та квітках; у повітці приладновано великий турецький ослін з подушками.

Українська письменниця показує свою античну героїню, пророчицю Кассандру ("Кассандра") в палаці Пріама, головним чином у її стосунках із братами і сестрами, коханим Долоном, претендентом на її руку Ономаєм. Зовні може здатися, що життя Кассандри обмежене домом і сім'єю, але в тексті-міфі Лесі Українки палац царя – всесвіт, а Троя – центр світобудови. Саме втіленням цієї світобудови стає Кассандра зі всевидящими очима. Домом смерті для пророчиці стає дім аргоського царя Агамемнона. Концепт дому в античній драмі письменниці співвідноситься з міфологемами долі, очей, культурно-онтологічними універсальними дзеркала, веретена тощо. Кассандру весь час мучать сумніви, вона глибоко переживає трагедію свого дому, родини, своєї Вітчизни. У своїй "трагедії правди" (О. Білецький) письменниця, змальовуючи масштабні образи, порушуючи універсальні проблеми й ідеї, дає змогу побачити неоднозначність історичних конфліктів, багатосмислово діалектику одиничного й всезагального. Пророк як "людина вищої природи" жертвує собою, розплачується за гріхи інших, за "гріхи віків". У "Кассандрі" Леся Українка змалювала в символічних і традиційних образах ніщо більше, як "Іліаду українського народу" (С. Чорній).

У творах "Одержима", "На руїнах", "Вавілонський полон" місце дії змінюється залежно від ситуації (берег понад озером, пустеля, сад Гефсіманський, майдан в Єрусалимі, руїни Єрусалима). На основі біблейської міфології письменниця порушує проблему пророка й народу, волі-неволі, любові-ненависті, дому-бездомності. У діалозі самарійського

й іудейського пророків (“Вавілонський полон”) символічні образи оселі, олтаря, дому, святині, улика, храму єдиного служать для позначення загальнозначимого, універсального, вічного, вищої сфери самореалізації людської особистості [див.: 7, II, с. 152].

Історія різних епох постає в письменниці як “міфологічна парадигма безкінечно повторюваного циклу людських помилок і протиріч, які знімаються лише поза нею, поза уявленнями про неї – в ахронічній, трансцендентальній душі, що попри всі трансформи, для всіх залишається єдиною” [6, с. 46]. На історичних майданах (руїни, пуща, в’язниця, поле крові, оргії, катакомби, арени цирку, ліс) герої Лесі Українки здійснюють свій вибір, програють своєю роль, тому подібні ситуації сприймаються по-різному.

Вибудовуючи модель світу як набір “універсальних семіотичних опозицій” (Т. Цив’ян), Леся Українка протиставляє категорію “дім” – “бездомів’я”. Так, у драмі “Оргія”, незважаючи на те, що письменниця звернулася до показу зіткнення двох культур і цивілізацій (грецької і римської), всі події подаються, виходячи із розуміння життя як нерозколеної цілісності. І особливо це втілюється в образах Антея і його сестри Евфрозіни. Антей не хоче схилитися милостивим переможцям, щоб дістати собі славу і визнання, він воліє бути в своїй “хаті укритим скарбом, але дорогим” [7, VI, с. 182], ніж віддавати свій хист, який має належати своєму народові, рідному краєві, чужинцям – “у римський дім розпустити” [7, VI, с. 186].

Код дому “випробовує” героїв драм письменниці, характеризує їх. Для Антея рідна домівка – це “фортеця його нескореного духу” (С. Кочерга), для Неріси ж дім Антея стає в’язницею, могилою, гробницею її хисту. Палати Мецената в очах Антея – дім розпустити, небезпечна пастка, для Неріси – гостина, місце для реалізації свого таланту, для Федона – храм, де “...цінять геній, там дарують славу” [7, VI, с. 187]. Код дому в цій драмі, як і в інших, прочитується у синтезі з концептами волі–неволі, слави–влади, міфологемами долі, статуї, універсаліями пісні, танцю, які підсилюють звучання наскрізної ідеї творчості Лесі Українки, пройнятої “...своєрідною тугою за абсолютном, за реалізацією абсолютної краси у всій її повноті і безкінечності в людині і через людину, через її духовну діяльність, через її безкінечний шлях наближення до самої себе, до своєї “духовної душі” [6, с. 41], за Гегелем. Коли дружина співця Неріса ганьбить дім Антея, цілу націю, він своєю смертю і вбивством Неріси

стверджує моральну правоту свого життєвого вибору. Евфрозіна в Антеї бачить сина великої культури, вона найбільша поцінувачка його таланту, її любов служить усій Елладі, для якої Антей – уся “надія”. І не випадково для Антея Евфрозіна – Ніке, богиня перемоги. Саме на ній тримається дім Антея, саме в її праці, у її розумінні ролі Антея для своєї Батьківщини криється справжня основа буття: *“Аполлон один / 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 [7, VI, с. 173].*

Драма, незважаючи на трагічну загибель Антея й Нериси, має відкритий оптимістичний фінал, вона не несе трагічно-песимістичного світовідчуття. Евфрозіна буде продовжувачем *“преципної оргії”*, вона зберігатиме свій дім, як Грецію, в ньому будуть жити творчість, дух, любов до Батьківщини Антея.

Евфрозіна прихильна до естетики свята, умовна краса ритуалу для неї значить дуже багато. Вона робить із дому храм. Тотожність душі і дому підкреслював О. Шпенглер: *“Досить зіставити устрій старосаксонського і римського дому, щоб відчутти, що душа цих людей і душа їх дому – одне й те ж” [9, с. 123].* Сестра Антея втілює в собі жіночу сакральність, як вічність, як утвердження життя, а тому вічного життя грецької культури. Локус дому, в якому замикає себе сім'я, є локусом безмежності, широти й глибини. Саме дім Антея як прообраз нації, народу – спадкоємець родової, а значить і національної традиції. У ньому зберігається від руйнування минуле. Дім стає свого роду міфологічним явищем, що зв'язує *“нитку часів”*. Він, розширений до масштабів держави, нації, – це позитивна програма Лесі Українки в романтичному художньому світі.

Якщо для Антея, Евфрозіни дім – це Всесвіт, універсум, то бездомність для Руфіна і Прісцілли дає можливість придбати їм повну внутрішню свободу.

Детальний опис дому Руфіна і Прісцілли презентує римську архітектурну культуру у синтезі з елементами християнської й культурний та онтологічний уклад сім'ї, інтересів господарів оселі: *“Атріум в домі Руфіновім: велика гарна світлиця з квадратним басейном посередині (impluvium) і такою ж великою незакритою кватиркою в стелі над ним (compluvium). Коло басейну простий хатний олтар без статуй. До світлиці притикає скільки бічних кімнат, відділених від неї не дверима, а важкими запонами з дорогих тканин; простінки межі завісами прикрашені малюванням та погруддями філософів на високих підставках. В глибині*



*світлиці широкий з розсуненими запонами вхід до чималої і гарно вряженої кімнати (tablinum), де видно багато сувоїв пергаменту, таблиць і т. п., що робить кімнату подібною до бібліотеки; на задній стіні табліну є ще двері, теж одкриті. По обидва боки табліну широкі та короткі сіни провадять у внутрішній двір – перистиль. З атріума видко крізь сіни та крізь двері табліну той перистиль з колонадою навколо нього, ставок посеред нього з квітником та з декоративними рослинами <...> В атріумі в чимало скамничок, ослонів, дзигликів, столиків, ваз на підставках, що робить світлицю оздобною та захисною, хоч вона й не надміру розкішна” [7, IV, с. 107]. Письменниця представляє різні алюзії дому, він – “*поріг катакомб*” і “*поріг душі*” [7, IV, с. 110].*

Зовнішні зміни обставин дому Руфіна і Прісцилли символізують зміну релігій, життєвих принципів. Інтер’єр дому, сповнений краси, благородства, вишуканості, тонкого естетичного смаку, збагачений творами мистецтва, рослинами, змінюється після зібрання в ньому християн на аскетично суворий, певною мірою поруйнований – замість статуй античних богів і філософів лишилися ями від знищених цоколів, замість фресок – замазані фарбою стіни. Різновір’я, двосвітність Руфіна і Прісцилли передане через образ “*сумної оселі*”, в якій не чути дитячих голосів. Бездітність Руфіна і Прісцилли не випадкова, “це жертва, яку вони приносять обставинам свого існування, це й символіка кінця, до якого рухається їх життя, їх культура, – спадкоємців вони не мають” [4, с. 52]. Руфін боїться стати з розповсюдженням християнства чужинцем у ріднім краї, вигнанцем “*з небесної держави, бо їй нема на нашій світі місця, та й ми дістатися туди не можем, де перше треба вмерти, щоб ожити*” [7, IV, с. 117].

Для підкреслення конфлікту протистояння еллінізму й християнства Леся Українка відтворює настрої найрізноманітніших соціальних верств напередодні занепаду Риму. Письменниці вдалося дослідити глибинний пласт психології своїх героїв, внутрішньої конфліктності їх. Це свого роду “*проміжні*” типи, які відходять від старої релігії, культури, але ще не приживаються в нових умовах. Але це люди не розгублені, вони лишаються вірними традиційним моральним засадам, вони стійко тримаються в екстремальних умовах. Світогляд Руфіна відповідає часові філософських учень Епікура, стоїків або скептиків, коли Рим досяг вершини їх розвитку.

Не випадково Леся Українка показує два типи бога, що вмирає і воскресє, – Адоніса, Діоніса й Христа. Це відкриває глибинні зв’язки

християнства зі стародавніми грецькими міфами, пов'язаними з умираючим-воскресаючим Богом. Заперечуючи розумом основні духовні принципи й положення античної культури, християнські мислителі відштовхувались від категорій еллінського мислення, жили духом цієї культури, намагаючись з нових філософсько-релігійних позицій переосмислити її. Заперечуючи язичництво, християни виходять з первісного міфу, беручи з нього основну міфологему умираючого-воскресаючого Бога. У домі Руфіна і Прісцилли знаходиться фреска, що ілюструє міф про Адоніса та Венеру, а також *“цілу плетеницю” містерій в пам'ять Адоніса, “його підземну мандрівку по царству тіней і його воскресіння в постаті Діоніса, оточеного хорами вакханок”* [7, IV, с. 154]. Адонії – свята на честь Адоніса – особливо були популярними в епоху еллінізму, коли розповсюджувались греко-східні культури Оріса, Таммуза та ін. Християни знищують фреску, неповторний вид мистецтва, замазуючи її фарбою. Для Руфіна християнство страшне тим, що воно вбиває мистецтво.

Важливо те, що письменниця зображує на фресці одну з іпостасей Діоніса – Адоніса, якого розтерзали звірі, як звірі будуть розтерзувати на арені цирку християн. У той же час Адоніс – внук Артеміди, це поганські боги, християнської культури не розуміють, не приймають, для них вона чужа, поганська, панська. І ще одне співвідношення, в яке вписана фреска в домі Руфіна і Прісцилли. На початку п'єси Прісцилла, а у фіналі Руфін передрікають загибель Риму, ця загибель означає і загибель культури античності. Тоді заради чого вона приноситься в жертву і хто винен у тому, що Рим і його культура будуть зруйновані? У п'єсі немає однозначної відповіді, можливо, у цьому винні самі римляни, які так жорстоко розправляються з християнами, але в цьому винні і самі “раби господні”, бо заради віри в свого бога вони знищують чужих богів, незважаючи на те, що ці боги належать не лише представникам правлячих кіл, а всьому римському народові.

Ведучи полеміку з Парвусом, Руфін, як і Раб-неофіт з драматичної поеми “В катакомбах”, не приймає небесного царства, вказуючи, що *“...ми дістатися туди не можемо, де перше треба вмерти, щоб ожити”* [7, IV, с. 117]. Ці слова генетично пов'язані з типом умираючого / воскресаючого Бога.

У цій дискусії Руфін проявляє силу розуму і духу, він виступає справжнім патріотом, державним діячем, філософом. Гідно звучить відповідь Руфіна на закиди Парвуса проти філософа [див.: 7, IV, с. 119–120].

Для світогляду Руфіна ідея Риму мала вирішальне значення. Він виступає як відроджувач республіки, звичаїв предків. Для нього держава в ідеалі вічна, вона подібна світобудові, а руйнація держави, як і руйнація сім'ї, дому, рівнозначна руйнації світу. Ідеалом для Руфіна є консервація минулого, в якому проєкціюється ідеальний стан держави, об'єктивно ж він бачить загибель Риму, ідея вічності римської держави утопічна. Батько Прісцілли не може змиритися з тим, що Руфін не йде на службу, бо особистість набуває свого сенсу і значності лише через участь в історії, але й історія існує лише в особистості. Трагедія Руфіна, як і інших персонажів Лесі Українки (Річард Айрон, Степан, Лукаш), в його роздоріжжі, він займає позицію пасивного спостерігача, залишає службу. Обов'язок перед державою, протиставляється бездіяльності, сидінню вдома (Кай Летіцій звинувачує Руфіна, що він, як і інші філософи, *“позамикались дома, наче в урни замазались”*, вступивши в те *“мертводухе християнство”* [7, IV, с. 133–134]. Батькові Прісцілли, для якого дім і сім'я – єдині, він відповідає: *“Ні, батьку. Ми обоє більше вдома, / при хатньому багатті сидимо. / Аецій Панса / Дочку за се хвалю. Вона у мене / поведена по-старосвітськи: вдома / найкраще місце жінці. А тебе / за се хвалить не можу, – ти повинен / ще послужити Римові чимало, / щоб заробити право на спочинок. / Се я тепер засів на господарстві, / а з молоду ж і я служив державі, / хоч і не в Римі. / Руфін / Та... служив і я... / вже дослужив”* [7, IV, с. 125].

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

Дім Наргала (“Руфін і Прісцілла”) – дика країна, де він ріс кочівником, переноситься до Риму, куди його привезли і віддали до Люція. Римлянин Люцій відпустив його на волю, навернувши до християнства. Насправді ж Наргал лишається бездомним, він усвідомлює, що з раба тілесного він став духовним рабом. У діалозі з Люцієм він висловлює своє несприйняття проповіді покори й любові до ворога: *“... і я, нещасний варвар, думав щиро, / що я римлянином навіки став, / що й Рим прийняв мене за свого сина... / Я помилюся, хутко показали / мені сю помилку твоєї країни, / патриції та запанілі хами, – / щодня вони презирством викликали / зо dna душі моєї знову звіра, / і знову я ставав номадом диким, / душею повертаючись додому* [7, IV, с. 203–204].

Дім адвоката Мартіана (“Адвокат Мартіан”) стає своєрідною темницею, “катакомбами”, де він потаємно намагається захищати

християнство, хоча сам усвідомлює руйнацію дому, родини. У цьому домі є такі прикмети: колонида, що оточує перистиль, має простий, суворий стиль; дворик посипано піском і засаджено тривкими рослинами, здебільшого агавами; подекуди стоять лавки з сірого каменю. Ставок без квіток і покрас; кімната для роботи – теж проста, без прикрас, заставлена *“полицями й кошиками, де лежать у великому порядку кодекси, таблиці і зшитки пергаменту і всякі знадоби для писання”* [7, VI, с. 9–10]. Письменниця підкреслює, що на горішній поверх кімнати ведуть *“вузьенькі сходи”*, в глибині перистіля – *“вузька брама”*. Всі деталі психологічно наснажені, спрямовані на розкриття смаків, поглядів, переконань особистості господаря. Крізь домашнє оточення просвічується світ персонажа, роздвоєної душі людини – чоловіка, батька і людини громадського обов'язку. Леся Українка при описі дому й помешкання адвоката неодноразово наголошує відсутність прикрас, суворість, простоту. Серед суворих прикмет земного дому лише однією деталлю підкреслено відкритість в інший світ — *“Коли брама відчиняється, видно хорошиий морський краєвид”* [7, VI, с. 5]. Для дружини, дочки, сина життя в домі Мартіана – *“це рабська доля”, “нудне, безглузде, сіре животіння”* [7, VI, с. 25] без мрії, вони почувають себе тут зайвими. У цьому домі вони сміють *“тільки бути, а не жити”*, вони не хочуть бути *“межживірками”*. Дім стає змертвілим, його залишають дружина, дочка, син, він не може бути оживленим, він – темниця, пустиня, протилежність красі, проповідуваній сатурналіями, християнськими видовищами у цирку. Аврелія, залишаючи батьківську оселю, що стала для неї символом пустелі, мертвого царства, в'язниці, бере на згадку і символічну пам'ятку – *“зриває листок агави, колеться, але, стлумивши стогін болю, ховає листок під своє покривало і, не оглядаючись, вибігає крізь хвіртку за браму”* [7, VI, с. 35]. Мартіан відчуває глибоку свою провину перед дітьми, що *“мов ідолянин, дітей <...> на жертву рокував”*, найбільша провина його в тому, що він дітей занедбав задля віри, *“що розбиває душу”* їм. Душа їхня не в домі, а поза ним, для Аврелії – у цирку, де вголос признавались до Христа, для Валента – у чині живому або в живому слові, тому він вступає до війська. Дім Мартіана стає домом, відкритим для смерті, адвокат не може захистити Ардента, сина свого друга, залишеного під його опіку, який гине біля порога, помирає смертельно налякана обшуком Ліцілла. З вуст Мартіана вириваються риторичні запитання: *“Чи ж не над людську сиду сії жертви? Зречтись друга... допустить свідомо своїх дітей загинути з душею... Чи хто з людей коли чинив таке?”* [7, VI, с. 40]. Тому він

приходить до висновку, що більше не може *“закоувати в кайдани рідні душі”*, що він мусить залишитися сам. Лише мертву родину він може приймати в свою оселю. Не став земний дім раєм і для його небоги Ліцілли, хоча спочатку саме так вона його сприймає – *“Тут, як у раю – так легко дихати”* [7, VI, с. 49]. Раєм він стане для неї, може, після смерті, бо похована в саду (сад за біблійською міфологією символізує рай), де адвокат зростить цілий гай квіток. Замість обжитого дому душ, що зжились, це – світ високої самотності, світ досконалості як вищої форми існування.

Духовний же дім Мартіана – це його віра, його праця задля неї, тому якийсь відступ від цього оцінюється як руйнація дому, що набирає значення громади, Батьківщини: *“Ти в нас тепер немов наріжний камінь, / ти здержиєш усю будову нашу, / хоч сам невидний, а як ти схибнешся, / впаде наш стовп, розвалиться наш дім...”* [7, VI, с. 37].

Режим, що переслідує християнську віру, вимагає від Мартіана повної жертвовності. Романтична двосвітність не означає, що вищий світ включає в себе і всі достоїнства світу нижчого. Два світи – земний і небесний – не покривають один одного, повнота ця недосяжна, тому, хто вибрав служити вищому, доводиться відмовитись у земному від багато чого. Суперечливість між земним домом і духовним Леся Українка загострює до трагізму. Результат внутрішньої боротьби Мартіана – за один день він став сивий. Незважаючи на всі випробування (письменниця часово й просторово концентрує дію – в один день у домі Мартіана), він лишається вірним своєму громадянському обов’язку, своїй вірі. Коли Констанцій не може писати диктоване Мартіаном, він сам продовжує писати помалу, але твердою рукою. Полноцінність сприйняття світу і суджень про нього відтворює незвичайність і складність світовідчуття персонажів Лесі Українки.

Дім Анни (*“Камінний господар”*) уособлюється в образі замку на горі, як гніздо орлине, *“бо так величніше і неприступніш”* [7, VI, с. 103]; саме таке розуміння дому дає можливість їй підкорити собі все, в тім числі і Дон Жуана, що стає камінним: *“Для гордої і владної душі / життя і воля – на горі високій”* [7, VI, с. 104].

Мадрид, куди мчить Дон Жуан, стає символом бездомів’я, адже дім Командора робить його камінним. Через міфологему дзеркала в останній главі драми виписується ця камінність, *“бездомність”* такого духовного типу, який, зрадивши жадану *“свободу духа”*, поміняв її на *“командорський плац”*.

Бездомною стає Оксана (“Бояриня”), переїжджаючи в дім свого чоловіка, дім стає символом Батьківщини, немає Батьківщини – немає дому. Полоном, свідомим принесенням себе у жертву, а не в зраду стає і для Степана, і для Оксани їхній “дім”, вони живуть за законом Лесиних героїв: *“Завжди терновий вінець буде кращим, ніж царська корона, завжди величніша путь на Голгофу, ніж хід тріумфальний; так з передвіку було і так воно буде довіку, поки житимуть люди і поки ростимуть терни”* [7, I, с. 388].

Бездомів'я Оксани прочитується через несприйняття нею московської відрази до естетики в побуті, одязі, звичаях, відсутності “веселості” як філософії духу в московському *“теремі”*. Позбувшись дому як світу (*“Знудившись світом”*), не сприймаючи “мертвої віри”, чим є для неї московське православ'я, Оксана помирає. Насправді тема цієї драми виходить далеко за межі українсько-московського “конфлікту цивілізацій”: ідеться не більше не менше, як про цивілізаційний провал місії духовного лицарства, яку намагався впровадити в чужому домі Степан. “Бояриня” – це “маленька п'єса про зраду” (О. Забужко), куди більшою мірою вона – про неможливість лицарства в умовах несвободи.

Закам'яніння Анни в домі Командора, як і ув'язнення Оксани в московському теремі Степана, сприйняття Антеєм будинку мецената як розпусти, а Федоном як храму – це художні варіанти онтологічних форм дому-бездомів'я, опозиції культура-цивілізація, тотожних іноверсій: Троя–Україна (“Кассандра”), Севілья-Мадрид (“Камінний господар”), Греція – Рим (“Оргія”), Рим – Галілея (“Йоганна, жінка Хусова”), Україна – Росія (“Бояриня”).

Людиною без дому, без ґрунту постає Українчин Юда, який не усвідомлює провини перед Вчителем, а навпаки вважає себе ошуканою жертвою (“На полі крові”).

У “Лісовій пісні” будівництво сім'єю Лукаша дому в лісі призводить до втрати його, бо ліс не приймає чужого для нього дому і в значенні житла, і в значенні родини, яка в ньому живе. Дім в Українчиній міфологічній світобудові постає й лісом, і рікою, й полем, й безпосередньою хатою Лукаша, й усім космологічним Універсумом, Абсолютом і виступає обґрунтуванням екологічної етики, опозиції природного й людського. Мавка як уособлення культури розуміє, що людина не може не займатися господарством, не влаштовувати свій побут, свій дім, все це повинно бути обумовленим мистецтвом, культурою, не *“зневажанням душі своєї цвіту”*.

Лукаш після свого переродження з вовулаки не сприймає як трагедію пожежу дому, в ній для нього згорить не лише добро, а й лихо. Колом світового простору для нього лишається ліс, цим самим він не зраджує Мавці і дядькові Леву.

Універсалія дому в усіх її іпостасях, виражаючи філософію буття Лесі Українки, створює стійкі полюси в центрі образної структури, до якої тяжіють інші елементи її. Надзвичайно гостро відчута драматургом діалектика онтологічних, конкретно-історичних, морально-етичних складників буття повертається в її мистецтві поєднанням і синтезом психологічної пластики, щедрої предметної виражальності, філософськи насиченої символіки, яка піднімає локально-часові спостереження на рівень широких екзистенційних узагальнень, градієзних світових і національних містерій.

Відтворюючи дім як оселю й як філософсько-онтологічну константу, показуючи дім різних країн і епох, їх певну географічну й екзотичну наповненість, вписуючи в світову цивілізацію й культуру свій національний дім, свою Батьківщину, Леся Українка (не випадково обрала вслід за Драгомановим такий псевдонім) шукала не відмінне, а спільне між Україною й “чужиною”. Дім в онтології драм стає формою пошуку питома “свого” в чужих культурах і цивілізаціях, а також співвіднесення багатовікової автохтонної національної традиції лицарства в системі культур європейських і світових.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М : “Coda”, 1997. – 343 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – 2-е вид., виправл. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
3. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія / С. Кочерга. – Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2010. – 656 с.
4. Кузякина Н. Украинская драма начала XX века. Пути обновления. – Л. : Наука, 1987. – 555 с.
5. Липа Ю. Призначення України. – Львів : Просвіта, 1992. – 269 с.
6. Паньков А., Мейзерська Т. Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми. – Одеса : Астропринт, 1996. – 76 с.
7. Українка Леся Збір. тв. : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975–1979.
8. Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. – М. : Наука, 1990. – 205 с.

9. Шпенглер О. Закат Европы. Из раздела “Города и народы” // Самопознание европейской культуры ХХ века. – М. : “Изд-во политической литературы”, 1991. – С. 23–26.

## ТОПОС “КІМНАТИ ХВОРОГО” В РОМАНАХ ДЕВІДА ЛОДЖА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

*Оксана УЗЛОВА*

Київський національний лінгвістичний університет

Вихідним положенням статті є нав’язлива присутність у пізніх романах Девіда Лоджа сцен, що розгортаються у “кімнаті хворого”. Доводиться, що попри їхній передбачуваний характер, ці сцени, як самі по собі, так і в співвідношенні з більшими наративними структурами, виконують функцію адаптивних стратегій для включення в текст і узгодження між собою особистісних, соціальних і естетичних імперативів.

**Ключові слова:** Девід Лодж, топос “кімнати хворого”, хвороба, тіло.

Отправным пунктом статьи является навязчивое присутствие в поздних романах Дэвида Лоджа сцен, которые разворачиваются в “комнате больного”. Доказывается, что, вопреки своей предсказуемости, эти сцены, как сами по себе, так и в соотношении с более крупными нарративными структурами, функционируют как адаптивные стратегии включения в текст и согласования между собой личностных, социальных и эстетических императивов.

**Ключевые слова:** Дэвид Лодж, топос “комнаты больного”, болезнь, тело.

The paper takes as its point of departure the pervasive presence of the sickroom scenes in David Lodge’s latest novels. The paper demonstrates that for all their predictability these scenes serve, in themselves and in their relations to larger narrative structures, as an adaptive strategy to encode and mediate competing personal, social and aesthetic imperatives.

**Keywords:** David Lodge, sickroom, illness, body.

Однією з ключових констант творчості британського письменника та літературознавця Девіда Лоджа є проблема єдності духу і тіла, що у творах автора зазнає численних модифікацій. Якщо для ранніх – “католицьких” – романів Д. Лоджа характерним є включення тілесності в семіотичне поле релігії, то в його пізніх текстах ця проблема увиразнюється, передусім, наявністю у них “хворої” системи персонажів.