

**ДІАЛОГ КУЛЬТУР
У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**



**DIALOGUE OF THE CULTURES
IN THE CREATIVE WORK
OF LESYA UKRAINKA**

**ОБРАЗ „ІНШОЇ КРАЇНИ”
ЯК НОВОРОМАНТИЧНА УТОПІЯ
В СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ МОДЕРНУ
(Леся Українка, І. Анненський, М. Гумільов)**

Розглядаються особливості міфологічного дискурсу „іншої країни” у драматичних творах Лесі Українки, І. Анненського і М. Гумільова. Доводиться, що реінтерпретація античної трагедії була здійснена українською письменницею незалежно від концепції російського новоромантизму та символізму.

Ключові слова: драма, новоромантизм, символізм, колоніальний, концепт, національний, історія, культура.

Критична рецепція драматургії Лесі Українки як феномену екзотичного з погляду натуралістичної наративності мала щонайменше чотири етапи. Це народницький дискурс, який органічно переростав у радянський і пафосом якого був пошук завуальованих ідей боротьби за свободу; далі – близький до нього за сутністю національно-патріотичний дискурс, який цю боротьбу потрактував як боротьбу за національну незалежність [6]; нарешті сучасний феміністичний дискурс, який незалежність розумів як гендерну незалежність [1]; і, наприкінці, міфопоетичний дискурс, що звертався до архаїчних ритуалізованих структур, завжди присутніх в екзотичному тексті [12]. Але все ж таки „кінцевим”, „звільняючим словом” про Лесю Українку, як здається, стає виявлення екзистенціальної сутності її творчості в модерністській парадигмі, культурософського розуміння письменницею історії та культури, піднесення слова, творчості до могутньої сили, що „витягає людину з небуття і переборює його” [4, 250]. Особливе значення при цьому надається новоромантичній парадигмі як естетико-словесної утопії поетеси, так і її власної творчості.

Новоромантизм Лесі Українки хоча й був феноменом достатньо оригінальним, втім мав певні аналогії із загальноєвропейськими течіями модерну. Екзотизм як одна з головних стильових рис новоромантизму, який в одному зі значень ототожнюється з європейським неоромантизмом, використовував топос іншої країни для створення контрастного світу – поєднання країни, де поезія оцінюється прагматично, з країною, „про яку мріє серце”. Суперечлива природа сучасної людини з її модерною психікою, перенесення центру уваги на креативну сутність життя, відмова від бінарних суб’єктно-об’єктних координат у відносинах митця та суспільства, а також соціальні модулі дії перетворювалися на ті константи, що відрізняли романтизм старого гарту від новочасного. Але головним було те, що неоромантичний екзотизм відверто тяжів до міфу, тому міфопоетика ставала головним стрижнем сюжету.

Топос іншої країни створювався з проекцією або в історію, або у географічно віддалені регіони, екзотичні для наратора. Розглядати його можна з точки зору як жанрів, так і загальностильової поетики модерну. З жанрового погляду драматургія модерну відроджувала інтерес до античної драми і характеризувалася новітнім переосмисленням містерії та трагедії, не в останню чергу спровокованим музично-драматичними ідеями Ніцше та Вагнера [7, 27–89; 3, 107–212]. З погляду стилю вона була пов’язана із символізмом та неоромантизмом. Для останнього характерним вважається і міфологізований топос дії, який часто втілюється в антиномічні характеристики моделі „свій – чужий”. Для диференціації цих концептів закономірним виявляється порівняння національних моделей неоромантизму не стільки віддалених культур, скільки сусідніх, пов’язаних між собою відносинами „метрополія – колонія”.

На перший погляд може здатися, що текстуальний топос до певної міри буде ідентичним реальному. Але це ілюзія. Моделюючий характер модерну ігнорує міметичне відображення реальних ідеологем. Натомість пропонується етична модель, побудована за принципами неоромантизму. Таким чином, інтер-

прегацийні інтенції обмежити міфопоетичний дискурс драматургії Лесі Українки феміністичною критикою як імперської, так і народницької патріархальності, а також психоаналітична матриця репресивної свідомості, подолання родового архетипу як генератора творчості, яка присутня у сучасній материковій і закордонній українстиці, у кінцевому підсумку повторюють радянську модель номінації поетеси як „дочки Прометея”, тільки зі зворотним – колоніальним – знаком. [14, 308–319].

Такі драматичні поеми, як „Оргія”, „На руїнах”, „Вавилонський полон” в основі конфлікту мають протиставлення Греції – Риму, Ізраїля – Вавилону. Міметична поетика легко транслює ці опозиційні пари у дискурс колонії – метрополії, або України – Росії. Так, наприклад, „Оргія” в історичному висвітленні зазвичай і досі пов’язується з іменем Володимира Винниченка, свосередню відповіддю поетеси на спроби письменника перейти в російську культуру [9, 7–19]. Проте топос іншої країни пов’язаний в ній не стільки з реальною географією, скільки із загальноромантичним дискурсом модерну. Принцип двосвіту взагалі для романтизму є основним структуроформуючим та стильовим. Більш плідним було б порівняння національних моделей новоромантизму з метою увиразнення відмінностей єдиного стилю. До новоромантичних тенденцій можна віднести такий феномен, як драматургія поетів срібного віку в російській літературі, яка не вкладається у стильове визначення символізму. Трагедії І. Анненського відносять до імпресіонізму, Гумільова – до акмеїзму; втім, їх об’єднує новоромантизм стилю модерн.

Саме І. Анненський поклав початок переосмисленню російськими символістами класичної спадщини Давньої Греції і перший серед них створив трагедії на античні сюжети [2; 10], де, згідно із поетикою міфу, „іншою країною” стає країна олімпійців. Прагнення героїв до недосяжного топосу в новоромантичній трагедії Анненського завжди суворо карається. Цар Іксіон намагається наблизитися до дружини Зевса Гери і стає жертвою облуди з боку олімпійців. Лаодамія прагне вирвати вбитого чоловіка з царства мертвих і гине, не в змозі прийняти суворі

закони смерті. Фаміра-кіфаред дерзає суперничати з Музою у грі на кіфарі і повертається з іншої країни позбавленим пам'яті про свою майстерність. Інша країна, за поетикою трагедії рока, не приймає людину. Це топос бажаний, але ворожий. Він позбавлений певних національних рис, яких у міфологічному вимірі просто не існує.

Міфологічний дискурс іншої країни продовжує М. Гумільов, поціновувач та учень І. Анненського. Драматична поема „Актеон” створює двосвіт реально-легендарної історії та міфологічного позаісторичного буття. Актеон віддає перевагу грі на арфі та полюванню у чарівному лісі буденним турботам у будівництві Фів, яким опікуються його батьки. Так само, як і в Анненського, наближення до іншої країни веде до покарання – Актеон перетворюється на оленя, якого цькують фантастичні собаки. Але вже „Гондла” М. Гумільова в опозиції двох країн прозоро репрезентує саме національно-культурну опозицію: ірландський мистецько-релігійний тип культури, де скальд ставав королем, та ісландський, войовничо-агресивний, батьківщина лебедів та батьківщина вовків. Епіграфом до своєї драматичної поеми автор обирає вислів з історичної книги С. М. Сиром'ятникова: „В Ісландії, на цьому далекому північному острові, що належить скоріше Новому, ніж Старому світові, зіштовхнулися в IX столітті дві оригінальні, нам однакові далекі культури – норманська і кельтська. Там, майже під Північним полярним колом, зустрілися скандинавські воїни-вікінги та ірландські ченці-пустельники, одні збройні – мечем і бойовою сокирою, інші – чернечим ціпком і священною книгою. Ця випадкова зустріч визначила, здавалося, усю подальшу історію острова: історію духовної боротьби меча з Євангелієм, що переродило могутніх морських королів IX століття в мирних збирачів гагачого пуху, рибалок і пастухів наших днів”.

Другий епіграф – з Ренана: „Первісний германець обурює нас своєю безпредметною брутальністю, цією любов'ю до зла, що робить його розумним і сильним тільки для ненависті і шкоди. Богатир кельтський, навпаки, у своїх дивних відхиленнях

завжди керувався звичками благовоління і живого співчуття до слабкого. Це почуття – одне з найглибших у народів кельтських, вони мали жалість навіть до самого Юди”... Лариса Рейснер, прототип Лери в поемі Гумільова, у рецензії на п’єсу писала: „Дія драми стає древнім дійством, в якому не можна змінити жодної личини, ані тієї, що сміється, ані смутної... Є тільки одна країна, вітчизна лебедів...” [11]. Перетворення неоромантичної дуальної опозиції культур та країн на „древнє дійство”, тобто містерію, було суттєвою рисою модерного дискурсу.

У драматичній поемі „Гондла”, на перший погляд, використовується позаеллінська міфологічна схема – неоромантична стилізація ісландських саг, хоча деякі дослідники припускають, що „Гондла” не має нічого спільного з ісландськими сагами; скоріше тут подібність з Оссіаном, з музичними драмами Р. Вагнера і з символічним театром Блока. В образі Гондли мотив приреченості митця – „іншого” залишається неясним, на відміну від месіанського мотиву проповідництва і смерті „за други своя”. Етос „іншого” виявляється особливо антиномічно в „дивацтвах” ірландця Гондли, не схожого на ісландців, грубих і непоетичних. З горбанем-принцом Гондлою пов’язаний також мандрівний мотив чарівної лютні, яка рятує співця від смерті: поки він грає, ісландські вовки-перевертні – володарі лютні – не мають змоги наблизитися до нього. Але примусове мистецтво врешті знищує страх смерті, і Гондла кидає лютню під ноги ісландцям. Захищають співця воїни-ірландці. Мотив протиставлення двох культур розвивається цілком у матрицях стилістики модерну і навіть компенсує певну ідеологічну темність останньої дії, про яку писала Л. Рейснер.

В українській драмі реінтерпретація античної міфопоетичної трагедії була здійснена Лесею Українкою незалежно від концептів російського неоромантизму та символізму, до якого вона ставилася дуже критично. Її власна оригінальна теорія новоромантизму не позбавлена дуалістичності: якщо в публіцистиці наріжним каменем новоромантизму поетеса вважала нову дислокацію героя і маси (герой висувається з маси), приклади

чому знаходила, зокрема, у Гауптмана, то її власна драматургічна творчість у повному сенсі є новоромантичною, тобто має міфопоетичну креативність, далеку від археологічних реконструкцій. Це, як і в І. Анненського, маркована стилізація версій маловідомого міфу з погляду актуальних концепцій модерну, як, наприклад, у драматичній поемі „Кассандра”. Але при цьому створювалося не тільки унікальне відгалуження міфопоетики загальнослов'янського модерну, але, і, крім того, характерна саме для української ментальності й української драми, спроба містеріального освоєння національної історії як карнавалізованої народної трагедії [7, 41–42]. В драматичних поемах Лесі Українки на біблійні міфологічні сюжети з іудейської історії виникає образ іншої країни як знак потоптаної, більш давньої, ніж культура завойовників, культури.

У поемі „Вавилонський полон” єрусалимський співець переможеного народу Єлезар змушений заради шматка хліба співати пісні свого народу чужою мовою на площах Вавилону, міста переможців. Юрба співвітчизників у таборі вигнанців звинувачує його в зрадництві, але у своєму останньому слові, граючи на арфі пісні поневоленої батьківщини, злиднений співак перетворюється на пророка: „О, рано ще радіти, Вавилоне! / Меж вербами бринять ще наші арфи, / Ще ллються сльози в ріки вавилонські [...] / Живий Господь, жива душа моя! / Живий Ізраїль, хоч і в Вавилоні!”.

Традиційне для української літератури ХІХ століття переосмислення знаменитого псалма „На ріках вавилонських” у Лесі Українки набуває разом з тим нового контексту, що не укладається в концепцію репресованої культури, у якій цей текст звичайно розглядається. Арфа Єлезара, призначена для ліричних пісень сіонських, висить на вербі незатребувана, пісні ж сіонської слави в переможців викликають здивування: „Чи тільки світа, що в Єрусалимі?” Тож Єлезар починає співати пісні інших народів чужою мовою. Він репрезентує перед переможцями найдавнішу історію, у якій сам Вавилон займає дуже скромне місце й у який він не раз був на тій же грані

небуття, що і Сіон у цей момент пригадування. Він співає про загальнолюдську культуру і найдавнішу духовність, мудрість, яких немає і не буде в скарбницях Вавилону. Тобто вихід за межі міфологізованої національної історії і традиційних національних форм культури був у даному випадку засобом подолання комунікативного розриву, і цю вселенськість здатні були засвоїти як переможені, так і переможці. Мова йде про більш загальну точку зору на історію, ніж позиція репресованої культури, уразлива саме внаслідок своєї тимчасовості, необов'язковості. Леся Українка, звертаючись до міфології найдавніших народів, прагнула знайти аналогії із сучасною національною історією, але їй включити свою культуру в загальний потік культурної взаємодії, що не переривається, де вже немає переможців і переможених, а є єдина цивілізаційна хода історії.

У драматичній поемі „На руїнах” пророкиця Тірца забирає в слабого співака-епігона арфу Єремії, що належала самому Давидові, і кидає її в Йордан – до кращих часів і майбутніх великих співаків нового Єрусалима. На її думку, прихильність до старих національних форм, сакралізація їх веде до внутрішніх розбратів і забуття головного – відновленню з руїн Єрусалима, що переходить у небуття. Сцени конаючого Єрусалима поетесою подані в екзистенціальній стилістиці, що нагадує сцени „ядерної зими” у постмодерному мистецтві кінця ХХ століття, що також дозволяє вивести зміст її поем з-під безумовної влади дискурсу репресованої культури. Образ іншої країни виникає не як привід до ностальгічних згадок про минулу величчя на фоні сучасної стагнації, а як опозиція сакральному ставленню до національної ідентичності.

Нетрадиційне зіставлення країни-метрополії та країни-колонії прослідковується й у драматичній поемі „Оргія”. Міфологема оргії, на думку дослідників, має структурні ознаки гри-змагання, драматичного агону і функціонує в багатьох п'єсах Лесі Українки [7, 64–68; 8, 103–113; 13, 1–9]. Традиційним для агону є дихотомічне зіставлення Аполлонійської гармонії та діонісійської дисгармонії. Коринфський поет Антей категорично

відкидає славу з рук завойовників-римлян і свариться з улюбленим учнем, другом-скульптором і дружиною-танцівницею, які переконують його в тім, що мистецтво не знає переможців і переможених і тому не соромно грекам виявити свій талант для римлян. Мотив ліри супроводжує образ Антея, як і мотив муз. Неріса, дружина поета, хотіла би поставити його на п'єдестал загальної слави, як фігуру Аполлона-кіфариста. Негнучкій еллінській етиці чоловіка вона протиставляє компроміс: перемогу над римлянами силою індивідуального артистичного хисту: «Чи думаєш ти Рим перемогти / могильною незрушністю такою? / Тобою будши, я б його сліпила / всім блиском генія свого й Еллади, / на всіх би сценах я запанувала, / всі форуми і портики посіла, / моє імення заглушило б гомін / імення Цезаря! Оце була б / справдешня перемога!»

Потрапивши на оргію до Мецената, Антей виявляється власником унікальної ліри, номінованої як дарунок усього світу, – її частини зроблені з деталей, привезених із різних, віддалених одна від одної країн. Багатонаціональність арфи характеризує не стільки могутність Риму, скільки універсальність мистецтва. Еллінський співак починає грати на ній за давнім звичаєм рапсодів, коли інструмент висить у повітрі. І грає він не весільну епігаламу, як його просять, а вакхічний танок. Арфа в даному випадку виступає не в більш пізній – аполлонічній – іпостасі, а в найдавнішій – діонісійській, з якої і виник агон. Вибір характеру мелодії пов'язаний з давнім спогадом Антея, коли він відвідував таємні коринфські оргії грецьких співаків – гетерії, осяяні „святим безумством” уславлення Вакха. На оргії в Мецената наче проходить перед глядачами найдавніша історія виникнення синкретичного мистецтва: коли замовкла арфа, вступили флейти, кімвали, тимпани – танцювала Неріса. Її танець римлянами був сприйнятий як вакхічний ритуал, у якому будь-які патріархальні відносини недійсні. Бачачи, що Неріса перетворюється на еротичну іграшку для римлян, Антей вбиває її та себе.

Здається, конфлікт тут не тільки між завойовниками, що прагнуть асимілювати завойованих, і поневоленим мистецтвом. Меценат, на відміну від менш освічених префекта і прокуратора, прекрасно розуміє, що Рим сприйняв свою культуру саме від Греції, і додає всі зусилля до того, щоб „сполучити в одну родину дві частини люду коринфського – римлян і греків”. Конфлікт ще й у тім, що самі греки, давши римлянам цивілізацію, виявилися прихильними до традиційної культури, що не змогла модернізуватися за сучасним мультикультурним типом. Арфа, у створенні якої брали участь багато народів світу, уже не могла служити інструментом для найдавнішого національного мистецтва. Етика Антея належить сучасності, а його естетичні уподобання – у глибині національної історії. Це протиріччя змусило його виконувати вакхічну пісню і не приймати вакхічного танцю Неріси. Гармонія Аполлона не перемогла дисгармонії Діоніса. „Інша країна” – Греція – у новоромантичному модусі сприймається як архаїчна, легендарна, домодекна сутність. Рим, навпаки, це прагматична сучасність, агресивна так само, як Ісландія у Гумільова, і так само вона шукає прихильності у переможеної, але більш духовної нації – Ірландії. Як бачимо, наразі не має значення той факт, що один текст належить поету колонії, а другий – метрополії. Їх об’єднує спільна матриця неоромантичного топосу, який знаходиться поза міметичним принципом відображення. Цікавим є той факт, що, наприклад, в п’єсах ірландського драматурга Шона О’Кейсі, близького за тематикою українській історичній драмі, національна історія колонії Ірландії в її боротьбі з метрополією Британією репрезентується поза неоромантичною моделлю „іншої країни”, що почасти пояснюється впливом стильової течії експресіонізму на загалом традиційний натуралістичний фон його творів. Тобто не завжди „репресована культура” створює двосвіт „іншої країни”.

З іншого боку, навіть у такій „націоналістичній” поемі Лесі Українки, як „Бояриня”, образ „іншої країни” – України – не позбавлений типово неоромантичного екзотизму, який рядиться

у шати псевдонатуралізму. Адже навіть в основі фабульного конфлікту спершу лежить небажання героїні одягати інонаціональне вбрання. Для модерної свідомості вбрання втратило те сакральне значення, яке воно мало у добу романтизму. І численні фотознімки самої Лесі Українки у національному вбранні свідчать не стільки про свідому знакову орієнтацію родини Косачів, скільки про належність авторки до модерної культури, для якої вдягання та перевдягання було театралізованим демонстративним актом, створювало не обхідний колорит життя в модерні. Такою була роль незвичного для освіченого товариства вбрання в Оскара Вайлда, та й узагалі в культурі модерну, де одяг, інтер'єр, декорація мали знаковий зміст.

Дон Жуан в „Камінному господарі” репрезентує на маскараді у донни Анни „мавританський стиль”. „Інша країна” тут виступає джерелом екзотизму, відсутності справжньої індивідуальності та справжніх почуттів. Докоряючи пізніше Дон Жуанові за непослідовність та нестійкість його намірів, донна Анна визначає це саме як „мавританський стиль”. Втім, замок на горі в маренні донни Анни теж залишається „іншою країною” та „мавританським стилем”. Головна тема драматурга – втрата людиною власної ідентичності – цілком закономірно укладалася у координати новоромантичного двосвіту.

В драматичній поемі „У пущі” топос „іншої країни” – Італії, Венеції – стає символом культури ренесансного типу, протиставлений пуританському типу культури XVII ст. Водночас інша країна позбавлена романтичної ідеалізації. Скульптор Айрон, втративши хист у пущі Америки, не бажає повернення до країни свого натхнення: він не забуває, що Італія – не тільки свято мистецтв, а й інквізиція. Він скоріш бажав би здійснити свою мрію тут – у „новому Ханаані”, втім він не може жити „хлібом єдиним”. Топос пуританської мрії не співвідноситься з топосом естетичної утопії. Вони не збігаються у просторі культурного міфу. „Леся Українка використала образ нової землі як потенціал змісту аутентичного самоздійснення, яке потребує постійної опіки і підтримання” [5, 19], – відзначає Л. Залеська-Онишкевич,

яка вважає цю драматичну поему одним із перших екзистенціальних творів у європейській драмі, п'есою про альтернативні історичні шляхи кожного індивідуального вибору. З цим не можна не погодитися. Вхідження „нової драми”, зокрема новоромантичної, утопічної, у двосвіт екзистенційного дискурсу ХХ століття – це спільний шлях європейських національних культур.

Тому буквальні трактування таких драм, як „Оргія”, „На руїнах”, „Вавилонський полон”, навіть „Бояриня” у термінах концепції репресованої культури не відповідають справжній ролі Лесі Українки в європейському модерному дискурсі. Сьогодні стає очевидним, що колоніальний дискурс значною мірою перешкоджає бажаному розглядові творчості поетеси в європейському контексті, обмежує вселюдське значення цього унікального явища в українському модерні. Разом з тим, криза позитивізму і раціоналізму в мистецтві початку ХХ століття неминуче приводить до переосмислення міфологічних стратегій у всіх літературах. І не в останню чергу це пов'язано із локалізацією національних культур, зі створенням топоніму „іншого”, образом „іншої країни” очима національної культури.

Література

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації.– К.: Либідь, 1999.– 264 с.
2. Васильева Е. А. Модификация жанра античной трагедии в драматургии И. Ф. Анненского // Известия Урал. гос. ун-та.– 1999.– № 13.– С. 13–22.
3. Возняк Т. „Народження трагедії з духу музики” та „Лісова пісня”: Слово – музика – мовчання // Сучасність.– 1992.– № 2.– С. 107–112.
4. Гундорова Т. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація.– Л.: Літопис, 1997.– 297 с.
5. Залеська-Онишкевич Л. „У пущі” як твір модерної літератури // Антологія модерної української драми.– К.; Едмонтон; Торонто: ТАКСОН, 1998.– С. 18–21.
6. Кармазіна М. Леся Українка.– К.: Альтернативи, 2003.– 415 с.

7. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки.– О.: Астропринт, 2006.– 350 с.

8. Мірошніченко П. Агональна природа художньої дійсності драми „Оргія” Лесі Українки // Література. Фольклор. Проблеми поетики.– К., 1999.– Вип. 6.– С. 103–113.

9. Панченко В. „Я не буду загрозувати переходом в чужу літературу...” (Загадка генези драматичної поеми Лесі Українки „Оргія”) // Дзеркало. Драматична поема Лесі Українки „Оргія” і роман Володимир Винниченка „Хочу”.– К.: Факт, 2002.– С. 7–19.

10. Петрова Г. В. Творчество Иннокентия Анненского.– Великий Новгород, 2002.

11. Рейснер Л. Н. Гумилев. „Гондла” // Николай Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Н. Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей.– СПб., 1995.

12. Скупейко Л. І. Міфопоетика „Лісової пісні” Лесі Українки.– К.: Фенікс, 2006.– 414 с.

13. Турган О. Д. Бенкет як реалія культури в драматургії Лесі Українки // Вісн. Запорізь. держ. ун-ту.– 2001.– № 1.– С. 1–9.

14. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби.– К.: Факт, 2004.– 494 с.

Sverbilova T. The Image of “Another Land” as a Neoromanticist Utopia in the Eastslavonian Dramatic Art of Modern (Lesya Ukrainka, Annenskyj I., Humilyov M.).

The peculiarities of mythological discourse of “another land” in the dramatic works of Lesya Ukrainka, Annenskyj I. and Humilyov M. are scrutinized. It is proved that reinterpretation of the antique tragedy was done by the Ukrainian writer independently of the conception of Russian neoromanticism and symbolism.

Key words: drama, neoromanticism, symbolism, colonial, concept, national history, culture.