

АРХІТЕКТУРНИЙ КОД ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРОСОФІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Висвітлюється роль і символіка архітектурних знаків у творчості Лесі Українки. Дається огляд образам архітектурних споруд різних цивілізацій, через які проявляється розуміння культури письменницею. Важлива увага приділяється архітектурним деталям, що створюють своєрідну авторську систему.

Ключові слова: код, фаустівська культура, опозиція, семіотичні знаки.

Леся Українка у своїй творчості впевнено піднімалася сходами різних культурно-часових шарів із притаманними їм пріоритетами цінностей, об'єктивованих у певній естетиці. У розмаїтті її образів важливе місце належить образу автора, репрезентанта фаустівської культури. Більшість персонажів драматургії Лесі Українки також засвідчують інтенцію безмежжя, спрагу подолання всіх бар'єрів у пошуках гармонії, а відтак неминучу млість духу, справжню фаустівську тугу, що супроводжує інтенсивне вольове напруження. Гостре відчуття швидкоплинності часу спонукає пориви до неможливого, що караються усвідомленням примарності досягнення жаданого. У творчій спадщині Лесі Українки звертає на себе увагу оригінальна культурософська концепція, грані якої частково висвітлювалися в працях Оксани Забужко, Ярослава Поліщука, Тамари Гундорової, Віри Агеєвої, Марії Моклиці, Юлії Доброносової, Ольги Турган, Лесі Демської та ін. Феномен цієї концепції полягає в активному використанні мистецького коду, що заслуговує всебічного вивчення.

Як відомо, в античності вершиною мистецтв стала досконала пластика скульптури, у постсередньовічній Європі поступово провідне місце від живопису переходить до контрапунктної музики. ХХ століття тяжіло до вільного діалогу різних видів

мистецтв та їх синтезу, що у письменстві зумовлює феномен мистецького синтетизму. У літературі здебільшого звертають увагу на синтез образотворчого мистецтва та музики, але у риторичну форму слова здатні трансформуватися й інші види мистецтва, зокрема архітектура, що переконливо демонструє Леся Українка – справжній зодчий своїх багатоліких образів.

Поставивши за мету дослідити метамову архітектури як локусу культури в творчості Лесі Українки, ми вкотре спробували знайти ключ до осмислення масштабного хронотопу її художнього світу.

Архітектурна будівля – в зяанні її лакун, пустот, форм – це „річ” цивілізації, символ епохи, в якій зосереджується, кристалізується культура, здатна вступати в комунікацію з іншими епохами. На думку В. Біблера, ретельне студіювання культури неодмінно змушує приділити увагу «аналізу зустрічі, сполучення – усередині цієї культури – власне письмових пам’ятників і пам’ятників іконографічних, архітектурних (що особливо істотно), ремісничо-віртуозних. В цих джерелах, що мовчать, культура найбільш ясно і голосно „промовляє” про свою унікальність, про свою неспівмірність з теологічними рамками» [2].

Свого часу Леся Українка писала, що з неї вийшов би добрий музикант, якби не хвороба, що обмежила її радість спілкування з фортепіано. Багатогранно обдарована, вона могла би стати і архітектором, оскільки мала неабиякий хист до малювання та зарекомендувала себе ретельним обсерватором стильового розмаїття споруд різних епох та народів.

Дитинство майбутньої письменниці пройшло на Волині, в батьковій типово дворянській садибі. Пізніше спеціально для доньки батько збудував літературне шале з двоповерховим балконом, що отримало назву „Біленький домік”. Протягом життя на гостре відчуття рідної оселі у Лесі Українки постійно

нашаровувалась перцепція багатьох „сталих домівок”*. Поетеса була залюблена в мандрівки і навіть мріяла здійснити кругосвітню подорож. Тож не дивно, що у самохарактеристиці Лесі Українки нерідко подорожні атрибути є визначальними, як-от: “*princesse lontaine*”, „мандрівна жидівка”, „павутинка мандрівна-летюча” тощо. „Одіссея” Лесі Українки розпочалась першими виїздами на курорти, які дозволили їй вочевидь відкрити світ інших національних культур. Приміром, в Одесі сімнадцятирічна Леся побувала в храмах різних віросповідань: в грецькій, вірменській церквах, католицькому костелі, єврейській синагозі.

Наприкінці XIX – початку XX століть Леся Українка добре вивчила відомі європейські міста Відень, Берлін, Софію, оглянула Цюрих, Мюнхен, Женеву, Берн, Прагу, Варшаву. Сестрі Ользі вона, зокрема, змальовує Берлін як потрійне місто: „підземне, наземне і надземне”. Камінне урбаністичне царство цього міста дещо гнітило її „лісову душу”, проте Леся Українка все ж легко адаптувалася в ньому.

Кілька років для письменниці пройшли під знаком Італії. Лікуючись у Сан-Ремо, Леся Українка охоче подорожувала. Сильне враження на неї справили Венеція („найкраща в світі, ота цариця моря й краси”), Генуя, з якої вона поверталась додому морем, що давало можливість побачити найцікавіші місця Італії та Греції. У листі до Ольги Кобилянської вона повідомляла: „Набачив усякого дива, і снігові гори, і сині та зелені озера, і Райнський водопад, і Неапольську затоку з Везувієм, і мертве місто Помпею (то щось єдине на світі, таки справді), і злотисторожеву Сицилію, і святий Акрополь Атенський – престол вічної краси, і білу Канею, і безліч островів самоцвітних – цілий веселий світ, і Смірну – місто барвистих тканин [...], і фантастично-гарний Константинополь...” [7, XI, 331].

*Так називала свої тимчасові помешкання під час лікування поетеса.

Варто зауважити, що, за П. О. Флоренським, культура надзвичайно інтенсивно насичує побут, оскільки „тут особа п'є цілющу воду родових джерел, тут народжується почуття її гідності, звідси вона черпає радощі буття” [5, 13]. „Бродяче життя” привчило поетесу змінювати та уряджати на свій смак помешкання в Криму, на Кавказі, в Єгипті. Вона занотовує типові особливості грузинських будинків, фасади яких „здебільшого на північ, а на південь – глуха стіна”, єгипетських осель „з центральною восьмикутною залогою на кшталт атріума, з многими верандами, кольоровими шкельцями, з пліскуватим дахом”. Серед перших вражень на південному березі Криму – дача, де помер російський поет Семен Надсон, про що свідчить вірш „Надсонова домівка в Ялті”.

Ностальгія повсякчас змушувала поетесу шукати тимчасовий прихисток у будинках, де вона якимсь чином відчувала камертон рідного дому. Адже життя людини складається не лише з її думок і вчинків, не менш важливою складовою формування особистості та її самовираження є Дім. Юрій Лотман справедливо зазначав: „Історія проходить через дім людини, через його приватне життя” [6, 138], власне, дорога у велику історію завжди проходить через Дім.

Для поетеси дуже багато важив вид з вікна її оселі. Наприклад, у листі до матері, описуючи своє єгипетське помешкання на віллі Тевфік, вона наголошує: „...Та ще й з двома вікнами на південь та на захід [...] До того ж маю завжди широкий вид на нільську долину з пірамідами, що теж чимало для мене значить” [7, XII, 339]. Вікно – один з важливих атрибутів художнього мислення Лесі Українки, що нерідко через недугу відчувала себе ув'язненою у чотирьох стінах оселі. Інколи її вірш є картиною в рамці вікна.

Де б не перебувала письменниця, вона прагнула, щоб її помешкання органічно вписувалось у живий куток природи, зокрема саду. В ментальності кожного українця, очевидно, невидимо процвітає шевченківський „садок вишневий коло

хати”. У одному з останніх віршів такою постає в її уяві візія Батьківщини:

Тихо та люблю... Чи се Україна?
Он і садок,
батьківська хата і луки зеленії...
[7, I, 368]

Разом з тим, поетеса безмежно цінувала оселі, де пізнала спорідненість душ, творче натхнення. Серед них – „хата дядькова” у Болгарії, про котру, „чужу і рідну”, вона згадує у вірші „До товаришів”. Пізніше Леся Українка попросила родичів прислати фотографію будинку М. Драгоманова, зізнаючись: часом їй дуже хочеться бачити ту хату, що була для неї „школою і храмом”.

Нерідко домівка асоціюється з храмом і в поетичному доробку Лесі Українки, як-от:

Ми навіть власної не маєм хати,
Усе одкрите в нас тюремним ключарам:
Не нам, обідраним невільникам, казати
Речення гордеє: „Мій дом – мій храм!”
[7, I, 131]

Як бачимо, образ рідної домівки виріс у поетеси до значення рідного краю, Вітчизни, а згодом стає для неї символом концепту суверенної держави, котру українцям ще потрібно було здобувати. Так, завдяки архітектурній риторичності поетеси вдало наповнює побутові деталі знаковим змістом, окреслює риси макросвіту та передає сокровенні ідеї свого народу.

Архітектура та її елементи виконують важливу роль і в драматургії Лесі Українки. Перша спроба опанувати жанр драматичної поеми тісно пов’язана з помешканням, яке вона знімала в Ялті. Це була загадкова вілла „Іфігенія” лікаря Костянтина Овсяного, де поетеса провела половину 1897 року. Проект

двоповерхової споруди з колонами і великою терасою зробив її власник, а безпосередньо керував будівництвом, імовірно, архітектор Микола Краснов, ім'я якого стало досить відоме завдяки проекту Лівадійського палацу. Свого часу Овсяний вивчав історію, мистецтво та архітектуру Давньої Греції, багато мандрував, бачив розкопки Помпеї. Невипадково він вибирає для побудови власної дачі елементи давньогрецької споруди. Зокрема зовні будинок прикрашали античні скульптури Зевса, Афродіти, Аполлона, лева, причому статуї для будинку К. Овсяний сам підбирав у Греції, звідкіль переправляв до Ялти вантажним пароплавом [3, 214]. У першому ж листі з нового помешкання Леся Українка писала сестрі: „...Тут дуже гарно, головно, приємно, що широкий дуже вид як єсть на чотири сторони, і навіть моря чимало видко...” [7, XI, 10].

Незабаром поетеса розпочала роботу над драматичною поемою „Іфігенія в Тавриді” за мотивами відомого міфу. Культ діви Артеміди, у храмі якої служила врятована з жертовного олтаря Іфігенія, був спільним для таврів та греків-колоністів. Ще Геродот зазначав, що Артеміда мала свій храм та статую в Херсонесі, а неподалік святилище на мисі Парфенон. Французький мандрівник Дюбуа де Монпере Фредерік свого часу розшукував храм на Кримському побережжі, найвірогіднішим він вважав місце, де був споруджений храм святого Георгія. «...Яким театром,– писав він,– є сама скала, на вершині якої народ, що збирався мов на східцях амфітеатру, міг спостерігати за жертвоприношенням і падінням тіл в безодню» [4, 299]. 1891 року, їдучи в гості до Лесі Українки, тут побував брат поетеси, Михайло Косач, який так передавав свої враження у одному з листів: „...На мою думку, мало єсть видовищ, як це, щоб захоплювало душу і візувалось в пам'ять. Оце около 8 літ, як я був на Георгії, але й по цей [час] живо пам'ятаю усе чисто до дрібниць...” [1]. Однак у Криму частіше цю легенду пов'язують з Партенітом, що біля Ялти, стверджуючи, що він знаходився на вершині гори Аю-Даг. Є підстави вважати, що Леся Українка могла бачити руїни давнього храму.

„Іфігенія в Тавриді” розпочинається з ремарки, у якій поетеса описує місце подій – храм Артеміді Тавридської в Партеніті з портиком над вершиною кручі. На самій сцені вважала за потрібне відтворити великий портал з „дорійською колоною і широкими сходами”, статусю Артеміді на високому п’єдесталі. Оперуючи напрочуд точними архітектурними прикметами часопростору, авторка разом з тим дає можливість побачити ряд автобіографічних проєкцій. У квітучій Арголіді можна впізнати рідну поетесі Волинь, а власне в храмі – віллу „Іфігенію”, де не без впливу доквілля прийшов задум написати „драматичну поему en stile classique”. Однак замість новітньої драми вийшов лише класичний монолог. Він став для поетеси своєрідним камертоном жанру (з використанням багатого архітектурного тла), який пізніше займе важливе місце у її доробку.

Античний храм у всій своїй величі Леся Українка використала у драмі „Кассандра”. Поетеса завжди осмислювала культуру і реальність людського буття за допомогою семіотичних знаків. За традицією у Давній Греції для дійства створювалася адекватна архітектурна оправа. Основні події цього твору відбуваються на Свейській брамі, поблизу та безпосередньо в храмі, куди навіть брат Кассандри Гелен пропонує встановити отриманого в дарунок від троянців коня. Та позаяк пророчиця захищає сакральну споруду та розташовану в ній статую Палладіона, для коня Гелен пропонує збудувати новий храм – „храм згоди”. Лесі Українці було відомо, що античний храм з його колонадами портиків, візерунковими антаблементами і фронтонами, що несли цілі скульптурні композиції, виявлявся цілковито зовні. Його внутрішній простір був усього-на-всього гігантською скринькою для зберігання статуї бога і храмових скарбів.

У кульмінації святиня троянців Палладіон таки буде остаточно беззачесаний підступним ворогом. На думку академіка Білецького, Леся Українка не була спокушена „археологізмом”, який давався взнаки у багатьох творах, написаних на межі XIX

та ХХ століть. Архітектурне тло у творі змальовано помодерному ошадно, але його нерухомість оживляється постійною грою світлотіні. Остання дія твору завершується великою пожежею, падінням будови храму і несподівано алогічним твердженням Кассандри: „Нема руїни! Є життя!.. життя!..”

Опозиція „руїна – життя” є наскрізною у творчості Лесі Українки. Однак водночас руїна подекуди є чинником, здатним дати імпульс до життя, бо вона також потребує захисту. Для поетеси незабутнім був спогад про Луцький замок, який виринає у вірші „Віче” в образі „старого замчища-руїни”. Де б не була Леся Українка, вона звертає особливу увагу на залишки історичних споруд. Її хвилювали „вежі та німії стіни” турецького замку в Акермані. Непереборно смутне відчуття руйнації залишилось у Лесі Українки після огляду ханського палацу в Бахчисараї. Подібні емоції викликали у неї кавказькі враження: „В самому Телаві,— читаємо в одному з її листів,— багато руїн старосвітських (це була колись столиця царів Кахетії), посеред міста ціле замчище... І в кожному куточку міста є своя руїна – то давня каплиця, то церква сторожова” [7, XII, 276]. Руїна нерідко є фокусом конфлікту та головним сюжетним рушієм у ліро-епосі письменниці, написаному на основі біблійних мотивів („Вавилонський полон”, „На руїнах” та ін.). Аурую побоїща та смерті письменниця наділяє візію вежі Молохові, яку зводять невірники-єрусалимці:

...біліє мармур, мов кістки на полі,
порфір шаріє, мов пролита кров,
сіяє злото, мов пожежа ясна,
недобудована стоїть, немов руїна [7, II, 159].

На думку поетеси, руїна на рідних теренах є свідченням ганьби переможених, повсякчасним докором для збайдужілих та нагадуванням для слабких. І співець Елеазар, і пророчиця Тірца наділені внутрішнім „баченням”, закликають невтомною та самовідданою працею будувати „в новім Єрусалимі храм новий”.

Своє письменницьке призначення Леся Українка інтуїтивно маркувала так: бути „сторожею серед руїн і смутку” [7, I, 195].

У драматургії Лесі Українки образи архітектурних споруд, виконуючи атрибутивну функцію історичного тла, нерідко стають виразними носіями позачасових ідей. Важлива роль надається їм у творах християнського циклу, де основна сфера риторики – віра.

У драмі „Йоганна, жінка Хусова” один з головних героїв Хуса, приставник Ірода Антипи, тетрарха Галілейського – запопадливий кар’єрист, який намагається будь-яким чином вислужитись перед сановною подружньою парою „римських заволок”, зокрема готовий дати хабара „високій гості” віллою. Гості досить брутално натякають на своє корисливе бажання отримати віллу в дарунок від підлабузника:

Моя жона побачила за містом
чиюсь маленьку віллу – несогіршу –
і мовила: „Отут би я жила, –
се наче Тускулум” [7, V, 190].

Але вілла – це не просто корупційний злочин. Для Лесі Українки домівка майже завжди є символом Вітчизни. Хуса, який з готовністю підтримує гру з завойовниками, маючи намір отримати більшу посаду, по суті міняє батьківщину на примарну владу.

У драмі „Адвокат Мартіан” цілий спектр образу світу уособлює оселя головного героя, що асоціюється з в’язницею. „Архітектурну” пружину сюжету органічно доповнює образна мова персонажів. Священик Ізогон, переконуючи Мартіана в необхідності залишатись на нелегальному становищі, говорить йому:

Ти в нас тепер, немов наріжний камінь,
ти здержуєш усю будову нашу,
хоч сам невидний; а як ти схибнешся,
впаде наш стовп, розвалиться наш дім... [7, VI, 37]

Мартіан залишається незламним у своїй вірі, але стає зрозуміло, що ідея великого дому духу зможе постати лише на фундаменті руїн – родинних трагедій у маленьких домівках, які перетворюються у пустку, а потім і кладовище. Таким чином Леся Українка у цьому творі близька до тези Івана Франка: поступ не завжди буде, а часто й руйнує.

Драма „Адвокат Мартіан” засвідчує тенденцію ускладнення просторових координат творів Лесі Українки. Здебільшого авторка потребує багатоплановості, а також можливості дійства на кількох рівнях. Докладно вона описує адвокатову оселю, розташовану в місті Пuteолах при Неаполітанській затоці: *„Перистиль (хатній дворик) в Мартіновій оселі, оточений критою колонадою, простого, навіть суворого стилю, і кімнатами, що виходять дверима на ту колонаду; з одного боку кімнати побудовано по два поверхи, на горішній ведуть вузькі сходи”* [7, VI, 14].

Не менш ретельно у вступній ремарці описаний дім і в іншій драмі – „Руфін і Прісцилла”. На першому плані – атріум, крізь який в глибині видно таблін та перистиль з колонадою. На авансцені – квадратний басейн (*impluvium*), над яким у стелі розташована незакрита кватирка (*compluvium*), що дає відчуття пориву до неба. І згадуваний письменницею хатній олтар без статуй, і настінне малювання, і погруддя філософів на високих підставках – усе це буде використано у перипетіях сюжету шляхом підкреслення ігрового елемента культури. Архітектурний дискурс драми найщільніше проявляється у протистоянні ідеї пантеона богів Еллади (речник Руфін) та ідеї олтаря єдиному християнському Богу (речник Парвус). Коли Руфін, намагаючись врятувати від небезпеки свою дружину Прісциллу та всю громаду християн, запрошує їх провести зібрання у своєму домі, то вони вимагають від нього замалювати на стіні чудову фреску, що ілюструє міф про Адоніса та Венеру. Конфлікт християнської та поганської культур підсилюють „свіжі сліди недавно повикупаних п’єдесталів від статуй, а де-не-де порожні п’єдестали”, що сприймаються як метафора останньої фази античної величі Риму.

Саме цей період влучно охарактеризував Й. Гейзинга: „Життя перетворилося на протікаючу в рамках культури гру, в якій чинник культури все ще утримується як форма, але священного там вже не залишилося. Глибокі духовні імпульси відстороняються від цієї поверхової культури і наново укоріняються в містерійних службах. Коли ж урешті-решт християнство повністю відрізує римську культуру від її сакральної основи, вона незабаром в’яне” [8, 171].

„Руфін і Прісцилла” – єдина драма Лесі Українки, події якої відбуваються у Римі. Але тінь цього міста присутня у багатьох творах поетеси. Саме як *fata morgana* постає у драмі Лесі Українки „У пущі” казкова Венеція. Події, змальовані в цьому творі, припадають на XVII століття, відбуваються в Північній Америці. Первісна назва твору – „Скульптор” – акцентувала увагу на проблемі митця, а друга – на поцінювачах мистецтва за часів поступового збільшення диктату ідеології. Головний герой драми Річард Айрон разом з громадою пуритан опиняється далеко від краю, де він колись служив своєму хисту, але не захотів годити вельможам, власникам палаців. Однак його мистецтво виявляється незатребуваним, і навіть ворожим у спрощеному світі шукачів справедливості, які повністю покораються своїм поведирям. Самообман пуритан особливо оголюється, коли вони вирішують будувати кам’яницю для батька Годвінсона (проповідника) – „замість хатини”, а Річард самовільно береться допомагати зводити оселю нещасній вдові. Він не цурається роботи муляра, але відмовляється втілювати в новобудовах любительський несмак Годвінсона, що пропонує архітектурні прикраси-плагіат. Посилаючись на Біблію, проповідник Годвінсон висловлює ненависть до всіх майстрів (скульпторів, різьбярів, будівничих) як Каїнових дітей і виганяє скульптора з громади. Пізніше Річард Айрон, працюючи вчителем, отримує від колег титул „невидного підмурівку храму хисту”, що не приносить йому радощів, адже він усвідомлює, що насправді згубив своє обдарування. Зустріч з колишнім венеціанським

приятелем остаточно переконала митця: йому не вдалося зберегти свій талант „у пуші” – користь тут перемагає красу.

Спогади Річарда Айрона про Венецію – це поетичний гімн камінній музиці дивовижного міста, у якому філігранний талант Лесі Українки виблискує з особливим натхненням:

Царицею морей звать теє місто,
а я б назвав колискою краси.
Коли, бувало, я в блакитні ночі
дививсь на теє мармурове місто,
мені здавалось, мов не руки людські
оті палаци білі мурували,
а що вони самі знялися з моря,
от, як встають сріблясті тумани
[...] Як тільки
ударить перший промінь сонця в мури,
.....
в таку годину мрамур оживає,
і на будинках люд камінний статуї,
немов якусь містерію вдає [7, V, 22–24].

Загалом у доробку Лесі Українки репрезентовано величезний діапазон архітектурних споруд, у тому числі культових, тюремних, житлових. Зазвичай оселя є засобом підкреслення соціального статусу героїв та їх національної приналежності: хижка, хата, кам'яниця, терем, вілла, палата, палац тощо. Варто звернути увагу на місце замку як вінця просторової ієрархії драм „Камінний господар” та „Осіння казка”. Саме в них риторична гра слів і понять виводить на рівень тексту і царину підтексту.

В обох творах надідеєю є завоювання замку на вершині гори, що символізує велич і владу. Дон-Жуан спочатку підігрує Анніній нав'язливій ідеї „суворого замку” своєю провокаційною піснею, у якій омріяне ніцшеанське „гніздо орлиці” називає „замком з діамантів”, розвінчуючи прагнення донни виразною інверсією духових і матеріальних цінностей. Він кепкує над

бажаннями дівчини, порівнюючи замок з „нагірною в'язницею”, але врешті-решт і сам попадає у камінну пастку. Відповідно до легенди, дон Гонзаго, якому властива антириторична прямолінійність, залишає свій постамент, щоб покарати дружину і свого вбивцю, отруєних жагою влади та розкошів. Замок стає для закоханих пишним мавзолеєм, безліч яких прикрашали кладовище в Севільї, де розпочиналась дія.

Таким чином, сюжетна лінія „Камінного господаря” позначається віхами різноманітних споруд-символів, що розташовані на різних рівнях вертикального простору. Свого часу Лосев зауважив, що тільки чисто готичне розуміння простору могло привести пізніших теоретиків до тлумачення архітектури як застиглої музики.

Вертикальна організація простору є визначальною і в фантастичній драмі Лесі Українки „Осінь казка”, яку завжди вважали найзагадковішим твором у спадщині письменниці. Його героїня-принцеса живе на вежі, розташованій на верхів'ї „скляної гори”. Ця оселя також є замком-в'язницею, позаяк вікна у неї заграбовані і годі чекати нареченого – лицарі не можуть дібратись до принцеси по кришталевій горі. Щоправда, як антитеза до темниці без вікон і дверей, у якій опиняється лицар, що зривається зі скелі, світлиця принцеси – скляна, світла, у неї відкрита стеля, звідкіль „видко багато неба і зовсім не видко землі” [7, III, 190]. Якщо Анна з „Камінного господаря” повсякчас прагла стати господинею „орлиного гнізда”, то Принцеса, пізнавши смак самотності й залежності від волі царя, безстрашно кидається вниз, де дріб'язковість і бездуховність, що панує навкруги, розчаровує та пригнічує її небесну душу. Згодом Принцеса за власною волею починає свій похід на верхів'я у товаристві Будівничого, що прагне здійснити неймовірно: прокласти східці по кришталевій горі до недосяжної мрії. Образи „Осіньої казки” допускають багатоваріантне їх прочитання, у тому числі й гротескове, та безсумнівним його здобутком можна вважати інтенсифікацію архітектурно-образного мислення поетеси.

Архітектурний код сповна використовує Леся Українка на матеріалі різних національних культур та історичних зрізів. Містка метафоричність образів-споруд властива творам Лесі Українки з „єгипетського циклу”. Таємничість єгипетської культури, схована в застиглих архітектурних жестах, з давніх-давен приваблювала допитливих європейців. Ще юнкою Леся Українка написала для сестер підручник „Стародавня історія східних народів”, і чимало із засвоєної спадщини єгипетської культури поетеса спробувала оповити своєю художньою уявою (поезії „Напис в руїні”, „Сфінкс” і „Ра-Менеїс”).

Монументальна архітектура склалась у Давньому Єгипті вже на початку III тисячоліття до н. е. Вона підкорялася суворим канонам і втілювала ідею постійності, вічності. До нашого часу збереглося безліч поховальних споруд, які посідали важливе місце у традиціях та обрядах єгиптян і вражали вміннями та майстерністю каменотесів. Поезія Лесі Українки „Напис в руїні” є спробою стилізації стародавніх написів на стінах пірамід, що починалися займенником „Я” (таку форму нарації на ту пору активно використовували поети-модерністи):

„Я, цар царів, я, сонця син могутній,
Собі оцю гробницю збудував,
Щоб славили народи незчисленні,
Щоб тямилі на всі віки потомні
Імення...” Далі круг і збитий напис [7, I, 311].

Очевидно, Леся Українка знала, що ім'я фараона було священним для єгиптян. Алегорія „фараон” збереглась у Біблії (в перекладі – великий будинок, тобто – той, який живе у великому будинку). У написах ім'я фараона захищалося шляхом обведення особливою рамкою – *картушем*. В історії відомий факт, що фараон Нового царства Тутмос III віддав наказ знищити всі написи і статуї на честь своєї попередниці – цариці Хатшепсут. Однак Леся Українка у поезії „Напис в руїні” стверджує минуність авторитарного смислу імені, що слід розцінювати як

торжество справедливої відплати царям, які намагались уподібнитися богам. Знаки людської культури для поетеси – безіменні, тобто по суті багатоіменні. В тексті культури від царя лишився „круг і збитий напис”.

Поетеса дає можливість читачеві уважно розглянути разом з нею стіни піраміди з „візерунками слів”, побутовими замальовками, що кінострічкою оповиває камінь. На них, зокрема, вона бачить раба, який „буде вічне і величне, // щось незрівнянне і потужно-гарне”. І кожна збережена навіки цегла, статуя, колона, їхнє оздоблення, на думку Лесі Українки, прославляють не ймення царя, що стерлось для нащадків, а творчий геній творців-рабів.

Єгипетські легенди надихнули поетесу на створення цілком оригінального твору „Ра-Менеїс”, у якій змагання з часом позначалося спорудами двох культур: пірамідою, спеціально збудованою для праху цариці, та північним храмом-музеєм „для богів всього світу”. У цьому витворі цивілізації боги, відірвані від рідної землі та культового поклоніння, втрачали свою силу. Але саркофаг розколюється, мумія зрадженої нащадками володарки Ра-Менеїс розсипається, щоб навіки залишитись у землі. Легенда чи не вперше у спадщині Лесі Українки протиставляє Схід і Захід, разом з тим проводить виразну межову грань між культурою і цивілізацією, яка таємничі цінності предків перетворює у комерційний товар.

І піраміди, і божественний символ величі фараона Сфінкс, якому прадавні легенди приписують охорону Єгипту від бога смерті та гарячого спопеляючого вітру, Леся Українка мала можливість побачити на власні очі, лікуючись у Гелуані. Про свої враження вона писала матері „Бачили ми великі піраміди і великого сфінкса – се справді щось єдине в цілім світі! Ніякі картини, фотографії і т. п. не можуть дати справжнє поняття про душу сих камінних істот. Особливо сфінкс – він мав велику тисячолітню душу, він мав живі очі, він немов бачить вічність” [7, XII, 298–299]. Існує припущення, що Сфінкс побудований задовго до появи перших пірамід. Традиційно цей таємничий образ

крилатої жінки-демона сприймався символом питання людству, відповідь на яке була життєво важливою. Поетеса у вірші „Сфінкс” по-своєму подає історію створення камінної потвори митцем, застерігаючи, що канонізований напівзбагнен-ний мистецький твір, який стає ідолом, дійсно стає потворою, оскільки вимагає жертв як божество нації.

У всіх віршах із „египетської тріади” Леся Українка несе свою думку закодованою архітектурною символікою, неодноразово вона вдається до змалювання процесу зведення статуй, будівництва гробниць, храмів „з важкими колонадами” тощо. В Давньому Єгипті праця зодчих вважалася священно-дією. В історії збереглися імена єгипетських майстрів, що займали високе соціальне становище, а часто були ще й жерцями. Як відомо, на будівництві культових споруд, пірамід працювала величезна маса людей, на думку деяких фахівців – майже половина працездатного населення Єгипту. У часи Нового царства були споруджені найзнаменитіші храмові комплекси – храми Амона-Ра в Карнаці та Луксорі, недалеко від Фів. Від Луксора до Карнака веде пряма двокілометрова дорога – алея сфінксів. Ансамбль храмів дуже складний, будувалися вони протягом століть. Найхарактерніша їхня прикмета – безліч величезних колон (в одному із залів Карнака їх нараховувалося 144). Колони стилізовано зображають нільські рослини і дерева, їх капітелі виконані у вигляді закритих або розпущених квіток лотоса, листя пальми.

Квінтесенцією архітектурної тематики в творчості Лесі Українки можна вважати діалог „В дому роботи, в країні неволі”. Події у цьому творі відбуваються неподалік від давньої столиці Єгипта Мемфіса. Авторка змальовує масштабну картину зведення храму єгипетським богам, сповнену руху, різноманітних ракурсів, що передати без втрат до снаги тільки кінематографу. „...Посеред площі величезна будова, ще не скінчена: колони подекуди без капітелів, але поставлені по виразному плану, мури з барвистими малюнками, ще пократовані сіткою помічничих ліній, велетенські постаті богів з невикінченими

емблемами на головах, а декотрі ще й зовсім без голів. Гурти робітників працюють біля будови: хто робить цеглу, хто носить мул та воду... інші, під наглядом будівничого, вивершують колони, кладуть перші вінці стелі. Різьбярі й малярі заходжуються ретельно коло покрас і статуй. Але дедалі робота стає млявою..." [7, III, 263].

Під час полудневого відпочинку двоє рабів, гебрей і єгиптянин, затівають дискусію про сенс їхньої праці. Для гебрея їхня будова – це „каміння величезна купа, поставлена стовпами, бовванами довготелесими”, тому марним він вважає жорстоке висмоктування його сил та енергії. Натомість для єгиптянина храм – це оселя богів, яких він добре знає і шанує. Людина творча, він би охоче вніс зміни до проекту, щоб побудувати храм нечувано досконалим:

...Сю постать я б зробив далеко вище,
а тую нижче; не жовтогарячу,
але червону фарбу тут поклав би;
не так би, може, й цілий підмурівок
я зложив би – сей довгастиий надто, –
я більше б лотос брав, а не папірус
за взорець для стовпів... [7, III, 266]

Йому прикро, що при будівництві храму неможливе верховенство естетичного начала, мистецької уяви; цар та жерці виступають головними зодчими, але людська фантазія не стоїть на місці, тому в його голові рояться еретичні думки про новітні піраміди, яких ще не бачив світ. На ту пору зодчий-єгиптянин був призначений виконувати функції охоронця священних традицій, а свобода індивідуальної творчості строго регламентувалась. Власне, свобода митця залишалась актуальною в проблематиці літератури колонізованого українського народу, і вона особливо хвилювала Лесю Українку, якій довелось самореалізовуватись у часи гострого протистояння тенденцій народництва та модернізму в національному письменстві.

У відповідь на мрії єгиптянина про розкату творчість гебрей висловлює своє заповітне бажання: розруйнувати храми й піраміди, порозбивати культові споруди, затопити Нілом „сей край неволі”. Знедолений гебрей ненавидить неволю, але мимохіть він стає невірником власної ненависті. І хоч радянська критика мала сентимент до войовничих плебеїв, але симпатії Лесі Українки навряд чи можуть бути на його боці, бо все своє свідоме життя вона намагалася знайти відповідь на питання „Як світ новий з старого збудувати”, а для цього принаймні треба „тямити красу”.

Отже, архітектурні образи у творах Лесі Українки відіграють вельми важливу роль як семіотичні знаки, що містять глибокі культурософські проєкції. Рецепція доробку поетеси не буде повною без прочитання цих знаків, що проявляються на різноманітних рівнях творів: композиційному, сюжетному, ідейно-образному тощо.

На жаль, витворення нової образності неминує супроводиться втратами комунікації. Деякі наскрізні художньо-архітектурні деталі у доробку Лесі Українки доволі промовисті, але чимало з них потребують вдумливої інтерпретації. У системі архітектурного коду художнього мислення письменниці типовими є такі складові: **камінь, наріжний камінь підмурівок, тайник, сходи, поріг, вікно, мур, брама, вежа** та ін. Загалом багата архітектурна метамова Лесі Українки дозволяє виразно показати калейдоскопічний рух цивілізацій через домену зодчих стилів, зосередити увагу на болісному для поетеси відчутті „безхрамності” нації, руйнації її святинь, а також відкрити справжню, щемливу поезію неосілості бентежної душі фаустівської культури.

Література

1. Архів Лесі Українки у Празі. Автограф: LU1/74/00.

2. Библер В. Образ простеца и идея личности в культуре средних веков (Заметки на полях книги А. Я. Гуревича „Проблемы средневековой народной культуры”) // <http://www.bibler.ru>

3. Гурьянова Н. Вилла „Ифигения” // Крымские каникулы: Сборник.– Симф.: Таврия, 1981.– С. 209–220.

4. Дюбуа де Монпере Ф. Несколько слов о географии и древней истории Крымского побережья // Фадеева Т. М. Крым в сакральном пространстве.– Симф.: Бизнес-Информ, 2002.– С. 298–303.

5. Етнос і соціум.– К.: Наук. думка, 1993.– 170 с.

6. Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. „Евгений Онегин”. Комментарий.– СПб., 2003.– 847 с.

7. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т.– К.: Наук. думка.– 1975–1979.

8. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры.– М.: Прогресс, 1997.– 378 с.

Kocherga S. Architectural Code of Lesya Ukrainka’s Artistic Cultural-Philosophy.

The article deals with a role and symbolism of architectural signs in creations of Lesya Ukrainka. A review of architectural building symbols of different civilizations helps to undercover the authoress’ understanding of the culture. Important attention is spared to the architectural details creating the original author system.

Key words: code, Faust culture, opposition, semiotic signs.