

## ДИАЛЕКТИЧНА ЄДНІСТЬ РІЗНИХ ЕТАПІВ РОЗВИТКУ АНТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Існує значна традиція досліджень наявності в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. певних античних першозразків [див. список літератури], серед яких і античні міфологічні сюжети і образи, і актуалізації окремих архетипів і міфологем, збагачення конкретно-історичних персонажів універсальним змістом через устанавлення аналогій і міфологічних паралелей, інтерпретації й трансформації античного міфу тощо. **Ця стаття має на меті** простежити ще один шлях рецепції античності: як образи й сюжетні ситуації української літератури зазначеної доби співвідносяться з різними етапами розвитку античної культури, а саме, в період гострого зіткнення цивілізацій, грецької, що гине, і римської, яка настає, й у свою чергу – римської і середньовічної.

**Матеріалом для аналізу виступають** драми Лесі Українки “Оргія”, “В катакомбах”, “Руфін і Прісцилла”, “Адвокат Мартіан”, поезії в прозі Дніпрової Чайки “Мара”. **Можна припустити, що розглядання цих творів у зазначеному проблемному контексті дозволить виявити** широкий спектр алюзій, які розкривають їх глибинний символічний підтекст. Звернувшись до відтворення ситуацій на зламі епох, письменники порушують ряд важливих морально-етичних, філософських, естетичних проблем: культура й цивілізація; поліфонія культур; служіння митця народу й Батьківщині; слава митця; учитель і учень; самосвідомість людини як істотна закономірність у складній системі взаємодії особистості й навколишнього світу; внутрішні потенції людини, багатозначність її психологічного й інтелектуального світу та ін.

“Бенкетний образ” (М.Бахтін) оргії як різновиду свята, що є одним з універсальних у героїчному епосі різних народів, Лесею Українкою обирається для заголовку твору, аби наголосити, що порівняно з грецькими мали зовсім інший вигляд римські свята, які позначили початок історичного занепаду цього мистецтва.

У літературі “бенкет” розвинувся як жанр зі своїми особливостями й специфічними рисами. Відомо, що автор першого симпосію – Платон. Його античні послідовники (Ксенофонт, Плутарх, Лукіан та ін.), свідомо спираючись на “Бенкет” Платона, створили свої власні симпосії, внісши своє індивідуальне бачення цього явища. Кожен із письменників створює свій світ, який діє за законами, що й світ зовнішній, у їх, звичайно, розумінні.

Слід відзначити, що жанр симпосію у Платона і Ксенофонта належить до сократичних творів. “Бенкет” Платона поділяється на дві суперечливі, на перший погляд, частини, межею між якими є прихід Алківіада. Суперечка має постійну тривалість у часі, але якщо в першій частині ті, хто веде суперечку, викладають системні концепції, логічним піддумком яких є промова Сократа, то в другій частині зіткнення носять особистий характер, вони безсистемні, мовцям не вдається ні переконати, ні навіть зрозуміти один одного. Тому перша і друга частини носять опозиційний характер.

Образ Сократа як головного героя і є об’єднувальним началом у творі, бо всі події, розмови, суперечки пов’язані з ним і лише з ним, тому поняття “сократичний бенкет” і “сократичний діалог” взаємно закономірні в цьому жанрі.

Жанр симпосію має свою внутрішню організацію, композиційно поділяється на дві частини, які взаємно ніби заперечують одна одну. Для цього жанру характерний ряд опозицій: системність – безсистемність; раціоналізм – ірраціоналізм; монологічний – драматичний характер; філософський – особистий предмет суперечок; завершеність і наявність позитивного висновку – незавершеність і відсутність позитивного висновку.

Античний симпосій став сприйматися послідовниками як свого роду нормативна структура, від якої відштовхуються у творенні жанру взагалі або моделюючої системи чи її певних елементів усередині інших жанрів. За цим принципом створена і маленька драма О. Пушкіна “Бенкет під час чуми”. Симпосії входять до циклів філософського, переважно етичного характеру, етичні проблеми в них обговорюються у безпосередньому зв’язку з протиставленням тілесного й духовного, ірраціонального й розумного.

У художній свідомості початку ХХ ст. у зв'язку з переосмисленням і трансформацією традицій світової культури, процесом міфологізації буття відзначається особливий злет міфопоетичних витоків. Він вирізняється серед інших особливостей у міфологізації предметного світу, коли виникають такі уявлення про предметно-фактичний світ, згідно з якими будь-яка річ чи явище стає знаком [1, с. 24]. До речі, бенкет як знак, як символ використовується ще в “Слові о полку Ігоревім”, у “Гайдамаках” Т.Шевченка, розділ “Бенкет у Лисянці” та інших творах.

Архаїчне мислення вбачає в кожному предметі, речі стихію, звіра, героя [2, с. 65].

Змістовно-структурна домінанта драматургії Лесі Українки утримує в собі художній синтез найрізноманітніших традицій – архаїчних, національних, високих і низових, античних, біблейських, фольклорних тощо. Міфологічно-ритуальні мотиви відіграють роль зв'язних ланцюгів, які поєднують глибинні далекі пласти й контексти з більш близькими, сучасними. Соціально-актуальну реальність періоду життя України кінця ХІХ – початку ХХ століть письменниця відображала через дзеркало найрізноманітніших культур, створивши складну, багатовимірну художню картину світу, в якій відбиті онтологічна антиномічність, пошуки в історичних часах розгадки мети й сенсу людського буття.

Образ бенкету з усім спектром його полісемії (бал, карнавал, весілля, маскарад, оргія тощо) постає корелятом істотних зрушень самої історії України, суперечливої свідомості людини, гострого відчуття нестійкості, непевності людських стосунків, соціальних процесів, боротьби сильного – слабого, втрати ґрунту під ногами, пошуків сенсу життя, здійснення чи прагнення до здійснення основних мрій як в особистому, так і в громадському житті тощо.

Бенкет як один з найдавніших першообразів, дійовий дублікат основних, фундаментальних міфологем, що втілюють амбівалентне уявлення архаїчної свідомості про світ, який утримує космос і хаос, життя і смерть з їх постійною боротьбою й взаємопоновлюваністю, виступає в драматургії Лесі Українки і як дійство, і як елемент моделюючої жанрової системи, і як множинний знак, в якому синтезуються найрізноманітніші форми людського буття [3].

“Бенкетний хронотоп” і семантика святкової образності визначає художню картину світу в останній драмі письменниці “Оргія” (1913), в основу якої покладена відповідна жанрова модель, хоча цей образ актуалізувався і в попередніх творах (“Вавилонський полон”, “В катакомбах”, “Адвокат Мартіан”, “Руфін і Прісцилла”). Доречно зауважити, що початок ХХ століття відзначається своєрідним відродженням містерії (не без впливу Вагнера й Ніцше) [4]. Заголовок і дія драми відбивають початок історичного занепаду святкового мистецтва. Можна вважати, що Леся Українка передбачає “криваву” оргію світової війни, а також відтворює стан світобудови, в якій існує її народ. Оргія як діонісійське дійство, що зазнало певної історичної еволюції, являє собою лейтмотив у драмі Лесі Українки і набуває різних значень: 1) оргія в побутовому тлумаченні – застілля в родині Антея; 2) як вакханалія, як свята оргія, “встанова божа” – збір гуртківців, до яких належав Антей, де “сяйво поглядів проймало камінні мури, де співи були “потужні натхненням, а не гуком”, де “в стриманім зітханні тихих струн вгадувати вміли урагани”; 3) оргія в господі римського мецената – як сатурналія, дійство з елементами розгулу й розпусти, що втратило вже сакральне значення. Бенкет карнавалізується, він, можливо, несе на собі відгуки “Вальтасарового бенкету” як попередження про загибель царства. Якщо у вакханалії поруч стоять боги Греції і Риму (Діонісій – Вакх), то в сатурналії Мецената нема богів не лише грецьких, а й римських. Тому Антей – знижений бог, а Неріса – принижена Терпсіхора.

До речі, ще у драматичній поемі “В катакомбах”, де Леся Українка теж звернулася до теми пізньої античності, тема оргії трактується у двох планах: римська оргія, побудована на насолоді одних і розпусті інших (це ставало заробітком останніх) і кривава оргія як повстання рабів. “Бенкетний образ” виникає також і як трактування наполегливого переслідування римлянами християн (“Руфін і Прісцилла”), що поєднується з алегоричним образом полювання: “Сьогодні, друже, полювати будемо, - наловимо кількадесят “святих”, тоді ще й не такий утнемо бенкет” [5, с. 155].

Є ще один шлях, який пропонує християнство, це – теж свого роду оргія, витоки якої йдуть від грецького симпозиуму. Власне, збори християн в оргію духовну перетворює Неофіт. Генетично ця оргія пов'язана з грецьким агонем (розв'язуються “прокляті” питання світобудови – рабство і воля, бог і людина, правда й брехня, покірність і боротьба тощо). Цей мотив раба

Неофіта трансформується в драмі “Оргія” в образі Антея.

Драматург показує два типи ставлення до оргії, протиставляючи грецьку оргію як символізм духовний, культурний і римську оргію – сатурналію.

Опис оргії дозволяє говорити про існування певної поетично-умовної моделі, що має глибокі корені в історичній реальності. Як ритуал оргія складається з ланцюга послідовних, закріплених і за формою, і за черговістю епізодів, кожен з яких має важливий внутрішній зміст. Ритуальні виточки виявляється саме в деталях опису “за чинами” учасників і гостей, виконання співів хором панегіристів, роздавання квітів, напоїв і наїдків; кожна із цих дій має своє незмінне місце й підпорядкована певному стереотипу. Таке підкреслене намагання досягти стереотипності поведінки всіх персонажів під час оргії уявляється як збереження цільності героїчного світу. Для Мецената основна мета - “сполучити в одну родину дві частини люду корінфського – римлян і греків”. Незважаючи на зовнішню єдність, на етично-ритуальну впорядкованість оргії, внутрішня роз’єднаність тут наявна. Це особливо відчутно в кульмінаційному моменті драми, коли на оргію приходить корінфський співець Антей. В образі Антея Лесею Українкою втілена одна з найзаповітніших її ідей - ідея свободи художника, який не повинен служити нікому, крім Вітчизни і народу, не повинен залежати ні від яких Меценатів, прокураторів і префектів. У цій духовній свободі він хоче виховати й Нерісу, колишню рабину, він проти того, щоб її божественний талант купували римляни, навіть якщо це принесе їй всесвітню славу.

Для поетеси “мислилим простором” (Лідія Гінзбург) став новий тип художньої свідомості, в якій культурна традиція допомагала сприймати амбівалентність часу, відчувати необхідність протистояти його катастрофізму – розірваності й хаотичності світового буття, творити нову культурно-мистецьку парадигму.

Діалог в “Оргії”, як і в античній драмі “Кассандра”, нагадує агони, багато з них гноміафоризми. Важко погодитися з одним із дослідників поетичного театру Лесі Українки А.Гозенпудом, котрий, справедливо вказавши на дотримання грецького колориту в “Оргії”, говорить про меншу “античність” її порівняно з “Кассандрою” [6, с. 197]. Обидві п’єси рівнозначні щодо відтворення в них античності. Герої не перетворюються на “рупори часу”, включаючись у складну систему творчих відносин, характерну для суперечливої епохи початку ХХ століття.

Убивши свою кохану й покінчивши життя самогубством, Антей тим самим доводить, що він є бодай внутрішньо вільним. У образі Антея та інших трагічних образах (Міріам, Тірца, Елеазар, Неофіт-раб, Кассандра, Мартіан, Руфін, Прісцілла, Мавка) поетеса – вочевидь, не без впливу Ніцше – відроджує античний ідеал сильної і вільної особистості, цим самим осуджуючи культ приниження, слабості й долаючи традиційне для української літератури тяжіння до сентиментальності, що звужувало її творчі обрії, гальмувало її поступальний розвиток. Кожна особистість як свого роду модель світу [7, с. 96] прагне відкрити в самій собі найвищу цінність – внутрішню свободу. Але на відміну від Ф. Ніцше, котрий проповідував можливість існування ідеалу сильної особистості, що здатна жити по той бік страху й надій, добра і зла, українська письменниця, торкаючись цих проблем, що були однією з констант її творчості, возвеличує людину-гуманіста, яка служить рідному народові, Батьківщині, вона утверджує найвищу людяність, жадою духовної суверенності творчого “я”. Заперечуючи тезу Д. Донцова про “крайній індивідуалізм”, який нібито був характерним для творчості Лесі Українки, як і для Байрона, Ніцше, Ібсена, Лермонтова, М. Драй-Хмара справедливо підкреслює, що своєрідність таланту письменниці - у поєднанні індивідуалізму із стихійним демократизмом [8, с. 142–143].

Так само, як і для Лесі Українки, для Дніпрової Чайки завжди лишалось законом те, що діяч мистецтва має бути патріотом своєї Батьківщини, вірним своєму народові (“Дивний ткач”, “Мара”). У мініатюрі “Мара” Дніпрової Чайки, віднісши сюжет свого твору до часів античності, а саме, розповідаючи про історію міста Херсонеса і долю митця Менандра, теж ставить такі проблеми, як роль мистецтва в житті суспільства, художник і народ, а також викриває колонізаторську, загарбницьку політику римлян. У творі виникає два плани: історичний (Херсонес, його історія, напади ворогів, підкорення його Римом) і міфологічний – створення Олімпу Менандром. Місце дії - реальне, час поєднує в собі періоди в житті Херсонеса, уособлюючи атмосферу Еллади на різних етапах її розвитку. Менандр, його творчість – це духовне людське на-

чало, яке вічне і позачасове.

Письменниця по-своєму витлумачує поганську віру через метаморфози, перетворення людини в образ природи і навпаки. Вірна романтичній естетиці, Дніпрова Чайка створює певною мірою ідеалізованого героя, в якому втілює героїчне начало. Традиційну тему “поет під час облоги” авторка поезії в прозі “Мара” інтерпретує в модернізованому вигляді. Письменниця гостро відчула, що “божественне” в людині є найціннішим і шукає героя великого масштабу. Її Менандр – цілісна особистість, борець, що зумів підкорити індивідуальне загальному началу. Саме в легенді, міфі Дніпрова Чайка шукає шляхи зближеності з реальним життям, землею, природою.

Мініатюра “Мара” - міф, що містить у собі найвищі духовні цінності: пам'ять, почуття єдності художника зі своїм народом, віру в безсмертя роду, любов. Образи мари, хвилі, каміння характерні для міфології, і спектр їх імплікацій надзвичайно широкий: це і символ культури Еллади, конкретного і вічного, мистецтва і буття, всієї світобудови. Міф про мару як цілісна іманентна легенда перебуває в центрі твору й утримує цю легенду природа, яка зазнає найрізноманітніших перетворень. Сама назва, матеріал, до якого звертається Дніпрова Чайка, пов'язує моральне начало з міфологічними коренями, міфологічною традицією. Вона сакралізує те, що відбувалося. Як деміург-оповідач, письменниця поєднує свій ліричний голос із голосом віків, виразником якого стає вона сама. У невеликому творі наявна складна система структурування оповіді, що дало змогу розгорнути міф в авторському тексті. “Мара” Дніпрові Чайки є прикладом синтетичного міфологізму. Митець, що заподіяв смерть своїм витворам, аби вони не потрапили в руки завойовникам, і самому собі, кинувшись у розбурхане море, немовби прагне розширити межі земного буття і зберегти у своєму світосприйнятті міфологічну модель світобудови. Письменниця творить міф, об'єктивізує його; відбувається сакралізація певного, еллінського в даному разі, часового пласта, простір набуває конкретного і вічного характеру. Міф включає фабульні події у цикли творення і загибелі, перевіряє їх з точки зору найвищих, непересячених цінностей, перетворює пейзажну замальовку в модель світобудови, поєднує побут і буття.

При ідейно-художньому аналізі творів значна увага звертається на місце і функції в них головних засобів, за допомогою яких досягається єдність аполлонійсько-діонісійського начал, на роль носіїв універсального культурного світу, ідеї й формотворчого принципу, символів особливого модусу існування людини в її приєднаності до буття – музики, танцю, дому, гри та ін. Система міфологем, символів, ключових слів і образів у творах Лесі Українки, Дніпрові Чайки, О. Олесея, С. Твердохліба, М. Яцківа співвідносяться з античністю в її поєднанні з іншими типами культур. Вбираючи цю систему у свій художній світ, письменники вибудовують її за національними координатами, відтак виводячи українську літературу на новий вищий виток розвитку.

Дослідження діалектичної єдності євангельських і античних мотивів у творах Лесі Українки “В катакомбах”, “Руфін і Прісцилла”, “Адвокат Мартіан”, дія яких віднесена до II ст. н.е., показує, що драматурга турбує не проблема переваги християнства над поганством, а питання про рабство фізичне й духовне, покору й боротьбу, свободу особистості тощо. Раб Неофіт з'являється в катакомбах у пошуках волі, він уособлює мовчазну більшість Римської імперії. Якщо скористатися категоріями давньогрецької естетики, то раб Неофіт постає у Лесі Українки як втілення калокагатії, а тому бунт Неофіта проти рабства не лише соціально і морально виправданий – він постає як найвище втілення добра й краси. Може, саме тут найвідчутніше виявляються полемічність творчості української письменниці стосовно до філософії Ф.Ніцше й А.Шопенгауера й органічне сприйняття нею гуманістичної традиції української і всієї світової літератури.

На відміну від античних уявлень про нього, раб Неофіт постає у п'єсі українського драматурга не річчю, а людиною; в її неоромантичному художньому світі він виступає як особистість, що не тільки роздумує над своєю долею і долею своїх побратимів, а й діє в ім'я власної волі і волі всіх рабів.

Проблема очищення християнства від тих ідеологічних нашарувань, які з'явилися завдяки фарисеям і художникам пізніших часів, простежується у виборі рабом Неофітом єдиного бога –

титана-Прометея, “що не творив своїх людей рабами”. Те, що Неофіт йде слідом за Прометеєм, розцінюється Єпископом як богоборчий, сатанинський, спрямований проти сакральних ідей “царства Божого” акт. В образі Неофіта уособлена мораль героїзму, еллінська “велич духу”. Раб іде як герой міфу, епосу, трагедії по своєму незворотному шляху до перемоги, він здатний віддати своє життя у боротьбі за волю проти рабства, за правду.

Назва, сюжет, фінал п'єси “В катакомбах” генетично пов'язані з міфологемою печери. У печері до певного часу ховаються герої, яким належить вийти з неї для здійснення дива чи подвигу, найчастіше ж для повернення людям вогню. У Лесі Українки в архетипі печери-катакомб опозиція світла й п'тьми трансформується в певну єдність. З катакомб Єпископ і Неофіт-раб розходяться в протилежні боки. Неофіт усвідомлює себе як продовжувач подвигу Прометея і прагне дати людям правду – світло, прометеївський вогонь на противагу Єпископу, який уособлює інший бік амбівалетності міфологеми – хаос, п'тьму. Міфологема печери у творчості Лесі Українки набуває різного семантичного звучання й забарвлення. Темниця як інваріант печери (“Руфін і Прісцилла”) “перевіряє” всіх персонажів на стійкість їхніх переконань, висвічує найістотніші риси характеру кожного з ув'язнених.

Міфологема бога, що вмирає й воскресає (Адоніс, Діоніс, Христос), яка є лейтмотивною в досліджуваних творах, розкриває глибинні зв'язки ідеологій рабовласницької римської монархії й християнської покорі, продовження першої в другій, кожна з яких базується на рабстві фізичному й духовному. Найяскравішими представниками світу єдності й протиборства ідеологій виступають Руфін і Прісцилла з однойменної драми. Навколо них групуються інші персонажі - “діалогізуючий контекст” як оточення і як тло, на якому виростало зіткнення цих ідеологій. Обидва ці образи символізують непозбутнє бажання людини пізнати світ і саму себе, незаспокоєність людського духу, зречення багатства й слави в пошуках мудрого самовдосконалення. Трагічне відчуття дійсності, звеличена любов зробили цих героїв особливо стійкими, мужніми, сміливими, гордими й незламними. Вони є уособленням свого роду синтезу величі духу, розуму, душі й серця. Лесі Українка в синкретичній за жанром драмі передає поліфонію онтологічно самостійних особистісних голосів і спонукає кожного шукати самого себе.

Синтезуючи в жанрі своєї драми “драму юбри” і “драму настрою”, Леся Українка стає новатором не тільки в національній, а й у світовій літературі. Усі персонажі виведені у творі як цілком визначені соціальні й психологічні типи; розкривається їх глибокий внутрішній світ, вся складність світобудови, що виявляється у співвіднесеності суб'єктивного ліричного світу романтичного героя і багатогранного об'єктивного реального оточення.

**Проведене в даній статті дослідження дозволяє дійти висновків**, що Леся Українка, Дніпрова Чайка у своїх власних міфах, де йдеться про зіткнення двох цивілізацій, співвідносили історію Греції й Риму з історією поневоленої України. Епоха античності, інших історичних часів приваблювала письменників насамперед напруженою боротьбою великих пристрастей, в яких гартувалися міцні душі. У тих стародавніх часах хоч і не було, за визнанням Лесі Українки, справедливості, але там були рух, боротьба, моральний героїзм, трагізм, все, що є найвеличнішим у житті. У давніх часах, міфах, легендах, притчах письменники шукали натхнення, протиставляючи античність “благоденствію” сучасного їм життя суспільства. Вони створюють образ саме такої людини, яка стоїть на рубежі історичної зміни цивілізації, але не відмовляється від багатовікових морально-етичних конвенцій, а, так би мовити, випробовує їх на розрив душевною кризою й шуканнями. Їх герої, взяті з вічності, продовжують жити, вносячи в незмінну течію буття ідею зміни й оновлення.

1. Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Наука, 1977.
2. Фрейденберг О. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978.
3. Турган О. Д. Бенкет як реалія культури в драматургії Лесі Українки // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя, 2000. – С. 120-129.
4. Турган О. Д. Українська література кінця XIX – початок XX ст. і античність. Шляхи сприйняття й засвоєння. – К.: Вид-во Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1995.
5. Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 4.
6. Гозенпуд А. Поетичний театр: Драми Лесі Українки. – К., 1947.

7. Кон И. В поисках себя. Личность и ее самосознание. – М., 1984;
8. Цивьян Т. Лингвистические основы балканской модели мира. - М., 1990.
9. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість. – К., 1926.