

21. Gołaszewska M. Poetyka factu: Szkic o pogranicza estetyki i teorii literatury. - Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1984. - 68 s.
22. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne. - Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. - 598 s.
23. Lamarque P., Olsen S. Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective. - Oxford: Clarendon Press, 1994. - 481 p.
24. Studia o narracji / Pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego. - Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1982. - 312 s.
25. Święch J. Literatura polska w latach II wojny światowej. - Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2000. - 584 s.
26. Egodocument. <http://www.egodocument.net>
27. Egodocument. <http://www.fhk.cur.nl/enderzock/egodocument>

АРХЕТИПНІ МОТИВИ ДОМУ І БЕЗДОМІВ'Я В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Дім відноситься до числа основоположних, всеохопних архетипічних образів-концептів, що з прадавніх віків функціонують в людській свідомості. На відміну від первісних архетипів - явищ природи, дім - поняття культурне, продукт людських рук і фантазії. Людина усвідомлює себе істотою, тілесністю якої окреслює певні просторові кордони її буття в світі, що зумовлює формування системи культурних координат, за допомогою якої осмислюється просторовість світу в її світоглядних вимірах. Простір, що оточує людину, перестає бути порожнім вмістилищем усього, що тільки в ньому існує, а починає оцінюватися людиновимірними ознаками. У просторовій семіотиці дім є найпершим репрезентантом „середини світу”, за межами якого розпочинається хаос, його слід розглядати у контексті вітальності, з амбівалентними ознаками мортальності та імортальності, аліментарності та еротизму, табуїрованої агресивності та інформативності. Т. Ців'ян зауважує що дім у своєму семантичному полі поєднує генетичні та мортальні універсалії, що підкреслює, скажімо українське слово „домовина” як синонім труни [13, 66].

Разом з тим архетип дому має цілий спектр тлумачень, що виходять за межі локалізованого соціокультурного простору, він втілює ієрархію сакральних елементів. Ще Платон вбачав складовими енергії, яка формує в свідомості людини архетип дому, - любов, дружбу і хтивість. В наш час неофрейдисти, наприклад Отто Ранк, вважають, що історія людських житлових споруд відображає інстинктивне прагнення повернутися до матки - теплої, захищеної від небезпеки сховища. Можна з певністю стверджувати, що дім людини - це архетип його внутрішнього світу, семіосфера проблем і потаємних (інколи неусвідомлених) бажань господаря. Інколи образ дому як цілісної картини світу пов'язують з космічним безмежжям. З іншого боку, Юнг у архетип дому вкладав властивість психіки сприймати будь-яке житло як образ живої свідомості. Саме тому на нас гнітюче враження справляють зруйновані оселі, позаяк в людину закладений механізм боротьби з хаосом, постійна необхідність до упорядкування всього довкілля.

Архетипи як наскрізні символічні структури пронизують весь масив історії народу та його ментальність. Німецький філософ Мартін Гайдеггер стверджував, що кожна нація орієнтована на три архетипи: дім, поле, храм. Семіотична структурованість та культурно-світоглядна кодифікація дому включає у свій зміст і символ народу, національного осердя. Біблійна інтерпретація розглядає дім як надійний притулок, необхідне середовище сім'ї, але Бог хоче, щоб людина звела собі ще й духовну оселю, що дозволить, покинувши тимчасове, увійти в житло вічне. Отже, дім - „це певна область трансцендування людини в світ, модель космосу як „оберненого тіла” першої людини” [3, 29].

Мотив дому завжди бінарно сполучений з мотивом бездомів'я. Сучасна література особливо виразно засвідчує, що у людини може бути два великих ідеала: дім і бездомів'я. Причому ідеал бездомів'я, блукання, неприкаяності поступово починає домінувати у письменницьких візіях. Архетипна модель міфологічної подорожі, яку детально дослідив

Кемпбелл, дещо трансформувались, і нині є напрочуд популярна у мономіах, що підтверджує творчість видатних письменників ХХ століття Джойса, Томаса Манна, Гессе, Умберто Еко та ін. Схема міфологічної подорожі, зазвичай сповненої пригод та різноманітних випробувань, обов'язково включає такі складові: герой з власної або чужої ініціативи залишає домівку, а наприкінці, озброєний новим досвідом, а відтак і світоглядом, повертається до неї. Суб'єктові, схильному до філософського мислення, за Зіммеlem, - шукачеві пригод в області Духа, - затісно в просторі домівки. Л. Шестов слушно зауважив: „Поки осілі люди будуть шукати істини, яблуко з дерева пізнання не буде зірвано. За це діло повинні взятись бездомні авантюристи, природні кочівники для которых *ibi patria, ubi bene*” [14, 201]. Центральне місце архетипу дороги в літературі пояснюється саме цією філософською програмою: причетність до вищих цінностей неможлива без пошуку шляху. Іntenції шукань поступово все більше віддаляли людину від Дому, стираючи його як цінність або перетворюючи на недосяжний ідеал. З висоти нашого часу стає зрозуміло, що минуле століття небезпідставно можна маркувати як сторіччя втраченого дому. І тепер будь-які аксеологічні висновки стають зрозумілі в логіці втрати оселі, а з нею захисту і гармонійного спокою.

Архетипні мотиви, сповнені потужною енергетикою минулих поколінь, займають важливе місце в художньому мисленні Лесі Українки, яка на зламі двох віків зуміла розширити обрії образотворення української літератури. Дослідники творчості письменниці не оминули феномен дому у системі образів доробку письменниці. У різному контексті до нього торкались М. Зеров, М. Драй-Хмара, О. Бабишкін, О. Ставицький, Л. Міщенко, В. Агеєва, Л. Масенко та ін., але комплексному студіюванню архетипу дому на матеріалі творів Лесі Українки не піддавався.

Мета цієї роботи - висвітлити у творчості письменниці своєрідність одного з найпоширеніших у письменстві мотиву дому та протилежного йому - бездомів'я; розкрити їх взаємодію та іманентність. Цікаво, що спроби пізнати особистий світ письменниці за допомогою зображених нею образів осель мали місце ще за життя авторки. Проте деякі трактування містких образів домівки письменниці рішуче відкидала, скажімо, у листі до А. Кримського вона вдається до езопової мови за допомогою архетипного знаку: „Можете бути певні, що моя душа ніколи не жила „в домі Хусовім”, інакше б вона давно вмерла” [12, 371].

Леся Українка не була схильна до безгрунтянства, вона надзвичайно цінувала атмосферу дому, патріархальну родинність і в той же час автономність в її межах. Але недуга прирекла її на простійні мандри, що поступово перетворились для неї на триб життя. Рідні вважали, що Лесине „замилування до подорожей” є відлунням предківської - грецької - крові. Відомо, що письменниця виношувала „прожект” щодо здійснення кругосвітньої подорожі. Водночас постійні пошуки „сталої домівки” надзвичайно втомлювали Лесю Українку, сприяли ідеалізації „батьківської хати”. В листі до М. Кривинюка 1897 р. вона жартома писала: „Недавно я прочитала заголовок роману „*La juive errante*”⁸ („*Вічна жидівка*” - С.К.) і збираюсь написати свою автобіографію під сею назвою, - бо справді, де мене тільки чорти не носили і куди ще хочать понести” [4, 393]. Легенда про Вічного Жида - була досить відома з середньовіччя. Згідно з нею, єврей, який образив Христа, що ніс свій хрест на Голгофу, був покараний вічним блуканням по землі. В різних країнах його звали по-різному, найбільш відоме ім'я Агасфер. Однак прототипом легенди могла послужити історія Каїна, приреченого на прокляття і безкінечні мандрівки за братовбивство. За переказами, Агасфер тримався скромно, ніде не затримувався надовго, і в будь-якій країні говорив місцевою мовою. Архетип Вічного жида асоціюється з невтомним мандрівником, який ніде не може знайти собі спокій. Моторошне безсмертя Вічного Жида розбурхувало уяву митців. Його історія лягла в основу творів Вільялона, Шубарта, Шеллі, Цедліца, Жуковського, Кіне, Стрінберга, Марка Твена, Х. Л. Борхеса та багатьох ін., до цього образу звертались художники (Густав Доре), композитори (однойменна опера Жака Галеві), відомі кінематографісти. Напрочуд розмаїта палітра інтерпретації Вічного жида, для багатьох він - символ всього людства. Російський культуролог С. Аверінцев відзначив, що структурний принцип легенди про гебрея-мандрівця - це подвійний парадокс щодо рокіровки світлого і темного: бажана для людини невмирущість стає прокляттям, а прокляття - милостиною (можливість спокутування). Порушення людських законів життя відповідно до людської уяви впирається в стіну, що обмежує нашу свідомість, а відтак феномен вічного блукальця заворожує і жахає водночас.

Очевидно, роман Ежена Сю

Леся Українка у своїх мандрівках, постійній зміні місць проживання та необхідності адаптації на чужині, відчувала себе „бранкою”, космополітизм (яким неодноразово дорікали їй) не належав до її світоглядних пріоритетів. Відчуття домівки вона ніколи не втрачала, з нею вона була пов'язана духовною пуповиною. Про це виразно говорить навіть псевдонім письменниці. Своєрідною ілюстрацією відданості Лесі Українці Батьківщині і батьківщині служить код дому у її ліриці. За його допомогою вона передає свої державотворчі інтенції, як-от:

„Ми навіть власної не маєм хати,
усе одкрите в нас тюремним ключарам:
Не нам, обідраним невільника, казати
Речення гордее: „Мій дом - мій храм!” [7, 131].

Рідну оселю Леся Українка повсякчас відчуває „на дні серця”, вона постає перед „очима душі” у її мареннях: „Так, се Вкраїна... Он і садок, // батьківська хата...”. Але лише в сні вона бачить здійснення ідеї фіхе „мандрівної жидівки”: „Можна спинитись... годі блукання...” [7, 368].

У листі до І. Франка з Ялти 19.12.1897 Леся Українка зазначає: „...я тут „на засланні”, а вкупі зо мною і моя муза” [11, 412]. Насправді ж талант приреченої на блукання письменниці набув нових імпульсів завдяки можливості безпосередньо поринути у розмаїті культурні світи.

У драматургічній спадщині Лесі Українки архетипні мотиви дому та бездомів'я концентрують в собі цілий спектр значень у системі символічно-екзистенційних вимірів буття людини в світі. Топос драматургії Лесі Українки є нашаруванням різноманітних культур, що знаково виражаються саме в оселі (сталій або тимчасовій): крипта в катакомбах, східна альтанка, римський атріум, хата (волинська і американська), в'язниця, де змушені „домувати” герої, мавзолей і замок, королівський палац, гінекей царського дому, модерний салон тощо. Нерідко на подієвій мапі письменниці знаходять місце культові споруди, їх руїни або зведення („В дому роботи, в країні неволі”).

Семантичне поле бездомності з питомими християнськими настановами найповніше представлені у творах Лесі Українки, написаних за євангельськими мотивами („Одержима”, „На полі крові”). Їхній відкритий простір особливо підкреслює архетип подорожнього у героях цих творів, їхню фатальну приреченість на самоту у дисгармонійному світі. Однак у більшості драматичних творів Лесі Українки приватне житло виступає не лише тлом, але і 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: „Я сам і дім мій до твоїх послуг”, - говорить герой драми Лесі Українки Руфін до Єпископа. Він здатен бути хамелеоном, надягаючи різні маски, так будинок Мецената в „Оргії” для різних реципієнтів набуває антитетичних значень: тому одні його трактують як дім розпусти, інші визнають храмом.

Тонкий взаємозв'язок людини і оселі у Лесі Українки можна пояснити у тендерному світлі. Сучасник Лесі Українки Георг Зіммель вважав, що Дім - це велике творіння жінки. Значення дому для культури часто недооцінюють, а насправді він є первісною „клітиною” культури. Тільки жінка стабілізує кордони часу і простору в домі, вдихає життя в конгломерат речей, спілкування тощо. Натомість об'єктивно чоловіча культура - „бездомна”, це простір, що постійно заново організовується і наповнюється. За Зіммедем, дім як притулок людини територія жінки, вона в ньому формує і впорядковує життя, у домі німецький філософ вбачав жіночу раціональність [6]. Цілком природно, що жінка-автор приділяє значну увагу архетипному мотиву дому, причому стираючи опозицію об'єктивне-суб'єктивне. Периферія, що оточує родинне гніздо, лише частково попадає в межі оптики письменниці. Але, безперечно, Лесею Українку цікавить не „побутовий” дім, вона зосереджується на його внутрішньому, подекуди не зовсім видимому світі, декодування якого відбувається через промовисті, а подекуди і приховані знаки, символи, алюзії тощо.

Варто відзначити, що нерідко події у драматичних творах Лесі Українки відбуваються в двох (інколи більше) оселях. Нерідко у одному або й кожному з них герої з певних причин відчувають моральний дискомфорт. Саме він зумовлює внутрішню подорож, емоційне роздоріжжя, а відтак відчуття „бездомів'я” під дахом власної оселі. Така ситуація спонукає витворення ірреальної домівки-мрії, без чіткого окреслення, що цілком відповідає християнській традиції надавати перевагу духовному притулку. Повернення до отчого дому для такого героя вже неможливе, він рухається у невідомість, яка поглинає його, що герой покірно приймає або ж сам кидається в хаос безвісті. Таким чином, при зовнішній осілості герої Лесі Українки постійно

перебувають в русі. Метафізичний рух як фатум письменниці символічно відтворила у Змії-полозі (оповідання „Примара”) - „здаєка, з правіку, йдуть без упину і кінця”, і ніхто не дасть відповідь на питання: „Куди вони йдуть, ті люди зі світами в очах?” [10, 202].

Цю особливість Лесині драматургії можна позначити як „міждомів'я”, що спробуємо розглянути на кількох прикладах. Зазвичай дім у письменниці - чиясь власність, облаштований світ родини господаря. У першій драмі Лесі Українки „Блакитна троянда” - це хата-салон Гошинської, з якої Любов жене втеча від кохання і трагічна розв'язка відбувається уже в тимчасовій оселі на ялтинському курорті. В „Кассандрі” пророчиця переживає загибель Трої і зруйнування дому царя Пріама, а в „Епілозі” опиняється в домі аргоського царя Агамемнона, де її чекає смертне ложе. В драмі „Руфін і Прісцилла” перші дві дії відбуваються в багатому патрицієвому домі, наступні дві - у темниці, п'ята дія переносить нас у цирк, де публічна розправа над Прісциллою та її чоловіка разом з іншими християнами асоціюються зі звірячими стосунками. У „Осінній казці” простір організований вертикально, події відбуваються на трьох рівнях - темниця, хлів, королівський дворець. „Бояриня” засвідчує яскраве протиставлення будинку козака з старшини Олекси Перебійного і Степанового терему, де світлиця трансформується у темницю для Оксани. Зразком „міграційного” твору слід вважати драму „У пуші”, - антитеза італійського дому (мистецькі палаци та мансарди художників) і фальшивого Ноева Ковчега (Америка). В „Оргії” „домок” співця-поета Антея є повним контрастом до пишної господи Мецената, де герой накладає на себе руки. У цей ряд цілком логічно поставити дві оселі з „Камінного господаря” - заквітчану севільську сеньйора Пабло де Альвареса і темно-камінну мадриську Гонзаго де Мендоза. В останньому творі досить важливе місце також належить кладовищу, де в країні мертвих (гробниці) знаходить собі помешкання Дон Жуан, а також монастиреві, куди пролягає шлях Долорес, вибраний за власною волею, і, власне, там також панує маргінальний локус смерті. Чи не найвиразніше в „Камінному господарі” окреслений дім-„міраж”, ідеальний замок на верхів'ї гори, якого прагне досягти Анна. Гора - символ самості, архетип цілісності, але увінчати вершину домівкою, піднімаючись до неї сходишками жертв, сумнівним „лицарям” волі так і не вдалось.

Рідна домівка лише з часопросторової відстані набуває прикмет ідилічності, а випробування новим домом, на чужині, здебільшого стає непосильною ініціацією для героїв Лесі Українки, як-от для Річарда Байрона („У пуші”), який змушений визнати:

До краю доборовся...
Невже тепер, як переміг я все,
мене самого перемаже туга?
Ні, те, для чого я всього відрікся,
нехай мене рятує. Іскро божа!
Спалила ти мені оселю рідну,
тепер світи для мене на чужині,
багаттям хатнім стань [8, 120].

В гіршому випадку, скажімо, в „Боярині”, дім-терем не залишає навіть ілюзії на збереження внутрішнього світла, тому є підстави його зарахувати до казково-„демонічних” осель. Однак траєкторія руху назад відсікається для героїв, вони - не банальні шукачі затишку, а інфіковані надієєю креативного вдосконалення спільного людського дому. Герой Лесі Українки може ставити за мету навіть кардинально змінити „оселі богів” („В дому роботи, в країні неволі”).

Серед архітектурних знаків у письменниці будова має свою метамову і нерідко стає певним узагальненням-викриттям: такою є вілла Хуса - „неначе Тускулум” (тобто дачне містечко римських вельмож), яку власник використовує як хабар і тим самим демонструє, що кар'єра для нього у пріоритеті цінностей значно переважає патріотичні чуття („Йоганна, жінка Хусова”); інша яскрава опозиція очевидна в творі „У пуші”: з одного боку, кам'яниця Годвінсона, яку нібито для громадського добра активно будують всі пуритани, з іншого, вогка („мов у льосі”) хижка напівголодної вдови, якій зголосився допомогти лише скульптор Річард Айрон.

Мотив протиставлення „дому” (свого, захищеного, культурного) „антидому”, „лісному дому” (чужому, диявольському простору), що, як вказує Ю. Лотман, „серед універсальних тем світового фольклору займає важливе місце [5, 313], зазнає переосмислення у „Лісовій пісні” Лесі Українки. Мавка не розуміє клопотань людей, які будують „кубельця / щоб потім кинути”, її космос - це ліс, що стає символом відкритого природного світу, але під впливом кохання вона, - „приблудю” - намагається пройти ініціацію домівкою Лукаша, але врешті відкидає „хатній рабський” дух. Втім, її повернення до лісу стало тільки умовним: внаслідок чудодійної

метаморфози тілесна Мавка зникає, але разом з нею згорає хата під солом'яним дахом, що стала вмістилищем антикультури та агресії щодо лісу.

Найбільш яскраво орнаментовано мотиви дому та бездомів'я у драмі Лесі Українки „Адвокат Мартіан”. Цей твір Лесі Українки написала незабаром після знаменитої „Лісової пісні”, причому він відноситься до тих, які вона „відхорувала”, що засвідчує про неабияку енергетичну віддачу у пошуках контактів з візійними імпульсами підсвідомості. Про цей факт Леся Українка статечно розповідала в листі до А. Ю. Кримського (24.05.1912 р.): „...захворіла як слід - од різдва до великодня...” [12, 396].

Всі події драми відбуваються в одному домі, що не є типовим для Лесі Українки. Але різні інваріанти прагнення до створення іншого дому цілком характерні для письменниці, і тут вони досягають апогею. А. Кримський у своїх спогадах підкреслює ретельність Лесі Українки в опрацюванні історичних матеріалів про добу, яка служила тлом для образотворення її ідей. Ця ретельність дається взнаки навіть у ремарці, якою починається драма. Її архітектурна риторика напрочуд точна, геометрично чітка: перистиль (хатній дворик), колонада, двоповерхова оселя з табліном Мартіана на першому плані. Відразу підкреслюється суворий стиль помешкання. „без квіток і покрас”, лише де-не-де посаджені „тривкі рослини”, у яких прочитуються пріоритети вічного та ігнорування тимчасового.

Будинок Мартіана - відгороджений від довкілля світ, але брами і хвіртці, на які звертає увагу авторка, у творі належить важлива роль, вони ніби одразу попереджають, що в діалог з чужиною довкілля садиба Мартіана неодмінно вступить. Особливо промовистим є морський краєвид, якого можна побачити лише тоді, коли відчиняється брама. Отже, перед нами замкнутий простір, інструментований виключно музикою тиші. Однак насправді у цьому застиглому повітрі вирують відцентрові та доцентрові енергетичні потоки мешканців цього будинку. Взагалі дім Мартіана можна порівняти з мандалою, ця графема, за спостереженнями Юнга, „символічно окреслюючи порядок, прагне трансформувати внутрішній хаос у космос; міфологічно - світ диявола у світ Бога” [2, 143]. Але навряд чи слід шукати у домі Мартіана модель світу, скоріше це деформована мандала: всі перегрупування, що відбуваються за сюжетом, призводять до фокусу на культі мертвого, а не до впорядкування у своїх межах живого. Господар будинку, як і належить, хоче зцементувати ядро сім'ї, але діти Мартіанові, слідом за своєю матір'ю, прагнуть вирватись зі своєї домівки. Адвокат Мартіан - потайний християнин, християнами виховав і своїх дітей, але вони не здатні розділити батькове самозречення, перетворитись на тень, не спробувавши реалізувати своє „Я” серед людей. Варто підкреслити, що перша назва твору була „Мученики”, де число множини засвідчує, що кожний з персонажів ніс свій хрест. Але для Мартіана стало важким ударом відкриття, що цим хрестом для його сина і дочки було випробування батьківською домівкою. Він з болем запитує Аврелію:

Як ти мій дім так прагнеш промінати
на дім вітчимовий. [9, 15].

Та пояснення доньки тяжіють до русла бездомів'я, бо для неї пріоритетним є не змінити оселю, а „вирватись з батьківської домівки”, задля чого нерідко дівчата виходять заміж за нелюба. Валент, по-своєму пробиваючи „цвілий і сірий мур” батькової господи, також пускається в бездомів'я, і його дорікання не менш пекучі:

Ми в тебе в домі тільки бути смієм,
А жити нам не можна... [9, 27].

Отож Аврелія у саморепрезентації відкривається як душа краси, Валент - пасіонарності, дівчина воліє „як не лілею, то троянду”, хлопець - лавр, але ці рослини не ростуть у пустелі, на яку насправді перетворилась для них захищена домівка з двориком, акуратно посипаним піском задля декору.

Проте доля посилає у Мартіанову оселю тих, кому її захищеність вкрай необхідна, вигнанців довкілля: юнака Ардента, якого переслідує сторожа, та хвору небогу Люціллу. Вони могли би стати названими дітьми Адвоката, але його відданість християнському братству, яке вимагало від нього задля конспірації незаплямованої репутації, потребувало нових жертв. Сина свого друга Ардента Мартіан не пускає до свого дому, хоч знає, що він може сконати під його порогом. Рубікон брами Мартіанового дому перетинає Люцілла, але вона не витримує брутальності обшуку, оскільки її психіка вже давно була травмована подібними обставинами смерті батька.

Образ Люцілли є яскравою ілюстрацією функціонування в творі багатомовної семіотики Дому. Вона відразу сприймає „поганим знаком” той факт, що її на руках внесли в домівку,

оскільки „так уносять тільки в шлюбну хату або в гробницю". Мати намагається заспокоїти Люціллу, аргументуючи інокультурними традиціями:

.. в Єгипті зветься домом все обійстя,
а тута перистиль - то ще не дім [9, 54].

Але передчуття не обмануло дівчинку. Для малої Люцілли, як і для Мартіана, дім є надцінністю, і між ними складалось порозуміння. Дядька, палкого апологета християнства, засмучує, що його небога ще наївно звертається за підтримкою до „ідолянських" богів, але вона задля злагоди в родині насамперед складає жертву пенатам. Як відомо, пенати у давньоримській міфології - це покровителі дому, родини, іноді батьківщини, зазвичай на їх честь у господі постійно горів вогонь, на спеціальному столі клали їжу та напої. Та ніякі божества не рятують від трагедії дім Мартіана. Він залишається самотній, без кривної родини, з вічним почуттям вини, яку навряд чи компенсує „гай квітів", яким він обіцяє сестрі прикрасити могилу Люції. „Надземні поривання" Мартіана стали отрутою для його близьких, таким повітрям міг дихати тільки він, шукаючи порятунку у праці. Наприкінці твору мім „зарівнює розтоптаний та зритий ногами пісок" - так одиничні трагедії вічність згладжує і забуває.

Так остаточно руйнується родинне гніздо, будинок, якого рідні називають відчужено „сей дім", перетворюється на цвинтар втрачених надій. Аскетизм і мужність головного героя драми „Адвокат Мартіан" викликають повагу, але цілком слушно зауважує В. Агеєва: „Виникають сумніви у гуманності самої ідеї, яка вимагає таких жорстоких жертв..." [1, 238].

В „домі Мартіановім" можна знайти інтертекстуальне віддзеркалення образів домівок мало не всіх драм Лесі Українки: його „могильне повітря" нагадує „Камінного господаря", відчуття темниці - „Бояриню", спустошеність його власника суголосна внутрішньому стану Панси, коли Руфін і Прісцілла опинились у тюрмі, тощо. Варто порівняти твір з драмою „У пуші", яку можна розглядати як своєрідну опозицію до „Адвоката Мартіана": перший твір присвячений ілюзорності бажання створити дім у пуші, другий - реальності небезпеки створити пушу у рідному домі.

Отже, архетипний мотив дому та бездомів'я у Лесі Українки постійно повторюється, поетеса оперує певним набором конструкцій, за яким легко пізнати її стиль. Конфлікт між ними, переважно внутрішній, стає рушієм сюжету. Зазвичай образ дому в неї накладається на міфологему бездомів'я, створюючи цілісний оксюморонний феномен з рухливими контурами, які взаємопроникають одне в одне, а не розділяються глухим кордоном. Дім Лесі Українки - протаранений Ноїв Ковчег, хаос проникає в космос, і тому його мешканці в більшій чи меншій мірі попадають у залежність від комплексу Мандрівного Жида.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва Віра. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. - К.: Либідь, 2001. - 264 с.
2. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство. Посібник. - К.: Академвидав, 2003. - 392 с.
3. Кирилук О. С. Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості // Універсальні виміри української культури. - Одеса: 2000 р., с. 27-38.
4. Косач-Кривинюк Ольга. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. - Нью-Йорк, 1970. - 924 с.
5. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. - СПб: Искусство - СПб, 2004. - 704 с.
6. Соколов Э.В., Георг Зиммель: философия культуры, Санкт-Петербург, 2003.
7. Українка Леся. Збір. творів у 12 т. - Т. 1. - К.: Наукова думка, 1975. - 447 с.
8. Українка Леся. Збір. творів у 12 т. - Т. 5. - К.: Наукова думка, 1976. - 336 с.
9. Українка Леся. Збір. творів у 12 т. - Т. 6. - К.: Наукова думка, 1977. - 416 с.
10. Українка Леся. Збір. творів у 12 т. - Т. 7. - К.: Наукова думка, 1976. - 568 с.
11. Українка Леся. Збір. творів у 12 т. - Т. 10. - К.: Наукова думка, 1978. - 542 с.
12. Українка Леся. Збір. творів у 12 т. - Т. 12. - К.: Наукова думка, 1979. - 696 с.
13. Цивьян Т. А. Дом в фольклорной модели мира. // Уч. зап. Тартусского ун-та. - Вып. 463. Труды по знаковым системам. - Т. 10. - Тарту. - 1978. - С. 65-76.
14. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. - М.: Акт, 2004. - 221 с.
15. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Renaissance, 1991.