

УДК 821.161.2+821.111

**Боговін О. В.,**

докторант,

Бердянський державний педагогічний університет

olgabogovun@mail.ru

## **«МЕЧ ТРИСТАНА»: КОД КУРТУАЗНОГО КОХАННЯ У ТЕКСТАХ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ (ЛЕСЯ УКРАЇНКА, ОСКАР УАЙЛЬД)**

### **Анотація**

У статті здійснено порівняльний аналіз образів головних героїнь драматичної поеми Лесі Українки “Одержима” та трагедії Оскара Уайльда “Саломея”. Дослідження було проведено з позицій куртуазної естетики, а саме використано центральний код аксіологічної парадигми поняття куртуазія, феномен “fin’amor”. Кохання, що трансформує онтологію любові в апологію смерті. Встановлено спорідненість внутрішнього конфлікту аналізованих творів на рівні семантичного ядра образів головних героїнь.

**Ключові слова:** період fin de siècle, куртуазна естетика, аксіологічна парадигма, “fin’amor”, інтерпретація, трансцендентний стан, модернізм.

### **Summary**

In the article there have been done the comparative analysis of main characters' images in the dramatic poem of Lesya Ukrainka “Obsessed” and Oscar Wilde’s tragedy “Salome”. The study was carried out from the position of courtly aesthetics. The central code of axiological paradigm of courtoisie concept and the phenomenon “fin’amor” have been used. The propinquity of the inner conflict of analyzed works at the level of semantic core of the main characters' images has been determined.

**Key words:** fin de siècle period, courtly aesthetics, axiological paradigm, “fin’amor”, interpretation, the transcendental condition, modernism.

У світлі сучасних літературознавчих порівняльних досліджень актуальним видається не лише використання новітніх методологій, а й звернення до витоків як окремих сюжетів, образів, мотивів та їх трансформації у новому історико-літературному середовищі, так і понять, які власне складають спектр культурософських категорій суспільства, що так чи інакше відображаються у художніх творах.

На сучасному етапі розвитку гуманітаристики спостерігаємо повсякчасні звернення до феноменів культури й зокрема літератури європейського Середньовіччя. Завдяки високій продуктивності кіноіндустрії популяризація середньовічної тематики досягла справді глобальних масштабів. Такому стану речей посприяли в першу чергу екранізації творів визначних філологів – дослідників середньовічних текстів, та письменників постмодерністів: У. Еко “Ім’я троянди” (Ж.-Ж. Анно, 1986) та Дж. Р. Р. Толкієна “Володар перстнів” (П. Джексон, 2001–2003). Велика кількість історичних фільмів, серіалів, комп’ютерних ігор, коміксів, художніх творів та їх екранізацій, а також ремейків, сіквелів та спін-оффів на їх основі безперечно свідчить про значний суспільний інтерес до феноменів

Середньовіччя, а особливо лицарської літератури. Ментально-ціннісні категорії естетики куртуазної літератури у трансформованому, переосмисленому вигляді приваблюють сучасного читача та глядача. Водночас, така переакцентуація у зв'язку з реаліями нового історичного середовища була розпочата письменниками-модерністами періоду *fin de siècle*, які у своїх творах окреслили систему варіацій квінтесенції смислів масиву куртуазних текстів середньовічної генези.

Центральний код семантичної парадигми поняття куртуазія, феномен “*fin’amor*”, зазнав найбільшого числа інтерпретацій у літературі протягом століть, поступово спрощуючись аж до свого антипода “бажана брехня”, “помилка” у Реалізмі XIX століття [6]. Натомість, письменники-модерністи, розбудовуючи тип нової жінки в літературі: сильної, діяльної, непересічної особистості, яка здатна сама керувати власним життям, звертаються у своїх творах до апофеозу жіночого – куртуазного “*fin’amor*”, кохання, яке єдине здатне вирвати людину з обіймів буденності та піднести над світом принизливої матеріальності. Д. де Ружмон подає таке визначення куртуазного кохання: “[...] всі великі закохані, відчувають, що перебувають “поза межами добра і зла”, у трансцендентному стані звичних обставин життя, у невимовному абсолюті, несумісному із законами світу, але який вони визнають реальнішим, ніж цей світ. Фатальність, яка гнітить їх, і якій вони, волаючи, підкоряються, знищує протистояння добра і зла; вона веде їх поза межі насолоди та страждання, поза межі простору, де протилежності виключають одна одну” [5, 38].

Отже, куртуазне кохання – це переважно кохання без відповіді, але навіть якщо воно взаємне, то все одно завжди нездійсненне: з об'єктивних причин закохані не можуть бути разом, а якщо таких немає, то на заваді коханню постають причини суб'єктивного характеру. Трістан та Ізольда з однойменного бретонського епосу, перебуваючи в лісі Моруа, не мали об'єктивних причин для страждання, адже ніщо не стояло на заваді їхньому коханню, тому герой, лягаючи спати, кладе оголеного меча між своїм тілом та тілом коханої. Меч Трістана фізично втілює суб'єктивні перешкоди: васальний обов'язок Трістана перед Марком та шлюб Ізольди, які стоять на шляху закоханих. У зв'язку з цим слід зауважити ще одну принципово важливу ознаку куртуазного кохання – воно завжди нещасливе, оскільки повсякчас залишається лише високою мрією про щастя, якому не дано здійснитися у цьому світі, а тому варто говорити про любов до страждання, моральних мук і терзань. Разом з тим на такі почуття здатен далеко не кожен і ці страждання вивищують індивіда над оточенням, засвідчуючи непересічність його індивідуальності.

Об'єктом нашого дослідження стали драматична поема Лесі Українки “Одержима” та трагедія Оскара Уайльда “Саломея”. Означені тексти написані приблизно в один час, період *fin de siècle*, і стали

яскравими зразками стильових течій модернізму: естетизму (“Саломея”) та неоромантизму (“Одержима”). І Леся Українка, і О. Уайльд були одними з перших і непересічних представників нових напрямків у національних (українська, англійська) літературах. Свої твори автори написали перебуваючи за кордоном, за дуже короткий час і під сильним враженням. Як відомо, перша редакція “Саломеї” була створена О. Уайльдом французькою мовою під час його вимушеного візиту-заслання до Парижу після перегляду чергового спектаклю за участю відомої акторки Сари Бернар: письменник так захопився її майстерною грою на сцені, що написав для неї п’єсу. Леся Українка написала “Одержиму” у Мінську (Білорусія) за одну ніч, чергуючи біля ліжка смертельно хворого коханого Сергія Мержинського.

Прикметно, що незадовго до створення аналізованої драматичної поеми української авторки у львівському “Літературно-науковому віснику” за 1904 р. було видано перший український переклад тоді вже відомої у Західній Європі трагедії О. Уайльда. Леся Українка з травня по жовтень 1904 р. перебувала на Україні і могла ознайомитись із текстом драми англійського автора, але достеменно такий факт не встановлено. Між тим, відомо, що Леся Українка серед інших володіла також французькою, німецькою та англійською мовами, а, отже, теоретично могла прочитати п’єсу в оригіналі (французькою) або в англійському, чи німецькому, чи, принаймні, російському перекладах.

Однозначно можна говорити про певну зацікавленість української авторки літературною ситуацією у сучасній їй Європі, особливо щодо розвитку “нового мистецтва”, стильових течій модернізму. Про це, зокрема, може свідчити цитата з листа до М. Кривинюка за 1897 р.: “Як прочитаєте Венг(ерову), то напишіть, яке враження зробили на Вас в її описанні ті різні естети, прерафаеліти, etc. Я в них не бачу ніякого признаку прогресу, як то бачить автор, а багато признаков божевілля або нещирості. Дивно бачити Гавптмана в такому товаристві” [3, 383]. Дослідниця рецепції творчості О. Уайльда в українському дискурсі Г. Деркач так прокоментувала цю тезу: “Знайомство з письменниками – представниками “нового мистецтва” через вторинні джерела, зокрема, статті зарубіжних і російських критиків, і той факт, що естетичні погляди загалом сприймали (чи не сприймали) українські літератори ще до популяризації творчості О. Вайлда, є характерними рисами української рецепції англійського майстра слова на поч. ХХ ст. Факт, що ім’я Оскара Вайлда прямо не називали, не є свідченням того, що з деякими постулатами його філософії чи мистецькою спадщиною українські літератори не були знайомі. Твори О. Вайлда на той час не були доступними широкому загалу читачів, а мовою оригіналу здебільшого володіли представники інтелігенції”, – і справедливо підсумовує: “Отож, можемо стверджувати про факт існування в Україні середовища, яке сприймало “нове мистецтво” загалом і філософію та творчість О. Вайлда в

цьому контексті зокрема” [1, 167]. Безсумнівно, що Леся Українка була певною мірою знайома з творчістю О. Уайльда, але говорити про контактні зв'язки або хоча б творчі імпульси у цьому контексті безпідставно.

Тим часом, образи головних героїнь аналізованих п'єс, Саломея та Міріам, виявляють риси типологічних сходжень. По перше, в основі обох драматичних творів лежить біблійний сюжет: і Саломея, і Міріам згадуються у Новому Заповіті. Безпосередньо ім'я Саломеї у Святому Писанні не названо. Євангельські тексти містять коротку згадку про жінку, яка стала причиною смерті Іоана Крестителя (Мф. 14 : 8–11, Мк. 6 : 14–28, Лк. 3 : 19–20). Тетрарх Іудеї Ірод Антипа, який загарбав владу силою та підступами, взяв собі за дружину Іродіаду, вдову згубленого ним брата. Іоан Креститель привселюдно осуджував і всіляко соромив жінку, яка за власним бажанням стала дружиною брата і вбивці свого чоловіка, вважаючи такий зв'язок кровозмісним, що неприпустимо з позицій ранньохристиянської етики. Донька Іродіади від першого шлюбу помстилася за образу матері, забажавши від тетрарха голову пророка на срібній таці у нагороду за виконаний нею на прохання Ірода танок. Про подальшу долю цієї дівчини у Святому Писанні відомостей немає. Цей сюжет переповідає більш докладно Іосиф Флавій у об'ємній історичній праці “Іудейські древності” [8], у якій дочка Іродіади носить ім'я Саломеї. Під цим іменем вона й увійшла у літературну традицію.

П'єса Лесі Українки побудована на основі біблійних переказів про життя Марії з Магдали та власне центрального новозавітного сюжету про смерть та воскресіння Ісуса Христа. Власне Марії (Міріам) Магдалині належить одне з центральних місць у Святому письмі. Врятована Спасителем від семи бісів, вона перейнялася глибокою вірою у вчення Ісуса, вела благочестиве життя і була удостоєна найбільшої честі: сповістити апостолів про воскресіння Учителя, адже саме їй Син Божий першій явився на горі Синайській після смерті. Згодом Марія багато зробила для поширення християнської віри: вона подорожувала разом з апостолами і в якості свідка підтверджувала божественну сутність Спасителя.

О. Уайльд, зберігаючи сюжетну канву біблійної оповіді, зосереджується на розробці образу героїні, ім'я якої винесено у заголовок його п'єси. Письменника цікавить причина поведінки Саломеї, а саме що змусило дівчину забажати від Ірода таку нагороду за свій танок. Традиційна версія помсти за образи матері вочевидь не влаштувала Великого Естета. О. Уайльд намагається проникнути у саму сутність жіночого єства своєї героїні.

Більшість дослідників п'єси, інтерпретуючи образ Саломеї, приходять до висновку, що ця героїня втілювала класичну *la femme fatale*, фатальну жінку, варіаціями якої заповнене все мистецтво модернізму: “Це образ жінки одночасно чуттєвої та зневажаючої, таємничо-звабливої та гріховної, принадної та відштовхуючої, яка несе в

собі трагедію внутрішньої самотності і завжди оточена своїми жертвами-шанувальниками” [7, 138].

Саломея О. Уайльда ще зовсім юна і прекрасна, наче промінь світла: “The Young Syrian. She is like a dove that has strayed... She is like a narcissus trembling in the wind... She is like a silver flower” [9]. (Молодий сирієць. Вона схожа на голубку, яка збилася зі шляху... Вона наче нарцис, що тремтить від вітру... Вона наче срібна квітка. – Тут і далі переклад наш. – О. Б.). Одночасно дівчина свідомо своєї звабливості для чоловічої статі: “Why does the Tetrarch look at me all the while with his mole's eyes under his shaking eyelids? It is strange that the husband of my mother looks at me like that. I know not what it means. Of a truth I know it too well” [9]. (Чому Тетрарх дивиться на мене весь час своїми як у крота очима з під тремтячих повік? Дивно, що чоловік моєї матері так на мене дивиться. Я не знаю що це означає. Хоча, ні, знаю дуже добре). Саме в цьому поєднанні полягає фатальність Саломеї і в першу чергу для себе самої.

Натомість Леся Українка повністю перебудовує біблійний сюжет, підкорюючи його розгортанню внутрішнього конфлікту своєї героїні. Міріам не випадково зустрічає Ісуса в пустелі, вона прийшла туди, слідуючи за ним:

Чого ж се я слідом за ним блукаю?

Чого? Сама не знаю. Певне, дух мене сюди завів на певну згубу [4].

У саду Гетсиманським в ніч перед арештом Месії поки всі апостоли сплять Міріам ніким не помічена страждає разом з Ісусом: “Міріам нишком крадеться попід садовим муром, стає в найглибшій тіні, звідки їй видно Месію в місячному світлі” [4].

У фіналі твору Міріам виявляється єдиною з прибічників Спасителя, хто не повірив в його воскресіння:

А я не вірю,  
щоб він воскрес, бо ви того не варті! [4].

Фактично Леся Українка потрактує кінцівку твору прямо протилежно щодо біблійної оповіді і докладно зупиняється на вмотивуванні причин одержимості своєї героїні:

Месіє! коли ти пролив за мене...  
хоч краплю крові дарма... я тепер  
за тебе віддаю... життя... і кров...  
і душу... все даремне!.. Не за щастя...  
не за небесне царство... ні... з любові! [4].

Образ Міріам у тексті української авторки яскраво втілює сутність жертвовної жіночості: героїня віддала все, що мала не вимагаючи нічого навзаєм, лише з великої любові.

Отже, Саломея О. Уайльда та Міріам Лесі Українки протистоять одна одній як фатальна та жертвовна жіночість. Водночас, поглянувши на тексти творів української та англійського авторів крізь призму куртуазії, можемо простежити, що в основі обох п'єс лежить куртуазне “fin'amor”, нездійсненне кохання, де місце Прекрасної Дами, яку безнадійно кохає і

якій служить лицар, посідає чоловік з божественною сутністю: пророк Іоан Креститеть, син божий Ісус Христос, – сучасник християнства.

Обидві героїні, і Саломея, і Міріам, страждають від неможливості бути разом із коханим. Обидві претендують в першу чергу на духовне єднання і не отримують бажаного. Вже під час першої зустрічі Іоканаан (Іонан Креститель) справляє колосальне враження на Саломею. Царівна готова слухати пророка і служити йому: “Salome. Speak again! Speak again, Iokanaan, and tell me what I must do” [9]. (Саломея. Говори знову! Говори знову, Іоканаан і скажи мені, що я маю робити). Але чоловік грубо відштовхує дівчину: “Iokanaan. Daughter of Sodom, come not near me! But cover thy face with a veil, and scatter ashes upon thine head, and get thee to the desert, and seek out the Son of Man” [9]. (Іоканаан. Дочка Содому, не підходь до мене! А сховай обличчя своє під покривалом, посип голову попелом і поспіши у пустелю шукати Сина Людського).

Міріам вбачає апофеоз свого служіння Месії у порятунку його від смерті. Переконавшись у неможливості свого задуму, жінка прагне поєднатися з коханим хоча б у іншому світі, але й у цьому їй відмовлено:

Міріам

Нехай даремне! Та позволь загинуть  
хоч не за тебе, то з тобою вкупі!

Месія

Ваалові дають даремні жертви,  
я ж не приймаю їх [4].

Саломея до зустрічі з Іоканааном має чисту й невинну душу, жодні пристрасті не обходять її. Почуття, що палає в її очах, коли царівна дивиться на пророка, вкупі з тендітною красою та чарівністю юності навіть посланця божого змушує нервувати: “Iokanaan. Who is this woman who is looking at me? I will not have her look at me. Wherefore doth she look at me, with her golden eyes, under her gilded eyelids?” [9]. (Іоканаан. Хто ця жінка, яка дивиться на мене? Я не хочу щоб вона дивилася на мене. Навіщо вона дивиться на мене своїми золотими очима з-під позолочених повік?). Між тим, відштовхнута об'єктом своєї пристрасті і маючи перед очима яскравий материн зразок для наслідування у досягненні бажаного результату, Саломея, замість того аби врятувати Іоканаана і поповнити ряди позитивних біблійних персонажів, переймається ідеєю в дусі героїнь класичних античних трагедій – за будь яку ціну досягти бажаного. Царівна буквально одержима у своєму прагненні поцілувати пророка: “Salome. I will kiss thy mouth, Iokanaan; I will kiss thy mouth” [9]. (Саломея. Я поцілую тебе в уста, Іоканаан; Я поцілую тебе в уста).

Дівчина поринає в такий стан, коли дійсність поза мрією кохати Іоканаана перестає існувати для неї. Вона зосереджена на єдиному бажанні і ніщо більше не може втішити її. Ірод, який саме вийшов на терасу, пропонує прийомній дочці вино та веселощі, але Саломею нічого не цікавить. Тепер вона існує ніби понад світом, у трансцендентному вимірі. Добро і зло

залишаються для неї лише словами без значення. Царівна навіть забула свій страх перед чуттєвістю вітчима і погоджується танцювати танок для нього.

Дослідник куртуазного кохання Д. де Ружмон так описує подібний стан закоханого Трістана: “Трістан став в’язнем такого шалу, супроти якого блідне будь-яка мудрість, будь-яка “правда” і навіть саме життя. Він існує поза межами нашого щастя, наших страждань. Він спрямований до найвищої миті, найбільша втіха якої – загибель” [5, 46]. І справді, Іоканаан попереджає Саломею про близькість смерті: “Art thou not afraid, daughter of Herodias? Did I not tell thee that I had heard in the palace the beating of the wings of the angel of death, and hath he not come, the angel of death?” [9]. (Ти не боїшся, дочка Іродіади? Хіба я не казав, що чув у палаці помаху крил ангела смерті і хіба ти не бачиш, що він уже прийшов?). Але царівна не боїться загинути – вона сама покликала цього ангела смерті.

Одержимість Міріам до зустрічі зі Спасителем – біблійний мотив. Та на відміну від євангельського сюжету у драматичній поемі української авторки Ісусу не вдається подолати “хворобу” жінки: після зустрічі у пустелі одержимість Міріам в інтерпретації Лесі Українки тільки посилюється. Героїня вбачає своє призначення у служінні Месії, а не його справі. Вона вірить в його богообранність, але кохає в першу чергу цього самотнього чоловіка, який має пролити кров за чужі гріхи. Вона готова віддати власне тіло і душу в ім’я порятунку коханого, або принаймні розділити з ним його страждання, якщо цього вимагає новий Бог:

Я одна не сплю,  
я вкупі з ним страждаю, тут же, поруч,  
та я німа, як мур оцей, не видна,  
як сяду тень, так, мов я не людина,  
так, наче в мене і душі нема... [4].

Але змиритися з тим, що Месія має загинути у муках в ім’я спасіння і друзів, й ворогів; простити юрбу, яка вимагала розіп’яти Спасителя, – це вище її сил: “[...] трагічний бунт Психеї / Лесі Українки / Міріам проти самої серцевини християнської чуттєвості – проти всепрощення на ґрунті синівського й дочірнього послуху волі Бога-Отця” [2, 87].

Кохання Міріам насправді фатальне кохання, але в першу чергу для неї самої. Після смерті Месії Міріам прагне лише одного – приєднатися до коханого. Блукати за ним у потойбіччі, так само як вона блукала за Ісусом по всій Іудеї. Одержимість героїні досягає абсолюту. Жінка зрікається своєї самості, позбавленої смислу існування:

Зрекласть! я прокляла себе і душу,  
ту душу, що не хотів прийняти Месія  
собі на жертву. Де ж ще більше горе,  
як не могли віддати за друга душу?... [4].

У цьому сенсі внутрішня трагедія Міріам – це трагедія куртуазного кохання, нещасливого і нездійсненого. Кохання, яке змушує людину любити власне страждання і обожнювати об’єкт своєї пристрасті. Кохання, що трансформує онтологію любові в апологію смерті.

Таким чином, обидві п'єси, прочитані крізь призму куртуазії, засвідчують спорідненість образів головних героїнь та внутрішнього конфлікту творів. Міріам та Саломея одержимі у своєму коханні до богообраних чоловіків на протязі всього розвитку дії творів страждають від неможливості зреалізувати власні бажання, адже протистоїть їм нова світобудова, саме християнське віровчення, яке в цьому контексті уособлює “Меч Трістана” куртуазного “fin’amor”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Деркач Г. С. Особливості сприйняття феномена Оскара Вайльда в українському культурному просторі початку ХХ століття [Електронний ресурс] / Г. С. Деркач // Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. – Серія “Філологічна”. – Вип. 54. – С. 166–169. – Режим доступу : <http://eprints.oa.edu.ua/4198/>
2. Забужко О. Notre Dame d’Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – [2-е вид., виправл.]. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
3. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / О. П. Косач-Кривинюк ; за ред. Н. Сташенко ; [вст. ст. М. Г. Жулинського]. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – XVI, 928 с. – (Літературознавча скарбниця ; репринт. вид.).
4. Леся Українка. Одержима [Електронний ресурс] / Леся Українка. – Режим доступу : <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=514&page=2>
5. Ружмон Дені, де. Любов і західна культура / Дені де Ружмон ; [пер. з фр. Я. Тарасюк]. – Львів : Літопис, 2000. – 304 с.
6. Стендаль О любви [Електронний ресурс] / Стендаль ; [пер. с фр. М. Левберг и П. Губера] // Стендаль. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 7. – М. : Правда, 1978. – Режим доступу : [http://az.lib.ru/s/stendalx/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/s/stendalx/text_0040.shtml)
7. Тишуніна Н. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедіального анализа : [монографія] [Електронний ресурс] / Н. Тишуніна. – СПб : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160 с. – Режим доступу : <http://www.twirpx.com/file/970422/>
8. Флавий И. Иудейские древности : в 2 т ; [пер. Г. Г. Генкеля] ; [Электронный ресурс]. – СПб., 1900. – Т. 1. – 717 с.; Т. 2. – 420 с. – Режим доступу : <http://www.vehi.net/istoriva/israil/flavii/drevnosti/index.html>
9. Wilde O. Salome [Электронный ресурс] / O. Wilde. – Режим доступу : <http://www.wilde-online.info/salome-page8.html>

**Стаття надійшла до редакції 15 листопада 2016 року**