

Словом, дихотомія «Життя – Мистецтво» постає у Г. Нормінтона з усією чіткістю, і міф про Ренесанс як нібито оспівування виключно принад реального життя дезавуальований у його романі від самого початку. Натомість виступає гірка картина людської малості й «тварності», ницості тілесної оболонки й загалом тілесного світу – ця ницість і мізарабельність деформує й спотворює тендітну й вразливу душу, що в ній перебуває. Більше того, форми земного життя в їх оманливій чуттєвій принадливості так само тимчасові й підлягають гниттю, як ті вітальні форми, з яких створює образ мінливого Вертрумна Арчімбольдо, якого автор зробив одним зі вчителів Томмазо. Мистецтво – цілковито за З. Фройдом – постає тут як компенсація недосяжного земного щастя, сублімація, плодами якої можна вигідно торгувати, адже в суспільстві, яке видається таким життєрадісним і сповненим вітальних сил, на таку компенсаторну річ існує неабиякий попит. І убогий та відречений Гріллі вступає до цього чарівного й лякаючого світу як його майбутній господар – він призначений до того своїм непересічним талантом так само невідворотно, як і до цькування та презирства – у світі реальних людей.

Список використаних джерел

1. Абрамович С. Д. Художественная концепция времени в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и антихрист» / С. Д. Абрамович // Література. Літературознавство. Життя (до 75-річчя від дня народж. д-ра філол. наук, проф. М. В. Теплінського). – Івано-Франківськ, 1999. – С. 179–193.
2. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л. М. Баткин. – М. : Наука, 1989. – 272 с.
3. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения : избранные работы ; [пер. с итал.] / Эудженио Гарэн. – М. : Прогресс, 1986. – 394 с.
4. Гете И. В. Простое подражание природе, манера, стиль // Иоганн Вольфганг Гете. Собр. соч. : в 10 т. ; [пер. с нем.]. – М. : Художеств. лит. – Т. 10. – С. 26–30.
5. Komar M. Czarownice i inni / Michal Komar. – Krakow, 1980. – 157 s.
6. Norminton G. Arts and wonders / Gregory Norminton. – London : Sceptre, 2004. – 496 p.

Анотація. У статті розглянуто трактовку проблеми мистецтва й митця в романі «золотого хлопчика постмодернізму» Г. Нормінтона «Дива й чудасії» та підкреслено, що справжнє мистецтво Відродження, яке викликає естетичне захоплення, часто оспівує речі страшні й смертоносні.

Ключові слова: постмодернізм, Ренесанс, мистецтво, митець, епоха, маска, талант, концепція мистецтва.

Summary. The article considers the problem of interpretation of art and artist in the novel by «golden boy of postmodernism» G. Norminton «Arts and Wonders» and underlines that authentic Art of the Renaissance, which causes the estetic admiration, often honours awful and mortal things.

Key words: post-modern, the Renaissance, Art, artist, epoch, mask, talent, the concept of art.

УДК 821(100)+821.161.2].092

Кудрявцев М.Г.

«КАМІННИЙ ГІСТЬ» О. ПУШКІНА І «КАМІННИЙ ГОСПОДАР» ЛЕСІ УКРАЇНКИ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ТЕМИ: НЕСИНХРОННЕ ЗІСТАВЛЕННЯ

Традиційні образи, сюжети, мотиви виникають, як правило, здебільшого у національних фольклорах, історіях, літературах. Багато з них переходять до інших літератур, набуваючи при цьому різних самобутніх оновлень та інтерпретацій на інонаціональних ґрунтах.

Найпоширенішими з них є античні, біблійні, середньовічні образи та мотиви, які часто називають світовими.

На протязі віків вони матимуть різну ідейно-художню трактовку, часто полярну, виступатимуть носіями відповідних світоглядів певної доби, імпульсами суспільних алюзій та літературних ремінісценцій.

Серед відомих традиційних образів, почерпнутих із фольклору та історії (Прометея, Фауста, Отелло, короля Ліра, орлеанської дівки Жанни, Ходжи Насреддіна тощо), одним із найпоширеніших у літературі на протязі кількох віків (XVІ-XX ст.) є образ Дон Жуана (Хуана, Гуана, Джованні тощо) – спокусника жінок, не гребуючого для цього ніякими гріховними переступами, богохульника, носія блудного начала як імпульсу до будь-якого злочину заради досягнення амурних перемог, що у підсумку закінчуються черговими зрадами спокусених жертв.

Першим у літературі до цього відомого фольклорного персонажа звернувся іспанський драматург Тірсо де Моліна (приблизно 1570-ті – 1648 роки життя) у філософсько-релігійній драмі барокового плану «Севільський дурисвіт, або Камінний гість». У творі не тільки розвінчується придворний фаворитизм як одна з причин безкарності розбещених аристократів. Тут властивий насамперед осуд людини за її земні вчинки, гріхи перед Богом, перед яким мусить дати звіт, і вина перед суспільством елітарних прошарків, вищих каст, що жили по суті за аморальними принципами. Син придворного фаворита Дон Гуан із п'єси Тірсо де Моліна розбещений тривалою безкарністю, вважаючи разом з тим, що у нього вистачить часу, щоб у майбутньому замолити гріхи перед Богом і перед людьми. Своїми вчинками розпусник кидає виклик Богу, і тому ява запрошеної камінної статуї, що карає богохульника, сприймається у драмі як Вищий Суд над відступником від земних і небесних законів. Так у творі драматурга інтерпретується відома фольклорна фабула про вчинену розплату над грішником Камінним Гостем, виступаючим власне караючим мечем.

Сам король на вимогу зганьблених і скривджених людей змушений був засудити придворного улюбленця: кривдника судить і Небо, і суспільні моральні закони. Так автор п'єси намагається розв'язати дві ключові проблеми драми – релігійно-філософську і суспільно-моральну.

Після першої спроби художнього осмислення відомого фольклорного мотиву до теми Дон Жуана звертатимуться немало митців. Серед них зустрічатимуться літературні версії Ж.-Б.Мольєра, К.Гольдони, Е.Т.А.Гофмана, С.Річардсона, Дж.Байрона, О.Пушкіна, Жорж Санд, П.Меріме, О.К.Толстого, Лесі Українки, Бернарда Шоу, С.Черкасенка тощо, музичні інтерпретації В.А.Моцарта, О.Даргомижського, Й.Штрауса та ін.

Національно-традиційний тип розпусника з іспанської версії ченця Тірсо де Моліни швидко переходив в інші літератури. Відомо немало різних переробок твору в Італії, Франції, які дещо спрощують теологічно-філософський погляд на проблему у стилі ренесансних ідей свободи особистості, у наділенні одіозної постаті комічно-жартівливими елементами, іронічно-зневажливим колоритом, підкреслено богоборчими рисами: барокові настрої релігійно-філософського трактування традиційних образів і сюжетів поступались класицистичній естетиці з її пріоритетами розуму, морального дидактизму, виразною соціальною спрямованістю. Так по своєму був трактований згідно класицистичних принципів образ спокусника і богохульника у комедії Мольєра «Дон Жуан, або Камінний гість» – власне у кращій французькій версії світової теми.

П'єса, у якій мало комічного (по суті це серйозна комедія соціального плану), має передусім і класове спрямування у трактовці добра і зла: адже цинік, пройдисвіт, гвалтівник, відвертий богохульник Дон Жуан є дворянином, аристократом. Саме ця кастова привілейованість дає можливість нахабно чинити будь-які переступи, спонуковувані егоїстичними інстинктами розпусника та певною мірою ліберальними тенденціями філософії ренесансу з її підкресленою увагою до розкріпачення свобод і прав.

Комедія Мольєра була написана у 1664 році і вперше поставлена через рік. Це твір, у якому драматург дещо відступає від принципів класицизму: герої п'єси не є однозначними у своїй трактовці, не зберігається єдність трьох факторів (дія, місце, час), комічне часто поєднується з трагічним.

Сам мольєрівський Дон Жуан є розпусником і циніком без докорів совісті, оскільки його соціальний статус аристократа з привілейованістю на вседозволеність виправдовує у його розумінні будь-яку богопротивну мораль, зневагу до церкви і Бога. Він брутально поводить себе зі своєю колись підступно звабленою Ельвірою, котру викрав із монастиря (власне спокусена жінка застерігає його небесною карою), образ якої вчергове затьмарюється іншими жінками, одночасно залицяється до двох вродливих селянок Шарлотти і Матюріни, бездушно, як невдячний син, веде себе із власним батьком доном Луїсом. Правда, мольєрівський Дон Жуан разом з тим не позбавлений і лицарської честі, про що говорить безкорисливий порятунок ним дона Карлоса (а саме останній мав відомстити розпусникові за зганьблену честь сестри). Власне такий нюанс у поведінці головного персонажа мав підкреслити загальноприйняті принципи моральних засад аристократичного суспільного прошарку, який при всіх показних і декларованих чеснотах проявляв вседозволеність, егоїзм і зневагу до всього суцього. Проте серцевиною мольєрівської п'єси є зіткнення двох начал – аристократичної вільної моралі вседозволеності та безкарності з буржуазною показною добропорядністю, з нарочитою релігійністю, що потім у реальних вчинках

виявляється звичайним лицемірством, фальшивою набожністю. Носієм першого начала виступає дворянин-розпусник Дон Жуан, другого – його слуга Сганарель. Дон Жуан зневажає християнську мораль, церкву і Бога, демонструючи свою хулу і на Творця, і на Заповіді, і на найсвятіші принципи. Своім лицемірством і брехливістю для досягнення власних цілей він несе у собі щось і від іншого мольєрівського героя – святенника і водночас циніка Тартюфа. Однак не набагато кращим від свого пана є слуга Сганарель, котрий на словах захищає церкву, мораль, релігійні норми, а насправді є боягузливим лицеміром, котрий любить понад усе гроші.

Трагікомічним є фінал п'єси, де нерозкаяний Дон Жуан провалюється в пекло, зіштовхнутий туди статуєю убитого ним Командора, а Сганарель вражений тим, що його пан не встиг сплатити належних своєму слугі грошей. Така розв'язка визначає моральну суть двох, здавалось би, поллярних начал – боговідступничого вільнодумства і фарисейського святенництва.

Характерно, що навіть розіграна роль Дон Жуаном про розкаяння блудного сина перед батьком доном Луїсом насправді виявиться лицемірством і фальшю.

Донжуанівські мотиви набувають дещо іншої інтерпретації у дусі морального дидактизму в часи Просвітництва, зокрема у відомому сентиментальному романі С.Річардсона «Кларисса Харлоу» («Кларисса, або Історія юної леді» – 1748 р.).

Власне в образі спокусника Ловеласа тут простежується певною мірою реалістична версія традиційного героя, який водночас може поєднувати в собі різні риси – і позитивні, і негативні. Він може бути і чесним, і мерзотним, і легковажним, і не позбавленим здорового глузду, і нестримним в досягненні мети, і шляхетним, і огидним, і врешті-решт здатний до великодушності, до покаяння перед смертю: егоїстичний та аморальний спокусник добродісної Кларисси, доставши за службу покару від її брата на дуелі, помирає з іменем дівчини на устах. За визначенням Д.Дідро, це «негідник, якого любиш, яким захоплюєшся, якого зневажаєш, який завжди дивує вас, у якій би подобі не з'явився».

Самобутнє осмислення світової теми через сприйняття відомої опери Моцарта (через музичне втілення геніальним композитором і донжуанівського, і фаустівського сюжетів) подає у романтично-трагедійному стилі Е.Т.А.Гофман у новелі «Дон Жуан» («Нечуваний випадок, що трапився з якимось мандрівним ентузіастом» – 1812) – містично-філософському творі, де головний герой «мандрівник-ентузіаст», глибоко трагічно сприймаючи зміст моцартівського творіння, зазнає якогось внутрішнього єднання з виконавицею ролі дони Анни: артистка настільки входить в життя своєї героїні, що по закінченню спектаклю через дві години, вночі помирає. Саме цю трагедію містично відчуває в той же час ентузіаст, котрий зумів зрозуміти основну ідею геніального моцартового твору: прагнення до вищого, неземного ідеалу жінки приводить Дон Жуана у сіті диявола. Спокусник мефістофельської вдачі, розпаливши пристрасть у душі Анни (він є убивцею її батька Командора), мусить загинути разом із своїм знайденим ідеалом кохання.

Власне актриса, яка у грі пережила ту любов-пристрасть, теж гине. А герой-мандрівник через цю земну трагедію, через її містичне сприйняття приходиться до думки, що тільки у смерті відкривається справжня сила кохання.

Тяжіння до містичного сприйняття дійсності характерне для багатьох романтиків. Властивою стає для деякого із них підвладність демонічній стихії, яка в апологетиці свободи особистості продукувала ідеалізацію і реабілітацію того, що не сприймалось традиційною мораллю. Слушно зазначає з цього приводу (мається на увазі схильність до демонізму у творчості ряду класиків романтичної доби: міфологізація дійсності часто йшла поряд із демонізацією) один із православних мислителів: «Однако в истории мировой культуры романтизм стал очередным, малозаметным шагом, уводящим человеческое мировое восприятие по дороге от Бога... Он «развивал чувствительность», «воспитывал добрые нравы», «учил сострадать несчастным»... Все эти «высокие» чувства оказались магическими кругами, которые не спасают от ада» [1, 54].

Геніальний Гете, наприклад, облагородив і прикрасив Мефістофеля, задум якого нібито утверджував сам Бог. Реабілітація та ідеалізація сил тьми художньо вмотивується у багатьох романтиків.

Не позбавлений цього і романтичний скептицизм, який поєднується з бунтівним духом і відчаєм водночас, великого англійського поета і суспільного діяча Дж. Г.Н.Байрона (другу іпостась класик вважав головною у своєму житті, борючись за свободу Італії, Греції, народів, які потерпали від поневолення турками). Бунт проти Бога, намагання разом з тим стати і над духами зла з метою самоствердження, яке однак не приносить ні спокою, ні щастя, визначають ідейний зміст містерій «Манфред», «Каїн». По-своєму підходить Байрон до традиційного образу Дон Жуана в однойменному віршованому романі, над яким працював протягом кількох років (1817-1823).

Ідеалізація образу Дон Жуана у байронівському скептицизмі переходить тут у пародіювання, згодом у сатиричне зображення дійсності, фальшивої моралі, суспільних і особистих відносин. Байронівський герой привабливий чесністю, внутрішнім благородством, чистотою мрій, пошуками великого кохання, жіночого ідеалу. Але він позбавлений волі опиратися пристрастям, тим

паче, що загально визнаної моралі не визнає. Різняться від мольєрівської Ельвіри і гофманівської Анни і коханки байронівського героя. Дон Жуан власне любить по-справжньому і Джулію, і Гайде, і врятовану туркеню під час облоги Ізмаїлу, і Аврору. Особливо вражають стосунки Дон Жуана і доньки пірата Гайде, трагізм їхнього справді самовідданого кохання, яке і руйнується всупереч мріям героя.

Пізнаючи жорстокості світу, байронівський Жуан поступово позбавляється романтичних ілюзій, усвідомлює суворість життєвих реалій, немилосердність дійсності: так перемагає у творі авторський скептицизм, іронізування не тільки над долею героя, а й своєю власною, сам персонаж цього по суті сатиричного віршованого епосу відтворений у процесі виховання життям, у пошуках ідеалу. Нагадаємо, жодну з жінок байронівський персонаж не зраджує – любовні стосунки руйнуються самими обставинами. І в цьому теж вбачається іронія над романтичною окриленістю як автора, так і його героя.

Концепцію розкаяного грішника в образі Дон Жуана де Маранья подає у новелі «Душі чистилища» П.Меріме. Його персонаж, кидаючи виклик Богові, намагається викрасти черницю з монастиря, але... попадає у видінні на власний похорон: труну несуть «душі чистилища», визволені материнською молитвою. Розкаяний грішник Дон Жуан де Маранья іде після цього в монастир, хоча гріх його подвоюється: захищаючись, убиває брата зведеної колись дівчини. Чернечий аскетизм, життя в молитвах і спокуті рятують грішника, який вмирає у святості.

Самобутню, докорінно відмінну від попередніх, версію традиційного образу подає у 1830 році (в «болдинську осінь») російський поет Олександр Пушкін в одній із «маленьких трагедій» «Каменный гость», де герой широко розповсюдженої легенди, інтерпретованої багатьма літераторами, уперше постає як персонаж глибоко трагічний і в неординарності характеру, і в пошуках ідеалу кохання. Великий російський поет в ідейно-художній зміст драми втілює певною мірою й автобіографічні алюзії, власне мрії, неспівмірні з дійсністю. Як і Байрон, і Гофман, Пушкін відштовхується від традиційного трактування легендарного персонажа, намагається реабілітувати його, зобразити трагізм героя, який, спокушаючись життєвими пристрастями, врешті знаходить справжнє кохання, але гине внаслідок відплати за минулі гріхи, так і не здобувши омріяного щастя.

Байрон з властивим йому скептицизмом виводить свого Дон Жуана з романтичних ілюзій до життєвих реалій, Гофман надає своєму персонажу, стилізуючи суб'єктивно зміст Моцартового творіння, ореолу містичної фатальності.

Реабілітуючи традиційного героя, Пушкін іде іншим шляхом. Його твір – це свого роду аналіз пристрасті, долі людини, яка головний зміст життя вбачає у пошуках жіночого ідеалу.

Пушкінський Гуан ніжний, поетичний, щирий і безкорисливий у своїх почуттях. Йому не властиві жорстокість та бездушність, грубість та егоїзм класичних попередників. У той же час Дон Гуан із «маленької трагедії» є сміливою, рішучою людиною, не позбавленою благородств і лицарських чеснот. При всьому тому він талановита, творча особистість: саме пісню на його слова виконує Лаура. У своїх почуттях до жінок (у пушкінській драмі ми зустрічаємо двох наяву – Анну і Лауру, і третю у спогадах – Інезу) він позбавлений лукавства і зрадливості. Пушкінський Гуан не є розпусником і професійним мерзотником-відступником.

Його захоплення цілком щирі: у даному випадку тут властива віра в те, що все всерйоз і на завжди, навіть такі легкі, жартівливо веселі любовні зв'язки з вільнолюбивою у виборі актрисою Лаурою.

Врешті пушкінський герой по-своєму й моральний, хоча ця мораль відповідає скоріше гуманістичним, а не християнським принципам: власне це індивідуальність, залюблена у земне життя, тому й постійно невдоволена у пошуках того ж таки земного ідеалу, котрий часто виявляється примарним.

Однак і втрачених жінок, часто по його ж вині, Гуан згадує з ніжністю і співчуттям.

Про погублену Інезу він, наприклад, говорить із сумом як жертву кохання, нещасливу у шлюбі з нелюбом чоловіком («...голос У ней был тих и слаб – как у больной – Муж у нее был негодяй суровый, Узнал я поздно... Бедная Инеза!» – [3, 129]) і як про оманливий ідеал (Ты кажется ее не находил Красавицей. И точно, мало было В ней истинно прекрасного. Глаза, Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда Уж никогда не встречал» – [3, 129]). Дон Гуан впевнений у власній шляхетності і популярності, навіть у симпатіях до себе самого короля:

Меня он удалил, меня ж любя;
Чтобы меня оставила в покое
Семья убитого... [3, 128].

Герой постає перед нами тоді, коли починає усвідомлювати, що всі попередні захоплення були звичайним обманом його поетичної уяви, артистичного екстазу:

Они сначала нравились мне
Глазами синими да белизною

Да скромностью – а пуще новизною;
Да, слава Богу, скоро догадался –
Увидел я, что с ними грех и знаться –
В них жизни нет, все куклы восковые [3, 128].

Власне пушкінський Гуан зображений на початку трагедії у момент гірко розчарування, що незабаром зміниться відчуттям знайденого щастя, а це визначить трагічну ситуацію: герой зустрічає неждано-негадано справжнє кохання – Дону Анну, яка носить жалобу по своєму мужу (саме його вбивцею і є Дон Гуан: на відміну від попередників Пушкін зображує Анну не донькою, а вдовою Командора, що і підсилює психологічну любовну колізію).

Вигнанець Дон Гуан з'являється у Мадриді, щоб зустрітись з юною куртизанкою, артисткою Лаурою. Пушкін тут вводить новий образ – такого собі морального двійника Гуана в жіночій подобі, щоб поглибити характер героя, легковажного в любовних пригодах і трагічного водночас у своєму коханні до Анни, коханні, котре поставило б на шлях прозріння і покаяння.

Зустріч з Лаурою була, однак, затьмарена черговим переступом: заставши у коханки Дона Карлоса, Гуан на поединку убиває суперника і без тіні сумління залишається у куртизанки. Власне це було тоді, коли тривогу, що переросте незабаром у вбивчу пристрасть, у серці героя запалив образ іншої жінки, поміченої випадково у скорботі коло статуї Командора («Под этим вдовьим черным покрывалом чуть узенькую пятку я заметил» – [3, 133]).

Новим мотивом у пушкінській драмі є і переодягання Дон Гуана монахом. Це шлях до знайомства з жінкою, яка у жалобі, вона скоріше є традиційно показною, ніж внутрішньою потребою, поскільки Анна ніколи не кохала чоловіка: її примусили вийти заміж з розрахунку («Мы были бедны, Дон Альвар богат» [3, 153]).

Колізія поглиблюється тим, що Дона Анна відгукується на почуття Дона Дієго (таким ім'ям називався її Гуан), і це цілком психологічно вмотивовано: адже вона ніколи не спізнала в душі справжньої любові.

Проте Дон Гуан не тільки прагне перевірити почуття Анни, а й хоче бути чесним перед нею. Саме тому і відкриває їй правду про смерть чоловіка: адже жінка клялася відомстити вбивці («Тогда бы я злодею Кинжал вонзила в сердце» [3, 159]).

Гуан чекає присуду! Однак Анна не в силі опиратися своїм почуттям («О Дон Гуан, как сердцем я слаба» [3, 159]).

Сцена зізнання є кульмінаційною у драмі. Вона є свідченням того, що герой, знайшовши накінець свій ідеал, близький до покаяння і виправлення. Він прагне заручитися надією і прощенням у знайденої так неждано любові. Однак Гуана знаходить і неждана розплата: здійснені у минулому тяжкі гріхи не відпускають його.

Тим паче, що пушкінський персонаж завжди покладався на свою волю, ігноруючи волю Творця. Цим він і схожий на своїх класичних попередників, саме як цинік і безбожник. Адже за прощення статуї убитого Командора в гості під час любовного побачення з дружиною покійника було не тільки невинним жартом, а й свого роду святотатством.

Звідси і трагічні наслідки. Поєднання з Анною, яка відповіла на почуття, подала надію на наступну зустріч, що визначила б подальшу долю обох, виявилось неможливим.

Адже їм двом, і Гуану, і Анні (кожному по-своєму!), доведеться відповісти за свої гріхи. Статуя Командора, яка визначить трагічний фінал, виступає тут символом гріховного минулого, яке стає перепоною герою до його омріяного, знайденого, але так і не здобутого щастя.

У цьому полягає і головна ідея геніальної пушкінської трагедії, що згодом трансформується у трагедію самого автора.

Подібно своєму герою Пушкін пережив немало захоплень, любовних колізій, які часто завершувались розчаруваннями, дуелями, і власне писав свого «Камінного гостя» тоді, коли надіявся знайти свій жіночий ідеал, вимріяну Мадонну в образі Наталі Гончарової, справжню незгасаючу любов. Зустріч Гуана з камінним гостем як символом караючої долі – це якесь прозріливе передчуття поетом власного трагічного кінця. На творчому злеті, на стежі до духовно-морального очищення цей кінець принесе російському генію куля чужинця – кавалергарда Жоржа Дантеса, своєрідний прообраз якого зумів інтуїтивно відчути поет у караючій Статуї. Існує версія, що хтось із гадалок застерігав Пушкіна про фатальну небезпеку від білого чоловіка на білому коні: справді білокурний убивця Дантес носив білий мундир і їздив на білому коні.

Так у знамениту Болдинську осінь великий поет у долі геніально інтерпретованого ним самим Дона Гуана зумів відчути свою власну.

Романтичні інтерпретації образу класичного героя у дусі навернення його до покаяння й очищення залишили іспанський поет Зорілья (п'єса «Дон Жуан Теноріо» – 1844) і російський майстер поетичної драми О.К.Толстой (драматична поема «Дон Жуан» – 1860).

Власна самобутня ідейно-художня інтерпретація традиційної світової теми, до якої зверталось протягом століть багато класиків, була здійснена Лесею Українкою у драмі «Камінний

господар» (1912) – творі, який може з повним правом вважатися одним із кращих здобутків української, а також європейської модерної драми початку ХХ ст. Драма поетеси є українською версією світового мотиву, визначаючи актуальні проблеми своєї доби (екзотичні образи та мотиви – античні, біблійні, середньовічні тощо – письменниці є своєрідною метафорою національного життя), будучи при цьому і прозирливим застереженням, вносячи у відому світову фабулу новітні ідейно-філософські і психологічні акценти.

Незаперечним тут є передусім і историко-генетичний зв'язок з пушкінською версією, яка стала своєрідним імпульсом для створення поетесою власного шедевр із самобутнім трактуванням (враховуючи досвід мистецьких поколінь) відомих образів, з осмисленням ідейних теорій свого часу – ілюзорних та оманливих. Пушкінська драма «Камінний гість» була у руках Лесі Українки (поетеса у цей час лікувалася у м. Хоні на Кавказі), коли вона працювала над «Камінним господарем» – твором, у який було вкладено відмінне від російського попередника трактування образів камінної статуї, Дон Жуана та Анни, введені інші персонажі (тут діє ще живий Командор, зосереджена увага на самовідданості й жертвовності, уособленням яких виступає прекрасна Долорес – духовно-моральний ідеал самої авторки). Та й звернімо увагу на назви: адже поняття «гість» і «господар» мають протилежні значення. Камінна Статуя у Пушкіна виступає символом гріховного минулого, яке не відпускає Дон Гуана, стає між ним та омріяним щастям, знищує героя фізично на грані морального переродження. Тут Статуя – гість, гість фатальний, що несе заслужену покару.

Леся Українка у «камінність» закладає інше поняття. Воно пов'язано не тільки з образом Командора, з його статусом і місцем у суспільстві. Камінними стають серця і душі людей. А це несе їм постать Командора – уособлення владного, мертвого, заскорузлого, бездуховного, врешті всього того, що знищує особистість, спокушену гординою, себелюбством, прагненням винищитись над іншими, здобути свободу для себе ціною переступів і зрад. Камінний Мадрид у драмі теж набуває метафоричності. Саме туди рветься лесеукраїнківський «лицар волі», де навіть «повітря кам'яне», для здобуття примареного щастя, тої «свободи», яка «закам'янить» душу.

Власне у «Камінному господарі» Лесі Українки порушується вперше проблема спокуси... самого класичного спокусника (характерно, що фільм за драмою Лесі Українки так і називався – «Спокуса Дон Жуана»).

Лесеукраїнківський Дон Жуан був спокушений жінкою, одержимою ідеєю влади: певною мірою відчувається тут мотив шекспірівської героїні Леді Макбет як своєрідного імпульсу до відступництва.

У драмі поетеси немає і натяку на якесь моральне очищення «лицаря волі», як це намагались інтерпретувати в епоху романтизму, крім названих уже авторів, Мюссе у поемі «Намуна», О.Дюма у п'єсі «Дон Жуан де Маранья». На початку ХХ ст. з'явилося немало модернізацій старовинного сюжету з прообразами класичного героя. Це повість «Новий Дон-Жуан» французького письменника Бар'єра (саме тут першою скрипкою виступає не традиційний аристократ-спокусник, а його слуга Станарель, який міняється з господарем ролями: саме його, Станареля, прекрасно зіграв в екранній версії чудовий актор-комік Фернандель), роман польського модерніста С.Пшибишевського «Номо sapiens», драма Бернарда Шоу «Людина і надлюдина» тощо.

Добре будучи обізнаною з історією донжуанівських фабул, Леся Українка осмислила традиційну тему по-своєму, не вдаючись ні до яких наслідувань, ні до осучаснюваних модифікацій.

Безперечно, ідеї, втілені поетесою у неокласичній драмі, несуть самобутній філософський підтекст, співзвучні суспільно-політичним і морально-етичним проблемам доби, звучать застереженнями і прогнозами на майбутнє. З усіма іншими творами, присвяченими Дон Жуану, драму Лесі Українки пов'язує лише спільність фабули: в інтерпретації старовинної теми поетеса була цілком незалежною, а пушкінський «Камінний гість», який авторка тримала у руках перед написанням власної версії, був лише імпульсом до самобутнього, неадекватного традиціям, художнього осмислення.

Лесиною Дон Жуана вирізняє насамперед не вміння підкорити жіночі серця, не пристрасть спокусника. Це передусім людина, яка кинула виклик усталеним суспільним принципам, для якої воля понад усе. Герой незалежний від різних умовностей, традиційної моралі, здатний на відчайдушні вчинки, які можуть бути і негідними лицарської честі: для «лицаря волі» властиво добиватись бажаного будь-якою ціною (навіть Командора Жуан вбиває підступно, діє у поединку далеко не по-лицарськи).

Дон Жуан разом з тим зневажає владу, кар'єру, соціальні блага, поскільки вони обмежують людську свободу. Однак його зустріч з Анною (це пряма протилежність смиренній пушкінській героїні, котра не змогла протистояти своїм почуттям до вбивці чоловіка) – нареченою, а потім дружиною Командора – виявилось фатальною: остання любов героя зробила на цей раз жертвою вже його самого. Апологета свободи спокушає «камінна» влада, і провідником цієї спокуси в його житті стає Дона Анна, що виявилась значно сильнішою за поборника «волі і незалежності». Горда,

непрístupна і владна жінка, котра виходить за Командора з престижних і корисливих міркувань, егоцентрична і себелюбна, зуміла скорити Дон Жуана «камінним щастям», підпорядкувати волю особистості принадам багатства і влади.

Самій Анні у досягненні честолюбивої мети після смерті чоловіка Дон Жуан став просто необхідний: тільки така смілива людина, як цей коханець, що міг переступити будь-які закони неба і землі, здатна бути опорою у торуванні шляху до меркантильних і честолюбних ідеалів підступної жінки, одвертої тепер цинічно у своїх намірах. Знаючи, що перстень, який носить Дон Жуан, це спогади про минулу волю, про людську безкорисливість і самовідданість, втілених в образі Долорес, Анна вимагає од коханця зняти цю реліквію великодушності і порядності, останню ознаку лицарської гідності і честі.

Переступити через чиєсь життя, через найсвятіше Анна вважає одвагою, подвигом, який має здійснити коханець в ім'я влади і благополуччя – «камінного щастя». Перемагає тут справді «камінне», мертвотне. Про свою спокусу із здивуванням скаже вчорашній «лицар волі»:

Як чудно... лицар волі – переймає
До рук своїх тяжкий таран камінний,
щоб городів і замків добувати... [4, 6, 159].

Попередні розмови героя про лицарські чесноти, про свободу особистості виявились насправді просто позуванням. Внутрішнє підсвідоме бажання мати владу і матеріальні розкоші підкоряє Дон Жуана волі властолюбивої і хижої Анни, яка, добре розуміючи суть «лицарства» свого обранця, дає оцінку цій показній «волелюбності»:

Доволі вже порожніх слів, Жуане!
Що значить: «лицемірство»? Та ж признайте,
що ви не все по щирості чинили,
дещо й вам траплялось «удавати»,
щоб звабити чії прекрасні очі,
то відки ж се тепер така сумлінність?
Чи, може, тут мета вам зависока? [4, 6, 159].

Мета, виявляється, поєднує тут обох – позірного, здатного до гучної фрази «лицаря волі» (своєрідна виникає асоціація з іншим «поборником свободи» – Лицарем з «Осінньої казки» Лесі Українки) і одвертої у своїх честолюбних замірах вдови «камінного» Командора. Спільної мети цих двох егоцентристів досягають ціною зради найсвятішому – духовно-етичному ідеалу справедливості.

Загибель Жуана та Анни в «Камінному господарі» Лесі Українки (на відміну від пушкінського варіанту легенди) є чисто символічною: персонажі стають камінними духовно і морально, гідними спадкоємцями владного Командора. Саме він, зримий і незримий, залишається після фізичної смерті господарем їхніх сердець.

Поетеса у листі до Агатангела Кримського від 6 червня 1912 року так визначила ідейну суть твору: «...драма (знов-таки драма!) зветься «Камінний господар», бо ідея її – перемога камінного консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної Донни Анни, а через неї і над Дон-Жуаном, «лицарем волі» [4, 12, 396]. Саме така ідейна колізія, втілюючи в себе досвід віків, багатовчому виявилась і прозірливим передбаченням-застереженням. Суспільно-політичні реалії трагічного ХХ століття показали всю облудність багатьох поборників свобод і демократій, що потім нищились своїми ж ідейно збанкрутленими «провісниками» – носіями (прикметними є слова М.Горького про те, що революції здійснюються для знищення, морального і фізичного самих же революціонерів). Верховинські і раскольнікови, виписані Ф.Достоевським, псевдогерої і псевдомесії з творів В.Винниченка з теоріями всездозволеності й безбожності виринуть пізніше в іпостасі більшовизму і фашизму.

Лесі Українці, якій, безперечно, імпонували сильні, неординарні особистості, був чужим культ «надлюдини», пропагований ніцшеанством. Розвінчання цих людиноненависницьких теорій лежить в основі полемічної драми поетеси «На полі крові». Ці ж ідеї знайшли логічне продовження і в українському варіанті світової теми – «Камінному господарі». Характерно, що проблему «надлюдини», пропагованої декадентами, апологетами філософії Ніцше (Л.Андреев, Д.Мережковський, С.Пшибишевський тощо), порушив англійський драматург ірландського походження Бернард Шоу у п'єсі «Людина і надлюдина» (1903), у якій письменник подав прообраз сучасного Дон Жуана – Теннера, персонажа парадоксального в основі.

Іронізуючи через образи Теннера та Енн (модернізований варіант Анни) над апологетикою сильної особистості, покликаної завоювати світ, Б.Шоу, однак, не зумів протиставити антилюдяності здорове духовно-моральне начало.

Леся Українка, засуджуючи в образах Дон Жуана та Анни ренегатство і користолюбство, облудній моралі всездозволеності протиставляє ідеал людської жертвовності і самовідданості, втілених в образі нареченої «лицаря волі» Долорес, яка успадкувала кращі риси попередніх

героїнь поетеси: Міріам з «Одержимої», Анціллодеї із «В катакомбах», Прісцілли із «Руфіна і Прісцілли», Мавки з «Лісової пісні». Сміслом життя Долорес була її любов до свого нареченого (заручили їх ще в дитинстві), любов альтруїстична і жертвна, усвідомлена любов без взаємності. Як і Мавка, Долорес здатна в ім'я кохання на самопожертву, на самозречений подвиг. Однак, як стверджується у драмі, духовна і моральна вищість, благородство і самовідданість таких жінок у реальному житті не компенсується перемогою над хижим і меркантильним світом Анни, Командора, над облудністю і позірністю Жуанів. Ціною дівочої честі Долорес звільняє себелюбця Дон Жуана від статусу вигнанця і йде в монастир.

У листі до О.Кобилянської від 3 травня 1913 року Леся Українка висловила ставлення до героїні як власного морального ідеалу, вважаючи цей образ у драмі навіть біднішим, ніж хотілося б його розкрити, надаючи ідейно-естетичного пріоритету над іншими.

«Шкода мені теж, – зазначала письменниця, – що я не вмiла поставити Долорес так, щоб вона не здалась блідою супроти Донни Анни, – се не було моїм заміром, і я навіть якийсь час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми – вона чи Донна Анна, і дала перевагу Анні не з симпатії (Долорес ближча моїй душі), а з почуття правди, бо так буває в житті, що такі, як Долорес, мусять відходити в тінь перед Аннами і стають жертвами – властиво не Дон-Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації. Се тип мучениці природженої, що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук. Якби не було Дон Жуана, то знайшлося би щось інше, для чого вона б «душу розп'яла і заколола серце», бо там, де Анна могла б уже бути щасливою, Долорес ще б таки не знайшла свого святого граалю, а се тому, що над нею ніщо «камінне» не має влади...» [4, 12, 462].

Образ Долорес, незважаючи на те що письменниця вважала його недостатньо досконалим в ідейно-художньому задумі, не став лише доброю «тінню» головного героя («Се тільки тінь моя»).

Ця героїня Лесі Українки не може не виділятися як яскрава індивідуальність – тип серед інших відомих своєю самовідданістю персонажів з поем і драм поетеси, про які йшла мова вище. У «Камінному господарі» Лесі Українки спостерігаємо цікаву (нововведену у розробку традиційного мотиву) моральну колізію: у боротьбі за владу над чоловіком (Жуаном) між двома жінками (Анною і Долорес) перемагає хижка, честолюбна, активна Анна. Перемога хижого, владного, жорстокого й віроломного в душі приводить до фатального кінця обох – і Анну, і Жуана – в духовно-моральному плані.

Смерть героїв у фіналі драми не є фізичною. Адже Командорова постать із дзеркала ніби здійснює завершальний акт поневолення душ: вони поглинаються тьмою. Демонська суть дзеркала тут теж є традиційною метафорою.

Морально вище Анни і Жуана стоїть «забута тінь» – прекрасна у своєму добровільному мучеництві за чужі гріхи Долорес, у якій можемо помітити щось і від героїнь Достоевського (Соня Мармеладова із «Злочину і покарання»), і передусім від жінок Ібсенівської драматургії: Теї з «Гедди Габлер», Нори з «Лялькового дому», Сольвейг із знаменитого «Пер-Гюнта». Однак, як слушно зауважується в одному з ґрунтовних досліджень драматургії поетеси, «на відміну від Ібсена, який завжди співчуває могутній духом жінці, трохи зневажливо ставлячись до своїх лагідних, здатних на самопожертву героїнь, Леся Українка всі свої симпатії віддає саме їм.

Вона не тільки співчуває жінкам – «природженим мученицям», але саме на образи таких жінок переносить дійовий акцент, перетворюючи їх на головних героїнь» [2, 226-227].

Саме такий тип самовідданих жінок, здатних на подвиг в ім'я коханої людини, імпував Лесі Українці. Однак в атмосфері мертвотного, жорстокого, камінного, у суспільстві ситості і продажності, як стверджує поетеса образами Міріам, Анціллодеї, Йоганни, Мавки, жертвні мучениці або гинуть, або змушені нести свій важкий хрест мовчки, не в силі побороти зло власною добротою у земному існуванні. Драма Лесі Українки «Камінний господар» ідейною проблематикою пов'язана не тільки з усією складністю й суперечністю епохи, в яку жила поетеса. Це твір і пророчий значною мірою.

Це підтвердили і підтверджують трагічні реалії і початку, і середини, і кінця двадцятого віку, і катаклізми сучасної доби. Разом з тим ця драма – одна з найдовершеніших розробок традиційної світової теми як в ідейно-філософському, так і в художньому планах.

У світлі художніх алюзій та ремінісценцій до класичного образу відомого фольклорного і літературного персонажа звернувся і племінник Лесі Українки Юрій Косач у невеликій прозовій оповіді «Останнє втілення командора», у якій легендарний герой лицар Дон Хуан переноситься в іншу епоху, в інші обставини, залишаючись непохитним у пориві до свободи, до несприйняття суспільного середовища. Ремінісценція легенди про великого грішника знайшла самобутнє втілення в художньому задумі І.Франка (поема «Похорон»).

Свою інтерпретацію традиційного образу (покару спокусника за зведення жінок хитрою Розітою) зробив і письменник української діаспори Спиридон Черкасенко у драмі «Іспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» (1931).

Відлуння мотиву світової фабули відчувається і в романах французького класика Гі де Мопассана «Любий друг» й українського письменника, схильного до екзистенційного світобачення, В. Підмогильного «Місто», де подаються модернізовані дон-жуанівські типи: любовні колізії тут використовуються як фактори кар'єрного сходження.

Проте це вже окрема тема.

Список використаних джерел

1. Воробьевский Ю. Русский Голем: Дьяволиада мировой культуры / Ю. Воробьевский. – Спасо-Преображенский Мгарский монастыр, 2005. – 358 с.
2. Гозенпуд А. Поетичний театр: Драматичні твори Лесі Українки / А. Гозенпуд. – К. : Мистецтво, 1947. – 302 с.
3. Пушкин А. Драматические произведения / Александр Пушкин. – Л. : Наука, 1968. – 254 с.
4. Українка Леся. Твори: У 12 томах / Леся Українка. – К., 1976-1978.

Анотація. У статті автор шляхом несинхронного зіставлення аналізує поетичні драми «Камінний гість» Олександра Пушкіна і «Камінний господар» Лесі Українки у контексті світової теми про Дон Жуана, акцентуючи увагу на контактній-історичних зв'язках літератур.

Ключові слова: образ, сюжет, мотив, традиційний, інтерпретація, алюзія, ремінісценція

Summary. In this article the author analyses the poetic dramas written by O. Pushkin «Kamynnyi hist'» and «Kamynnyi hospodar» by Lesia Ukrainka with the use of non-synchronous comparison in the context of world subject about Don Juan and accents the attention on contact-historic ties of literatures.

Key words: image, plot, motive, traditional, interpretation, allusion, reminiscence.

УДК 821.161.2.-31.09

Лаврусевич Н.О.

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ТА СВІТОГЛЯДНА ПОЗИЦІЯ АВТОРА В РОМАНІ ДЕНИСА ЛУКІЯНОВИЧА «ФІЛІСТЕР»

Людинознавчі проблеми творчості письменників тривалий час витіснялися на периферію літературознавчих досліджень, хоча осердям літературного світоосягнення є душа людини, проникнення в глибини якої письменник здійснює з неабиякою художньою майстерністю, не відкидаючи «тонкий різець Петрарки» [8, т. 1, 142]. До того ж, побутування стереотипного уявлення, що внутрішній світ людини виражається насамперед у її вчинках, не могло не «посприяти» звуженості, односторонності психологічних підходів до текстів митців слова. Натомість зображення письменником діяльнісного аспекту буття героя – тільки один із можливих засобів зображення, включений у процес, що має показати зв'язок між думками, почуттями і вчинками, а також особистістю автора та його героїв.

Проблема художнього психологізму творів Дениса Лукіяновича не поставала спеціально предметом наукового дослідження, але потребує комплексного, синтетичного підходу, тому що будучи послідовником І.Я.Франка, молодий на той час автор старався у всьому бути схожим на літературного кумира. Про взаємини Лук'яновича з тогочасними світочами літератури та його власний творчий почерк докладно пишуть Михайлина Коцюбинська, Іван Денисюк, Леоніла Міщенко у літературознавчих розвідках та передмовах до видань письменника [1; 4].

Поява цієї статті зумовлена потребою з'ясування засобів і прийомів психологічного зображення героїв у світлі авторської світоглядної позиції в романі Д.Лукіяновича «Філістер».

Молодий сучасник І. Франка, майже ровесник Лесі Українки, В. Стефаніка, Л. Мартовича, М. Черемшини, народився Денис Лук'янович 13 вересня 1873 року на Поділлі у родині богослова за освітою, а вчителя за фахом, а потім службовця. Вчився він у Станіславській гімназії. Був гімназистом активним, радикально настроєним, організовував таємний гурток «Поступ», налагодив зв'язки з М. Павликом та І. Франком. За «Поступом» стежили, писали доноси учні тієї ж гімназії. Він складає екстерном іспити на атестат зрілості і закінчує юридичний факультет Львівського та філософський Чернівецького університетів (1900 та 1907 рр.), мав ступінь доктора. Про роки навчання письменника в університеті ми, на жаль, знаємо мало і лише з його повісті «Філістер» уявляємо чим жили тодішні студенти, шукаючи істини не так на лекціях професорів, як у вирі літературних дискусій та громадської праці.