

Тетяна Івашина, аспірантка

Формування основних шляхів модернізації образу Дон Жуана у європейській драмі ідей кін. ХІХ-поч. ХХ ст. ("Людина і Надлюдина" Б.Шоу та "Камінний господар" Лесі Українки)

Старий Дон Жуан безповоротно помер, як померли ті часові умови, що створили його життєвий та літературний тип.

К.Бальмонт, 1904 рік

З висоти останніх років двадцятого століття можна з переконаністю констатувати, що за свою багатовікову еволюцію невмирущий образ Дон Жуана переживає два переломних періоди. Перший з них припадає на роки Великої Французької революції, коли відбувається криза усіх інститутів феодалізму і утверджуються цінності нової культурно-історичної доби; другий - на кінець ХІХ-поч. ХХ ст., коли наближаються нові соціальні катаклізми, активізуються політичні партії та рухи, виникають новітні філософські та естетичні доктрини, відбуваються докорінні зміни в соціопобутовій орієнтації людства.

За цих умов перед митцями, які наважуються братися до теми середньовічного рицаря-лібертена на порозі "століття атому", неминуче постає питання про пошук шляхів модернізації образу ренесансного героя, його адаптації до потреб та реалій нової культурно-історичної доби.

Вивчаючи цю проблему, А.Нямцу у монографії "Загальнокультурна традиція у світовій літературі" (1997) дав узагальнюючу характеристику двох магістральних, "змістовно активних" напрямків, якими йде література ХХ ст. у трансформації образу знаменитого звабника. Перший з них, на думку А.Нямцу, пролягає у річищі створення "реалістично-життєподібного контексту" [6, 136], куди автори поміщають образ Дон Жуана, досліджуючи процес становлення та/чи

еволюції його світогляду. Другий напрямок використання новітньою літературою традиційного сюжету про середньовічного іспанського шукача любовних насолод "підкреслено зорієнтований на створення умовно-символічного плану подій з елементами внутрішнього осучаснення" [16, 137] цього "вічного" образу.

Ці два шляхи, що становлять підґрунтя для формування інваріантних трансформаційних моделей, чітко окреслюються вже на межі XIX-XX ст. і найповніше репрезентовані драматичними версіями Бернарда Шоу ("Людина і Надлюдина") і Лесі Українки ("Камінний господар").

Серед великої кількості різнотипних інтерпретацій цього періоду версії Б.Шоу та Лесі Українки виділені нами з кількох причин.

По-перше, на тлі обробок другорядного значення та цілковитого традиційно-образного баласту вони вирізняються своєю ідейною завершеністю та естетичною досконалістю.

По-друге. Неабиякий інтерес саме ці версії викликають з точки зору ймовірності існування між ними контактено-генетичного зв'язку, усвідомлення якого робить більш предметною розмову про шляхи та національну специфіку процесу адаптації даного сюжетно-образного матеріалу. В зв'язку з цим доречно зауважити, що питання про характер генетичних стосунків версій Б.Шоу та Лесі Українки піднімалось лише раз - дослідницею І.Журавською наприкінці 60-х років. Не вдаючись, щоправда, до їх докладного зіставного аналізу, у праці "Леся Українка і зарубіжні літератури" І.Журавська констатувала незаперечну ідейно-тематичну суголосність названих версій: "Знаменно, що два таких драматурга, як Бернард Шоу і Леся Українка майже одночасно звернулись до одного й того ж світового сюжету, відгукнулись на ті ж самі проблеми"[8, 126]¹. Разом з тим, І.Журавська не наважується говорити про контактено-генетичний зв'язок даних версій на тій підставі, що Леся Українка ніде не згадує про Шоу — ні в листах, ні в статтях [там само].

Нам також не вдалося знайти хоч якогось докуметального підтвердження того факту, що українська поетеса була обізнана з версією свого англійського колеги. Однак низка вражаючих концептуальних збігів (розвінчання ідейної непо-

¹ Тут і далі переклади цитованих іншомовних джерел здійснено автором статті.

* Усі виділення в авторських текстах зроблені нами.

слідовності і духовного ошуканства Дон Жуана, співвіднесеність його образу з ідеєю "надлюдини", активізація жіночої "партії" цього традиційного сюжету тощо), притаманних саме (а в деяких випадках і виключно) цим двома версіями, примушують звернути увагу на деякі факти, що стосуються

а) хронологічних відповідностей (комедія Шоу "Людина і Надлюдина" була видана за власний кошт автора у 1903 році; у 1905 вона вперше з'явилась на театральній сцені (лондонський театр "Роял Корт"); у 1910 р. вийшло повне зібрання творів Бернарда Шоу в московському видавництві "Современные проблемы"; робота над "Камінним господарем" - як свідчить дата в автографах - була завершена 29.V.1912 р., а у №X "Літературно-наукового вісника" за той же рік перша публікація цієї Лесиної драми супроводжувалась широкою редакційною приміткою про історію літературної оборобки теми Дон Жуана у світовому письменстві, яка, незалежно від її авторства*, свідчить про текстуальну обізнаність українського читача з комедією англійського драматурга, - отже, її цілком могла знати й авторка "Камінного господаря", навіть якщо у своїх листах і статтях вона не згадала про цю обставину);

б) поданого нижче розгорнутого аналізу текстового фактажу;

в) особливостей творчої індивідуальності Лесі Українки, яка, за висловом С.Тудора, була "не тільки справжньою Українкою, але й справжньою європейкою свого часу [...]: володіла бездоганно [...] основними європейськими мовами", (в т.ч. англійською), - "отже, мала відкриті дороги до всіх тематичних джерел у цих мовах, і отже, пила жадібно з цих чужих джерел на здоров'я власної національної творчості" [23, 130-131].

Взяті у сукупності, ці непрямі факти дозволяють (гіпотетично) припустити, що Лесі була відома версія англійського драматурга і що саме на неї могла орієнтуватися українська поетеса у деяких засадничих аспектах філософської концепції своєї драми.

І по-третє. Зіставлення шляхів ідейно-естетичного оновлення теми Дон Жуана, представлених саме версіями Шоу та Лесі Українки, має додатковий сенс з огляду на їх належність до одного літературного роду (драма).

* Вважається, що автором цієї редакційної примітки був М.Вороний. Докладніше див.: Вороний М. Поезія. Переклади. Критика. Публіцистика. - К.: Наукова думка, 1996. - С.657-660.

Крім цього, слід взяти до уваги, що обидві названі версії постали майже одночасно на поч. ХХ ст. і були першими ¹ (чи першими у межах драматичного роду і конкретної культурно-історичної доби) в своїх національних літературах, а відтак виявились надзвичайно віддаленими - в сенсі і географічному, і часовому, й історичному - від витоків теми Дон Жуана.

З огляду на останню обставину не зайве, беручись до зіставного аналізу англійської та української версій ХХ ст., згадати деякі спостереження загального характеру, викладені в статті польського дослідника П.Томанека "Легенда про Дон Жуана в інтерпретації Лесі Українки"[див.: 22].

В ній автор відзначає, що образ Дон Жуана як спокусника-авантюриста, такий принагідний для митців, що живуть у країнах басейну Середземного моря, через свою "приблизну відповідність" темпераменту та хоробрості цього героя типові іспанського гідальга, французького шляхтича, італійського кавалера, є невластивим для країн англосакських чи загалом германських, а також Слов'янщини, де, ставши практично загальнокультурним, міф про Дон Жуана використовується виключно як "тло" для роздумів філософського характеру, "для розмірковувань над роллю окремої особистості, в певному сенсі непересічної, неупокореної, невіддільної тискові обставин та суспільної думки" [22, 133]. У світлі цього цінного спостереження видається цілком закономірним той факт, що, завойовуючи з плином часу все нові літературні ареали на півночі і сході Європи і набираючи, внаслідок цього, дійсно трансєвропейського характеру, на поч. ХХ ст. Дон Жуан як персонаж починає активно використовуватись в драматургії ідей, що являє собою п'єси саме філософсько-психологічного плану [9, 8], виразні ознаки яких - попри кардинальні відмінності у художньому світобаченні двох авторів і типах

¹ В англійську літературу тема іспанського перелюбника була принесена п'єсою А. Кокайна (Cocain) "Tragedy of Orfid" (1669). Іншими попередниками Шоу на ниві англійської національної доджуніани були Томас Шадвелл (Shadwell) та Джордж Байрон. П'єса першого з них – "Вільнодумець" ("The Libertine") з'явилася 1676 р., сюжетно тяжіла до французьких та італійських переробок і змальовувала Дон Жуана як англійського аристократа доби Реставрації - морально зіпсутого, жорстокого, егоїстичного. Щодо версії Байрона, то вона, хоч і визначила основний напрямок ідейно-естетичної трансформації образу іспанського звабника в комедії Шоу, була створена за 80 років перед нею - в іншу історичну та літературну добу і вирішена в іншій жанрово-родовій манері.

модернізації ними традиційно-образного матеріалу - несуть у собі драматичні версії Б.Шоу та Лесі Українки.

Беручи на себе "важку відповідальність" створення на поч. ХХ ст. п'єси про Дон Жуана, Шоу виходив з глибокого переконання, що у філософському розумінні славетний герой застарів щонайменше років сто назад [27, 360]. Тому у своїй "комедії з філософією" драматург йде шляхом радикального оновлення образу іспанського шукача любовних насолод, поєднуючи власний хист драматурга-реаліста і традиції національної донжуаніани. Використовуючи, зокрема, художні надбання Дж. Байрона щодо способу інтерпретації теми вельможного перелюбника, Шоу змінює "традиціоналізовану прив'язаність хронотопа" [17, 10] і переносить дію в сучасну йому Англію. Внаслідок подібної трансформації усталених географічних, історичних, соціально-побутових характеристик цього сюжету та його "перенаціоналізації" відбувається докорінна зміна структурно-смыслових відношень всередині цього традиційного утвору. Насамперед, це стосується цілковитої перебудови подієвого плану твору, яких зазнає послідовної *деміфологізації*, головним чином, за рахунок вилучення з нього лінії камінного командора, містифіковану постать якого, порушуючи лінійність сюжетобудови, автор переносить у паралельний сюжет-інтермедію.

Вочевидь, саме таке кардинальне оновлення в комедії Шоу усіх звичних параметрів цієї сюжетно-образної структури ускладнило її "впізнаваність" і дало привід О. Манделу в його антології драматичної донжуаніани стверджувати, що версія англійського драматурга в дійсності не має нічого спільного з легендою про Тенорію, і той факт, що вона подала Шоу ідею даної п'єси, стосується лише виникнення задуму, а не твору як такого [11, 548].

Погоджуючись з цим твердженням бельгійсько-американського професора літератури лише у тому, що стосується незвичного *couleur local* та ідейної наповненості основних структурних компонентів легенди про Дон Жуана, зазначимо, що впроваджені Шоу новачки сприяють актуалізації та інтенсифікації традиційного ідейного протистояння "Дон Жуан *versus* суспільство", а ідея як домінуючий фактор інтелектуальної драми впливає, в даному випадку, саме з неординарності ситуацій [9, 8], в яких опиняється новітній герой, образ якого - з врахуванням особливостей обраного англійським драматургом способу модернізації цього традиційного сюжету - також зазнає всебічного оновлення.

По-перше. Адаптуючи постать ренесансного героя до проблем Новітньої доби і специфіки інтелектуальної драми, Шоу оновлює його ідейно. З цією метою англійський драматург актуалізує, насамперед, той пафос протесту проти "універсальної моралі", що був об'єктивно притаманний образу лицаря-лібертена від самого початку його функціонування у літературі, а виразних "прав громадянства" набув в добу романтизму.

Внаслідок цього, у версії Шоу відбувається чергова метаморфоза Дон Жуана: колишній свавільний іспанський феодал перетворюється на англійського нонконформіста поч. ХХ ст., представленого в образі Джека Теннера, - молодого аристократа з шокуючими для добропорядного товариства "поглядами анархіста", пристрасного критика існуючих порядків, "руйнівника" і "реформатора", який "нищить релігії та розбиває ідолів" [27, 417] консервативного світогляду.

Прислухаючись до духовних запитів епохи, Шоу відкрито співвідносить образ головного героя своєї п'єси з популярною на той час ніцшеанською ідеєю "надлюдини" ("Übermenscha"), а через неї - полемізує з романтичними концепціями Дон Жуана як титана-надлюдини, у своїй божественній величі протиставленого духовному убозтву натовпу філістерів.

Проектуючи цю культову ідею німецького філософа на образ Дон Жуана, Шоу намагається розвінчати її, викрити її невідповідність реаліям життя. З цією метою драматург у суто реалістичній манері розвиває тезу свого співвітчизника Дж.Байрона про те, що англійське суспільство Нових часів неспроможне породити справжнього Героя, виключну особистість, невідкладну нівелюючому тиску обставин. На всіх рівнях своєї п'єси - включаючи її промовисту назву - Шоу виразно протиставляє Дон Жуана минулих століть як істинного титана, "аристократа духу" і слабодухого новітнього героя, який у своїй претензії на суспільний нігілізм є лише блідою тінню своїх ушлюблених предків, оскільки неспроможний підтвердити власні світоглядні уподобання конкретними вчинками.

Розвінчуючи подібну непослідовність протесту Дон Жуана ХХ ст., Шоу - перший за попередню трьохсотлітню історію цього літературного типу - інтенсивно розробляє мотив брехливого красномовства героя, що рельєфно окреслився ще в комедії Мольєра, але протягом наступних століть залишався поза попитом митців, оскільки виявився практично зайвим у образних концепціях ХУІІ-ХІХ ст. (чи був відповідним чином

трансформований - пор. у Пушкіна: "импровизатор любовної песни") і набув самостійного ідейного значення лише у Новітню добу - в комедії Шоу, а згодом і у філософській драмі Лесі Українки. Реанімуючи цю майже забуту архетипну властивість класичного *burladog-a1*, англійський драматург витрактює її як схильність новітнього Дон Жуана до демагогії, в яку - за нових суспільно-історичних обставин - перероджується одвічна світоглядна конфронтація ренесансного героя з оточуючим соціумом. У своїх численних монологах та в'їдливих репліках Джон Теннер піддає нищівній критиці споконвічні засади англійського суспільства та традиційні погляди на політику, побутову мораль, шлюб. Однак увесь протест героя виливається лише в річище пустих балачок, до яких вже давно звикли усі оточуючі. Про це яскраво свідчить іронічно-поблажлива інтонація реплік інших персонажів, що звучать у відповідь на пристрасні викривальні промови Теннера (Стрейкер: "Не звертайте уваги, містере Робінсон. Він (тобто Теннер - Т.І.) полюбляє просторікувати. Вже ми його, слава богу, знаємо" [27, 438]; Енн Уайтфілд: "Коли-небудь ви, мабуть, серйозно займетесь політикою, Джек. [...] Ви так добре говорите" [27, 438] та ін.).

Протиставляючи у такий спосіб Дон Жуанові минулого як герою активні дії "балакуна" Новітньої доби, Шоу викриває "здрібніння" героїв сучасності, неспроможних встояти перед всесиллям суспільних стереотипів. Саме тому постать канонічного Дон Жуана - "нерозкаяного грішника", велета моцартівсько-гофманівського типу, справжньої Надлюдини, готової рішуче стати "по той бік" обмежень міщанських звичаїв та пуританської моралі, Шоу виносить у містифіковану реальність - сюжет-інтермедію, за якою - можливо, по аналогії з віршем Ш.Бодлера (1857) - закріпилася назва "Дон Жуан у пеклі" (авторська назва - "Сон Дон Жуана"), у той час як вписаний в життєподібний контекст суспільно-побутових реалій Англії поч. ХХ ст. Джон Теннер (тобто Дон Жуан - "просто людина") змушений капітулювати перед тиском прийнятих умовностей.

У контексті проблематики п'єси Шоу, а також з огляду на специфіку розв'язання конфлікту "Дон Жуан versus суспільство" в попередній дон-жуаніані, заслуговує на увагу той факт, що актом подібної капітуляції в комедії англійського драматурга ХХ ст. стає неминуче одруження Теннера-Дон

¹ Досвідчений жартівник (ісп.)

Жуана, яке й сам герой сприймає як свою ідейну поразку: "Для мене одруження - це віровідступництво, зневажання внутрішньої святини, наруга над чоловічою гідністю, відмова від першородства, ганебна капітуляція, визнання своєї слабкості" [27, 542]. Подібний фінал духовного протистояння новітнього Дон Жуана з оточуючим соціумом засвідчує й остаточну деромантизацію героя, який, опинившись перед необхідністю морального і світоглядного вибору, підкоряється зовнішнім обставинам і егоїстично-життєрадісне "Я хочу!" свого моцартівського предка чи "Я смію!" індивідуаліста- "надлюдини" замінює лише приречено-безсилим "Я повинен..."

Далі. Істотного оновлення в комедії Шоу зазнають морально-психологічні властивості і поведінкові домінанти цього традиційного персонажу. Спроба драматурга "осучаснити" Дон-Жуана, "перетворивши на сучасного англієця і пустивши в сучасне англійське суспільство, народила персонаж, який - як відзначав сам автор, - зовні мало чим нагадує героя Моцарта" [27, 362]. Окрім імені (Джон Теннер - англійський варіант іспанського імені Хуан (Жуан) Теноріо), герой п'єси "Людина і Надлюдина" не має практично нічого спільного з тим класичним образом спокусника, який утвердився в колективній свідомості багатьох поколінь, оскільки Шоу практично позбавляє свого Дон-Жуана пошуку "кількості задоволення" [10, 272] як головної поведінкової константи цього персонажу. Увіразняючи подібну сутнісну метаморфозу образу середньовічного перелюбника, який за кількавікову історію свого протистояння універсальній моралі дійшов "майже до аскетизму" [27, 362], а також ті характерні зміни, що відбулися в морально-побутовій орієнтації людства в зв'язку з поширенням процесу жіночої емансипації, Шоу знову прямує шляхом, прокладеним Байроном, і активно використовує прийом іронічного парадоксу, вперше застосований щодо способу переосмислення образу шляхтича-перелюбника саме бунтівним поетом-романтиком. Подібно до того, як Байронів "мандрівний розпусник" [27, 360] потерпав від любовних домагань усіх жінок, які траплялися на його життєвому шляху - незалежно від їх національності, віку, соціального статусу, - Дон Жуан Шоу стає, за висловом самого автора, "об'єктом трагікомічного переслідування" [27, 366] з боку англійської аристократки Енн Уайтфілд, яка своєю наполегливістю та винахідливістю у досягненні матрімоніальних цілей не поступається навіть класичному *burlador*-у.

Жіночим шармом, кокетуванням, лестощами, відвертим підступом вона невинно плете павутиння, в якому врешті-решт остаточно заплутується її обранець.

Внаслідок подібного "вивертання" в комедії Шоу добре званої сюжетної схеми, колишній брутальний ошуканець перетворюється на "приречену жертву" [27, 432] "жінки-переслідувачки" [27, 448] і мріє втекти в "магометанську країну, де чоловіки захищені (!) від жінок" [27, 448].

Оцінюючи подібний поворот суспільної історії знаменитого перелюбника з точки зору *чоловіка у час емансипації*, Шоу на протязі усієї п'єси іронічно уподібнює Енн боа-конструктору - удаву, який вбиває свою жертву, щораз міцніше стискаючи її кільцями свого тіла.

Яскравим "унаочненням" цієї метафори стає боа Енн, яким вона, кокетуючи, огортає шию Теннера. У такій ситуації ця мила дрібничка дамського вбрання стає символічним уособленням згубного тиску суспільних умовностей, у кільцях яких задихається герой-нонконформіст ("Спробуйте відмовитись від обіймів боа-конструктора, коли він вже обвився навкруг вашого тіла", - гірко іронізує з цього приводу Теннер [27, 360]) і які, відмовляючи йому у праві на власні переконання та індивідуальні волевияви, нав'язують невластиві поведінкові стереотипи і врешті приборкують навіть таку непересічну особистість як Дон Жуан-Теннер.

Як відомо, уособленням мертвотної сили суспільних догм і антагоністом Дон Жуана виступала містична статуя командора. У своїй комедії, деміфологізуючи її основний сюжет, таким носієм вбивчо-застарілого, незмінного, консервативного начала й ідейним опонентом Теннера Шоу робить цілком реальну постать Роубека Рамсдена, представника лондонської знаті і члена англійського парламенту, "старигана з допотопними поглядами" [27, 392], "найсвіжіші ідеї" якого "відносяться до шістдесяти років" [27, 394] минулого століття. Однак, якщо в попередній літературній традиції ідейна позиція "Дон Жуан versus Командор" (формально збережена й в "Людині й Надлюдині") "практично завжди, - як слушно зауважив А.Нямцу, - знімалася фізичною загибеллю героя" [16, 135], то у своїй "Комедії з філософією" — у відповідності до типу модернізації традиційного матеріалу, внутрішніх потреб твору та специфіки інтелектуальної драми загалом - Шоу відмовляється і від цього елементу звичного сюжетного оформлення теми шляхтича-перелюбника, переосмислюючи його як акт суто духовної поразки героя, поневолення його світоглядного "Я". Вилучаючи з

основного сюжету своєї п'єси одіозну постать камінного привида, його вбивчій силі драматург уподібнює нівелюючий тиск "міщанської суспільної думки, яка [...] зараз панує усюди" [27, 361], а озеру палаючої сірки, куди демони жбурляля Дон Жуана, - вимушений шлюб героя з Енн Уайтфілд. Фінальна сцена твору, коли у відповідь на заключний монолог Теннера - останню конвульсію його агонізуючої "нонконформістської совісті" - Енн під "загальний сміх" "любовно, з гордим поглядом, погладжуючи його руку" [27, 548] промовляє: "Нічого, нічого, любий, продовжуйте говорити" [27, 548], яскраво висвітлює остаточне суспільне й духовне фіаско героя і крах його так гаряче проповідуваних нонконформістських ідеалів.

І останнє. Модернізуючи соціологічні і психо-поведінкові характеристики образу шляхтича-гедоніста у відповідності до зміни культурно-історичного середовища, Шоу належним чином оновлює й суто зовнішню, атрибутивну "обставленість" сюжету, використовуючи синхронні йому реалії матеріальної культури та суспільно-побутових відносин: колишній іспанський феодал скидає свої пишні шати й вбирає шкіряне пальто і кепі, їздить автомобілем, тримає гроші у банку, бере участь у автоперегонах, користується послугами водія-механіка, який закінчив політехнікум, видає "Довідник революціонера" тощо.

Таким чином, включаючи образ Дон Жуана до нової системи часо-просторових та національно-історичних координат, Шоу піддає його повній та відкритій адаптації-осучасненню, викликаючи абсолютно "новий поворот старої легенди [2, 125]. Вступаючи у світ нових необхідностей, що постали перед людиною на порозі ХХ ст., англійський драматург позбавляє цього "улюбленця поезії" (О.Веселовський) романтичного титанізму і "надлюдської" величі і, повертаючи обличчям до потреб "звичайної" людини, творить щось на зразок "некролога по знаменитому коханцеві" [2, 125].

Цілком інший тип запозичення традиційно-образного матеріалу і шлях його ідейно-семантичної адаптації обирає Леся Українка в "Камінному господарі". Наділена даром філософсько-символічного мислення, українська поетеса побачила "доцільність традиційних елементів" [2, 125] давньої легенди і відтворила їх у своїй філософській драмі, не побоюючись (як Шоу) бути висміяною за те, що на початку ХХ ст. змальовуватиме привидів та дуелі [27, 361]. Тому в "Камінному господарі" Леся вдається не до часткового (як це зробив англійський драматург, перейнявши лише систему мотивів), а до повного запозичення традиційного матеріалу - із

збереженням усталеної подієвої схеми і системи образів, часу, місця, обставин дії [4, 306]. Подібно до О.Пушкіна, чия маленька трагедія стала сюжетом-зразком Лесиної драми, українська поетеса, послуговуючись власними уявленнями та кількавіковими нашаруваннями попередніх трансформацій донжуанівської теми, відтворює обстановку середньовічної Іспанії - ландшафти, оселі, кладовища, звичаї, розваги тощо, однак робить це, на противагу російському поетові, зовсім не для того, щоб "вивести" з неї характерні риси свого героя. Культурно-історичний колорит пушкінської трагедії, що виріс безпосередньо з "місцевого колориту" романтиків, у Лесиній драмі в черговий раз змінює свою естетичну сутність і функціональне призначення, набуваючи яскравого умовно-символічного, знакового характеру. Послідовно реалізуючи принцип контрастивності як основоположний для своєї драми [20, 166], головну увагу поетеса концентрує на зображенні двох фонових картин: веселої, завітчанної, упоєної радощами та красою життя Севілії - батьківщини Анни та колиски її кохання до Дон Жуана, і домену Командора - по-зимовому холодного, мовчазного, зарозумілого Мадриду, що змагає під камінним тягарем "етикети". Ці контрастно-символічні картини надають більш розвинутих, об'ємних форм ідейному антагонізму "Дон Жуан versus Командор", що визначився ще коло самих витоків цієї світової теми, і відповідають втіленим у образах цих героїв протилежним типам суспільної поведінки та філософсько-світоглядним ідеям.

Актуалізуючи у такий спосіб архаїчний простір і традиційну історичну "приписку" свого Дон Жуана, Леся насичує новим ідейно-філософським змістом і його стереотипізовані психо-поведінкові властивості, зокрема, любовний авантюризм - ту "відчайдушну розбещеність", яка, на думку Шоу, вже давно відійшла до розряду анахронізмів і разом з мечем і мандоліною героя-перелюбника вирушила до крамниці лахмітника [27, 362]. Зберігаючи у своїй версії традиційний історичний *couleur* і класичні атрибути постаті "модельного звабника" (Софія Наумович) - співи під гітару, дуелі, шпаги, Леся Українка - на противагу англійському драматургові - піддає образ Дон Жуана частковій, прихованій адаптації, і модернізує його лише зсередини, надаючи рис новітньої ідеології та психології [15, 26].

Внаслідок подібної трансформації на первісний зміст образу нашаровуються інші змісти [20, 130] і постать звабника-авантюриста набуває багатозначності і багатовимірності симво-

лу, суголосного не лише з сучасністю поетки, як зазначав Е.Ненадкевич, але й з надчасовими, абстрактно-гуманістичними вимірами життя.

З огляду на відзначену вище філософсько-ідеологічну та національно-психологічну заангажованість образу новітнього Дон Жуана, характерною особливістю героя Лесиної драми (як перед тим і комедії Шоу) також стає виразне тяжіння до основних постулатів ніцшеанської філософії. Однак ми не наважуємося стверджувати, що ця риса Лесиного Дон Жуана, безумовно, суголосна баченню постаті шляхтича-вільнодумця англійським драматургом, могла бути викликана лише контакт-но-генетичним зв'язком двох версій. Швидше за все, її наявність в образі головного героя "Камінного господаря" продиктована причинами типологічного порядку, включеністю авторки у певний культурно-текстовий простір, особливо, якщо взяти до уваги той факт, що на поч. ХХ ст. в різних європейських літературах з'являється ціла низка обробок теми Дон Жуана, в яких більш чи менш виразно вчувається відгомін індивідуалістичної філософії Ніцше ("Насолода" /1889/ Г.д'Аннунціо; "Homo sapiens" /1895-98/ С.Пшибишевського; "Новий Дон Жуан" /1900/ Ж.Бар'єра та ін.)

Відзначена особливість образної концепції Лесиного Дон Жуана викликає оприявлення в ній мотиву демаскування, що був невластивим для попередніх версій цієї теми, хоча його окремі невизначені прояви спостерігалися ще в комедії Мольєра. Включення цього нового компоненту до усталеного комплексу властивостей і мотивів дозволяє поетесі, не виходячи за межі символічної образності та лінійної сюжетобудови (на відміну від Шоу), викрити ідейну непослідовність її героя.

У такий спосіб Лєся насамперед заперечує властиву для романтичних концепцій цього образу "ілюзію волі, необмеженого волевияву людини" [1, 126-127], що унеможлиблюється через жорстку ритуалізацію суспільного життя вимогами "етикети", а також - слідом за Шоу - викриває слабкість і непевність "надлюдського" начала в Дон Жуані, бо так гаряче проповідувана ним свобода від суспільних звичаїв і норм виявляється лише "маскою на житейському маскараді" [21, 201]. Мотив демаскування надається Лєсі і на рівні конкретної суспільної алегорії: з його допомогою поетеса розвінчує донжуанів від політики та ідеології своєї доби - на зразок "легального марксиста" П.Струве, чия непослідовна

позиція у питанні розвитку національних літератур зумовила "конкретну причину і мету" [12, 249] Лесиної драми.

З огляду на спільність деяких сторін суспільного розвитку Англії та України, «Камінний господар» є суголосним версії Шоу і щодо способу переосмислення образу донни Анни, який отримує в творі Лесі Українки "нову й оригінальну інтерпретацію" [25, 126]. В цьому відношенні концептуальна новизна Лесиної драми полягає у тому, що "Камінний господар" став результатом спроби не лише переосмислити добре знаний сюжет з точки зору нових соціологічних і побутових орієнтирів людства, як це вже було зроблено в комедії Шоу, але й підійти до теми шляхтича-перелюбника "з погляду жінки у час емансипації" [25, 127]. Як справедливо зауважила з цього приводу В.Агеева, Леся Українка "чи не першою в європейській літературі висловила власне жіноче ставлення до образу дон Жуана" [1, 112]. На цій особливості своєї інтерпретації даної світової теми наголошувала й сама поетка в листі до А.Кримського: "От уже і в нашій літературі є Дон Жуан, [...] оригінальний тим, що його написала жінка" [24, XII, 396-397]. Вочевидь, саме з цієї причини Леся Українка, у відповідності до загального феміністичного дискурсу своєї творчості, згладжує іронічність парадоксу п'єси свого англійського колеги і ще виразніше, ніж Шоу, робить головним важілем драматичної дії в "Камінному господарі" донну Анну. Переводячи запропоновану Шоу концепцію образу цієї героїні як "нової жінки" у площину естетики "новоромантизму", "прапор" якого Леся піднімала у своїй поезії, вона розвиває художні надбання своїх попередників на ниві літературної донжуаніани (да Понте, Гофмана) і змальовує Донну Анну сильною, цілеспрямованою і, на відміну від героїні Шоу, честолюбною жінкою, котра прагне не примітивного обивательського щастя, а "любові-влади" [1, 131] і "слави в суспільстві" [25, 126], в жертву яким свідомо приносить свою горду волю

На відміну від Шоу, чия новітня версія цілком збудована на "ідеї внутрішньої та зовнішньої емансипації жіночого образу" [6, 78], Леся, зберігаючи традиціоналізовану локалізацію хронотопу і відповідні історичні та соціально-побутові виміри сюжету про Дон Жуана, емансипує донну Анну також тільки зсередини, роблячи її, як вже відзначали послідники [див., зокрема, 1, 19], уособленням суто чоловічого, раціонального способу мислення (згадаймо Донжуанове "Ви мов не жінка..."). Вольова і амбітна, донна Анна ні в чому не

поступається дон Жуанові ("я вам рівня"). Тому-то в "Камінному господарі", як вже було відзначено [див.:18], немає сцен власне спокушування, позначених примітивним еротизмом, залишки якого спостерігаються ще навіть в "Людині і Надлюдині". Кохання героїв Лесиної драми — це "більш чи менш явно виражені словесні сутички" [20, 166], інтелектуальний двобій гідних супротивників, в якому звикалий до легких перемог спокусник "подоланий сильнішою за нього жінкою" [1, 126], бо саме життєвий вибір і владолюбні прагнення донни Анни "тягнуть" за собою відповідні вчинки її мінливого обранця, зумовлюючи ту вражаючу сутнісну метаморфозу, що відбувається з "лицарем волі".

Увиразнюючи, таким чином, намічені в п'єсі Шоу нові характерні акценти в образному тандемі "Дон Жуан-Донна Анна", Леся Українка пов'язує їх з поняттями волі і влади, навкруг яких зосереджена інтелектуальна полеміка твору. Змістовно перегукуючись з деякими пасажами численних монологів Теннера ("Хіба ми /тобто чоловіки - Т.І./ сміємо прагнути власної мети чи виявляти власну волю?" [207, 404]; "Рахуватися з вами /тобто жінками - Т.І./ [...] значить підмінити свою волю вашою" [27, 418-419] та ін.), Леся в "Камінному господарі" ще виразніше, ніж Шоу, показує, як у добу емансипації колись активний герой, неспроможний подолати застарілі гендерні стереотипи, перетворюється на пасивний об'єкт волевияву жінки, котра - бодай духовно - "вирвалася з Лялькового дому і, не задовольняючись більше роллю статистки в мораліте, рішуче перетворилася на особистість" [27, 360], і під впливом "нежіночих" чар якої він зрікається власної волі і приймає чужі цінності.

Відзначена суголосність концептуально важливих аспектів двох новітніх версій донжуанівської теми зайвий раз спростовує розповсюджену у радянському лесезнавстві думку про те, що лише "маленька" трагедія геніального російського поета (мається на увазі О.С.Пушкін - Т.І.) могла служити для нашої поетеси єдиною (!) у всій світовій літературі відправною точкою для створення "Камінного господаря" [3, 387]. Коментуючи це твердження авторів відомої монографії про творчість Лесі Українки, слід відзначити, що, по-перше, у своїй драмі Леся надзвичайно повно осягає й вичерпує потенційну ідейно-філософську глибину тенденцій, які - більш чи менш виразно - були окреслені у версіях цілої низки її попередників: Тірсо, Мольєра, Моцарта-да Понте, Гофмана, Байрона, Пушкіна. По-друге, дійсно, в "Камінному господарі" Леся Українка ви-

користала сюжетну схему, віднайдену російським поетом у його "маленькій" трагедії. З усього розмаїття відомих сюжетних колізій (а поетеса мала в Хоні під рукою найновіше дослідження Ж.Бевота "La legenda de Don Juan", Париж, 1911), вона вибрала саме пушкінський варіант, оскільки він найбільше відповідав ідейному задуму її твору: Дон Жуан ніколи не зміг би закрити ієрархічну та світоглядну лакуну, що утворилася б по смерті Командора-батька так, як, у відповідності до честолюбних прагнень Донни Анни, він намагається це зробити по смерті Командора-чоловіка, і духовна зрада "лицаря волі" не була б такою відверто-очевидною.

Однак, тяжіючи до трагедії Пушкіна на рівні сюжету, в ідейному плані, як ми переконалися вище, українська поетеса, цілком ймовірно, орієнтувалася на комедію Шоу як найближчого свого сучасника, оскільки саме його версія - локалізована у тому ж часовому та духовному континуумі, що й "Камінний господар" - відповідала ідейно-естетичним завданням Лесині драми більше, ніж версія будь-кого з її віддалених попередників.

Разом з тим, відзначена концептуальна спорідненість творів Лесі Українки та Бернарда Шоу - з огляду на вірогідність існування між ними контактного зв'язку - породжує закономірне запитання: чому ж тоді, йдучи за версією англійського драматурга у деяких принципово важливих аспектах теми вельможного розпусника, українська поетеса рішуче відмовляється від того типу модернізації традиційного матеріалу, що був репрезентований комедією Шоу?

Існує ціла низка факторів і літературного, і нелітературного характеру, які вплинули на специфіку вибору поетесою шляхів ідейно-семантичної адаптації даного сюжетно-образного матеріалу. Серед літературних чинників варто спинитися на двох наступних.

Перший з них зачіпає особливості художньо-стильових манер двох авторів — яскраво-реалістичне начало драматургії Шоу на противагу виразному тяжінню до естетики "новоромантизму", що було властиве для творчості Лесі Українки 1910-х років. Увиразнюючи своє бачення сутності цієї стильової течії, поетеса писала в одній із статей: "Новоромантизм стремиться освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и притом активна, дать ей случай возвышаться к своему уровню других, а не понижаться до их уровня,

не быть в альтернативе вечногo нравственнoгo одиночeствa или нравственнoй казарми" [24, VIII, 236-237].

Дотримання української поетесою вікових традицій донжуанівської теми і збереження в "Камінному господарі" характерних рис феодально-рицарського історичного середовища - завдяки його умовності в ХХ ст. - якраз і дозволяє героям Лесиної драми - без сумніву, "виключним" і достатньо "активним" - реалізувати їх претензію на волевияв з метою подолання екзистенційної опозиції між ідеалом і дійсністю, "розширити" права особистості або шляхом романтичної втечі (в Кадікс) чи "викинутості" (банітування) з суспільства (дон Жуан), або ж шляхом вивищення в межах існуючої суспільної структури (донна Анна, а пізніше й дон Жуан), у той час як адаптований до суспільно-побутових реалій Новітньої доби і вписаний у їх "реалістично-життєподібний" контекст герой комедії Шоу, опускаючись до інертного, "соціально-детермінованого" існування, зазнає відвертої дегероїзації - "понижається до рівня" духовно вбогoгo оточення і вимушений надалі існувати в умовах "моральної казарми" міщанської суспільної думки.

Друга, не менш вагoма причина, зумовлена особливостями жанрової типології творів - попри ті виразні ознаки "драми ідей", що їх несуть у собі обидві версії, - і специфікою функціонального коду образу Дон Жуана у кожній з них.

Незважаючи на те, що філософська драма Лесі Українки була створена 1912 року (тобто в хронологічних межах ХХ ст.), з точки зору естетичних домінант - у відповідності до особливостей художнього мислення поетеси та відзначених вище її стильових уподобань - "Камінний господар" тяжіє до жанрово-естетичної традиції попереднього етапу еволюції донжуанівської теми, яка розробляла переважно *позачасове, філософське, трагедійне* начала образу ренесансного героя, що найбільш рельєфно та яскраво висвітлювалось в "маленькій" трагедії О. Пушкіна. Власне тому, перегукуючись з версією Б. Шоу щодо ідейної концепції своєї драми, у відношенні естетичних пріоритетів (звідси й відзначена вище "спільність деяких колізій" [9, 94]) українська поетеса тяжіла до версії свого російського попередника і, оголюючи весь драматизм почуттів людини, яка зрікається власних ідеалів і переймає чужу їй природу, рішуче відмовлялася від комедійного рішення цієї світової теми англійським драматургом, позбавляючи "Камінного господаря" навіть видимості щасливої розв'язки (у п'єсі Шоу одруження Енн-Донни Анни і Геннера-Дон-Жуана

подано як своєрідна пародія на канонічний комедійний "happy end").

Цілком відмінне жанрове рішення обирає для своєї версії Бернард Шоу. Визначальними в даному випадку стають переважно чинники позалітературного характеру: не лише фактор авторської індивідуальності, домінуючий для версії Лесі Українки, але й особливості національної ментальності та психології, рівень розвитку матеріальної культури та суспільно-побутових відносин, а також виразний вплив традицій національної філософії та літератури. На відміну від Лесі Українки, яка в засадничих аспектах своєї інтерпретації теми шляхтича-гедоніста виходила з емоційно-чуттєвого начала, основоположного для української національної "філософії серця"¹, Шоу оцінює постать шляхтича-вільнодумця з позицій славетного англійського "common sense"², власного здорового скептицизму і загалом прагматизму ХХ ст., яке з гуркотом технічного прогресу вдиралося на історичну арену. Закорінений - на рівні генетичних контактів - в новочасну традицію англійської національної донжуаніани, Шоу, розвиваючи надбання лорда Байрона, також використовує образ вельможного розпусника насамперед для критики окремих сторін сучасної йому дійсності. Відтак, в сюжеті про середньовічного рицаря-перелюбника для англійського драматурга поч. ХХ ст. - на відміну від Лесі Українки та представників літературної донжуаніани ХІХ ст. - привабливим началом виявляється не сповнена драматизму соціальна історія непересічної людської особистості, а феномен сучасного авторові суспільного життя. Тому, поєднуючи основні структурні компоненти запозиченого з метатексту сюжету про Дон Жуана з національною традицією сатиричної інтерпретації цієї теми, Шоу у своїй п'єсі основний наголос робить на оприявненні *антисуспільного, соціально-критичного* начала цього образу: повертаючись через 120 років - вже на новому оберті соціально-історичного розвитку - до комедійного вирішення цієї теми. Шоу, однак, висміює не моральну відсутність власне Дон Жуана (як це було в комедійній традиції ХVІІ-ХVІІІ ст.), а вади сучасного драматургові суспільства, умовності та стереотипи якого, нівелюючи, спотворюють особистість героя-нонконформіста.

Підводячи підсумок зіставного аналізу драматичних обробок сюжету про Дон Жуана Лесі Українки та Б.Шоу, слід

¹ Див.: Розумний Я. Українськість Дон Жуана в "Камінному господарі"// Дивослово. – 1995. - №2.

² Здоровий глузд (англ.)

наголосити, що попри виявлені відмінності у типі запозичення та способі модернізації традиційного сюжетно-образного матеріалу, версії цих двох представників європейської драматургії ідей суголосні щодо дегероїзації та деромантизації образу Дон Жуана, викриття непослідовності і слабкості його анархічного начала. Відображаючи деякі спільні тенденції соціокультурного розвитку на межі століть у відмінних художньо-стильових манерах, названі версії суттєво відрізняються й з точки зору жанрової типології. У той час як створена у хронологічних межах ХХ ст. драма Лесі Українки виявляється - з точки зору естетичних доміант - генетично пов'язаною з трагедійно-драматичною традицією ХІХ ст. і фактично вінчає цей етап жанрово-родової еволюції теми севільського звабника, п'єса Б.Шоу розпочинає її нову еру, репрезентовану надалі комедійними версіями М.Фріша, С.Альшіна, Г.Фігерейду.

Незважаючи на виявлені відмінності, обидві розглянуті версії вносять нові виміри до вічно молодого легенди про Дон Жуана [2, 142] і відкривають нові шляхи експлуатації цього образу-типу у відмінних умовах нової культурно-історичної доби

Література:

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. - К.:Либідь, 1999.
2. Auscock W. Lesya Ukrainka and Don Juan legend // Lesya Ukrainka. 1871-1971 - Філадельфія, 1971-1980. - С.124-143.
3. Бабишкін О., Курашова В. Леся Українка. Життя і творчість. - К., 1955.
4. Волков А.Р. К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур: М-лы конференции 18-20 мая 1971 года. - М.: Наука, 1970. - С.303-314.
5. Вороний М. Театр і драма. - К., 1989.
6. Демська Л. "Жертва" і "помста": два обличчя однієї жінки // "Камінний господар" Лесі Українки та феномен середньовіччя. - Рівне: Перспектива, 1998. - С.76-80.
7. Євшан М. Леся Українка // Літературно-науковий вісник. - 1913.-№10. - Т.64. - С.50-56.
8. Журавская И. Леся Украинка и зарубежные литературы. - М.: 1968.
9. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст. - Кам'янець-Подільський, 1997.
10. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. - М., 1990. - С.222-318.
11. Mandel O. The Theatre of Don Juan. A collection of Plays and views. 1630-1963. - Lincoln: Univ/ of Nebraska Press, 1963.
12. Міщенко Л. Леся Українка. -К., 1986
13. Наумович Софія. Два Дон-Жуани. - Літературний Львів. - 1994.- Ч.24.
14. Наумович Софія. "Камінний господар" і "Дон Жуан" // Леся Українка. 1871-1971. - Філадельфія, 1971-1980. - С.109-123.

15. Ненадкевич Е. Українська версія світової теми про Дон-Жуана в історично-літературній перспективі // Українка Леся. Твори: У 12 томах. - К., /б.р./ - Т.Х. - С.7-42.
16. Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. - Чернівці, 1997.
17. Нямцу А. Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. - Черновцы, 1992.
18. Овчаренко М. Два Дон Жуани - дві ідеї. "Камінний господар" Лесі Українки і "Каменный гость" А.Пушкіна // Леся Українка. 1871-1971. - Філадельфія, 1971-1980.
19. Одарченко П. Драма Лесі Українки "Камінний господар" /З нагоди вистави в "Новому Театрі"// Одарченко П. Леся Українка. Розвідки різних років - К.: В-во М.П.Коць, 1994. - С.129-132.
20. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 1998.
21. Ставицький О. Леся Українка. - К., 1970.
22. Tomanek P. Legenda Don Juana w interpretacje Leci Ukrainky // Między sąsiadamy.
23. Тудор С. Вихід слова // Леся Українка: публікації, статті, дослідження. - К., 1960.
24. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. - К., 1975-1979.
25. Чорній С. Дон-Жуанівський мотив: Тірсо де Моліна, Олександр Пушкін, Леся Українка. – Записки НТШ. – Львів, 1992. – Т. ССХХІV.
26. Шоу Б. О драме и театре. - М., 1965.
27. Шоу Б. Человек и сверхчеловек // Бернард Шоу. Полное собрание пьес: В 6 т. – Л., 1979. – Т.2.