

**«КАМ'ЯНИЙ ГІСТЬ» О.ПУШКІНА І «КАМІННИЙ ГОСПОДАР»
ЛЕСІ УКРАЇНКИ: СПЕЦИФІКА ЖАНРОВОЇ АТРИБУЦІЇ
ТРАДИЦІЙНОГО СЮЖЕТУ**

Статтю присвячено проблемі жанрової атрибуції творів А.Пушкіна «Кам'яний гість» і Лесі Українки «Кам'яний господар». Розкрито проблему взаємозв'язку жанру і змісту твору, а також специфіку наукового і власне-авторського визначення жанру твору.

Ключові слова: жанр, традиційний сюжет, конфлікт, наративна модель, «можливий» світ.

Письменництво — та царина пізнання й відображення дійсності, специфіка якої значною мірою характеризується активністю письменника, що реалізує своє бачення гуманістичного ідеалу у створюваній ним художній картині світу. Цією специфікою визначається авторська ініціатива у виборі засобів для створення генологічного геліштату твору, який завжди містить у собі елемент оцінювання зображуваного. При цьому джерела генологічної атрибуції слід шукати не лише на рівні зовнішньому (власне-авторської чи наукової атрибуції жанру), а й на рівні внутрішньому (змістовому).

Так, у творі «Кам'яний гість» О.Пушкін «звужує» конфлікт «особистість — суспільство» до розмірів маленької трагедії із містичним наповненням, тим самим надаючи цьому конфліктові максимально загострені й динамічні форми. Велика трагедія людської душі, людської пристрасті вміщується геніальним російським поетом у малий обсяг. Однак, за всієї лаконічності, не тільки не втрачається вся значущість трагедії, але більше того — значення її стає ще глибшим.

«Кам'яного гостя» О.Пушкіна як одного із зразків донжуаніани варто розглядати, на нашу думку, в усій сукупності «маленьких трагедій» як цілісного мікродраматургічного циклу. Традиційно його єдність вбачалася в тематичній подібності п'єс, заданої наміром О.Пушкіна «досліджувати істину людських пристрастей». Понад те, неодноразово дослідники вибудовували своєрідний «магістральний сюжет» (термін Л.Пінського), повторюваний у кожній із трагедій циклу.

Однак, це абсолютно певне, на наш погляд, посилення не було розвинено в компаративних донжуанівських студіях. Спробуємо проаналізувати, де виявляється аналогія драматургічних конфліктів п'єс та в чому сенс послідов-

ного розвитку філософської думки автора, що, зокрема, зумовило і порядок розташування п'єс у межах циклу.

Так, як ми вже зазначали, О.Пушкін сам підготував композицію циклу, ще в начерках позначивши місце в ньому кожної п'єси.

Хоча тематичний склад циклу неодноразово змінювався, порядок розташування п'єс, що утворили згодом «маленькі трагедії», залишався незмінним ще з першого плану-переліку 1826 року, де з десяти тем, яким О.Пушкін волів дати художнє втілення в межах драматургічного циклу, задуми «Скнари-лицаря», «Моцарта і Сальєрі», «Кам'яного гостя» заявлені, як ми вже зазначали, саме в такій послідовності. Відомо, що три перші «маленькі трагедії» протягом майже п'яти років визрівали у творчій свідомості Пушкіна, а до написання циклу він став лише після того, як було знайдено «останній акорд», що міг слугувати художньо-філософським завершенням циклу, — «Бенкет під час чуми».

Деякі дослідники убачають (у циклі якусь повторювану «сюжетну схему», яка в різних виразах наявна в усіх мінітрагедіях. Так, головним конфліктотвірним чинником у низці досліджень називається боротьба («ідейний двобій», «моральне протистояння») героя трагедії і його антипода: у «Скнари-лицарі» це — багатство як аналог влади й здійснення волі, у «Моцарті й Сальєрі» — творча воля, у «Кам'яному гості» — кохання, у «Бенкеті під час чуми» — безсмертя. Проте від цієї думки варто відмовитися, бо коли б це мало сенс, О.Пушкін не надавав би такого значення композиційній послідовності п'єс у циклі.

Таке спрощене розуміння конфлікту кожної п'єси, в основі якого лежить принцип антитези, антагонізму героїв, привело до виникнення ідеї паралелізму психологічної сутності «перших персонажів трагедій» (А.Ахматова). До речі, Анна Ахматова, зазначивши, що певною мірою всі центральні персонажі трагедій Пушкіна чимось схожі один на одного і що «Гуан, Моцарт і Альбер — це та сама людина в різних костюмах і різних обставинах [Ахматова 1989, с.148]», врешті відмовилася від ідеї «спільності» інших героїв і їхнього протистояння протагоністам.

Вибір нової генологічної форми для відомого сюжету — «маленька трагедія» — в О.Пушкіна ґрунтується, передусім, на тому, що зміст жанру трагедії — взаємини людини з Істиною, бо сутність Істини загальновідома. У діях і вчинках, упродовж життя й історії люди постійно вступають із цим знанням і відчуттям у конфлікт. Драматичний конфлікт полягає у тому, що, людям відомо, що їхні дії суперечать Істині, проте чинять саме так. Істина — розуміння, де добро й де зло, — є усім відомою; але й порушення її, насильство над нею, відхилення від шляху до неї теж є «загальним» й «усім відомим»,

а тому «незвичайним» і «дивним». У цьому конфлікті й закладений трагізм.

Системи античної трагедії й трагедії нового часу в циклі переплітаються — в одній й тій самій мінітрагедії наявні щонайменше два сюжети в одній драмі. Перший — «нижній», натуральний — розвивається за законами причинності, другий сюжет — «верхній», у ньому існують і діють вищі цінності людського буття — так кохання діє в «Кам'яному гості»

Варто уваги те, що матеріал «маленьких трагедій» даний Європою нового часу, батьківщиною жанру трагедії. Але трагедійним і європейським є тут тільки матеріал, а не підхід до нього, бо трагічна свідомість наявна лише у героїв, але не в автора. При цьому трагічна свідомість Барона, Сальєрі й інших героїв, які своє «я» переносять у центр Всесвіту, і тим самим порушують усталений світоустрій, наявна тільки в «нижньому» сюжеті, у «вищому» вона перетворюється на об'єкт вивчення у світлі вищих істин. На нашу думку, саме тому О.Пушкін визначив свій цикл як «драматичні вивчення», «спроба драматичних вивчень» [Пушкін 1981(Т.IV), с.419 — 422].

Рішуча відмова О.Пушкіна від цієї назви циклу на користь «маленьких трагедій» зумовлена, насамперед різницею у жанрових канонах.

Так, для драми [Лексикон 2001, с.154 —155] не характерно вирішення глобальних філософських проблем, що притаманне трагедії [там само, с.569]. Окрім цього, конфлікт головного героя драми становить собою боротьбу героя (який, до речі, не є винятковою особистістю) із **перекорним** началом, із силою, яку можна перемогти, проте герой її не переборює (не може перебороти) внаслідок певного розвитку подій (себто — недоля героя є здебільшого наслідком випадкових обставин).

Натомість, щаслива розв'язка для трагедії неможлива навіть гіпотетично, бо в основу конфлікту покладено боротьбу героя із **непереборним** началом (долею, Богом, моральними нормами, усталеним порядком тощо). Окрім цього, головний герой трагедії за своєю природою — сильна особистість, бунтар, який здатен обстоювати свої принципи за найнесприятливіших умов. При цьому «об'єктивно трагедійний герой може вчиняти найжахливіші злочини <...>, дарма що суб'єктивно він у цих злочинах не винен, щиро страждає і сильно карається, звідси — почуття трагедійної провини» [там само, с. 569]. У трагедії сила, яка протистоїть головному героєві, завжди могутніша від нього, тому за трагічних обставин не може бути випадковості (на відміну від драми). Ця контрсила може бути як носієм гостронегативних рис, так і мати певні позитивні характеристики (наприклад, Командор).

До того ж, трагедія, як уже зазначалося, тяжіє до широких антропософських узагальнень, які втілюються автором за допомогою введення у сюжет фантастичного, неймовірного (тоді як у драмі основним є побутове тло), що

унаочнюють узагальнено-абстрактні ідеї митця, а відтак – надають йому можливості узагальнити художню форму.

Отже, слід підтримати позицію В.Непомнячого, який вважає, що О.Пушкін осмислив трагедію як драматичний жанр не тільки як діалоги й взаємини окремих осіб між собою, а як діалоги, що існують одвічно — діалоги «Людини зі Світом й Істиною (тому що, навіть маючи стосунки з однією-єдиною особою, ми перебуваємо тим самим у стосунках з усім світом). Він (поет — А.К.) побачив у діалозі не просто специфічну художню мову драми, а філософський принцип жанру [Непомнящий 1987, с.305]». Таким чином, людська історія є в «маленьких трагедіях» О.Пушкіна не ланцюгом окремих подій, конфліктів і ситуацій — вона постає як єдина вічно тривала діалогічна ситуація. Напружений драматизм, постійна конфліктність цієї ситуації визначаються в мінітрагедійному циклі постійним тяжінням до Істини і труднощами життя через її висоту і простоту.

Таким чином, мінітрагедійний цикл О.Пушкіна є новою драматургічною системою, що розгорнена у антропологічний комплекс буття-у-світі, де кожен твір не замкнений на собі, на долі одного героя як даного, а виступає тематологічним, цілеспрямованим процесом, пов'язаним із глибинними (хоча подекуди й неусвідомленими) устремліннями людського духу.

Твір «Камінний господар» став прикладом того, що в особі Лесі Українки слід бачити письменницю, яка не тільки широко використовує скарбницю світової літератури, а й активно її доповнює новими жанрово-змістовними схемами .

Природно, що за час, який минув від створення «Кам'яного гостя» О.Пушкіна до «Камінного господаря» Лесі Українки, з'явилося кілька нових інтерпретацій «вічного» сюжету, які не могли не бути відомими українській поетесі. Серед них «Душі чистилища» П.Меріме (1833), «Дон Жуан» О.Толстого (1860), який продовжує романтичну традицію, п'єса «Кінець Дон Жуана» П.Гейзе (1883), виконана в натуралістичному ключі, модерністський, побудований на ніцшеанській ідеї надлюдини «Новий Дон Жуан» А.Бар'єра (1900), парадоксальна п'єса Б.Шоу «Людина і надлюдина» (1903), драми М.Ібсена «Гедда Габлер» і «Будівник Сольнес» (1904 — 1905), у яких спостерігаємо схоже трактування жіночих образів [Журавская 1968, с.116 — 128]. І хоча деякі дослідники зауважують, що «Камінний господар» Лесі Українки «мало пов'язаний з іншими інтерпретаціями даної теми [там само, с.126]», тим часом знання матеріалу авантексту виразно простежується на матеріалі її листів і статті (виняток становить п'єса Бернарда Шоу), з посиланнями на Дж.Байрона, О.Пушкіна (класична традиція для Лесі Українки), а також на Г.Ібсена і Г.Гауптмана (данина модернізму і віянням часу).

Із листування з А.Кримським відома авторська атрибуція жанру «Камінного господаря»: «<...> Правда, драма (знов-таки драма!) зветься «Камінний господар», бо ідея її – перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном [Леся Українка 1979 (Т.12), с.396]».

Про те, що Леся Українка розглядала «українського Дон Жуана» саме як драму, свідчить і її листування з О.Кобилянською («я вийшла з того настрою, у яким писала ту драму» (3.05.1913) [там само, с.400]) і із сестрою Ольгою Косач-Кривинюк («Камінний господар» мені здавався першою справжньою драмою з-під мого пера, об'єктивною, сконцентрованою, не затопленою лірикою, зовсім новою супроти моєї звичайної манери» (5.10.1912) [257, с.401]). Навіть з урахуванням «ігрового характеру» [Агеєва 2003, с.142]) епістолярію Лесі Українки акцент на домінанті драматичного очевидний.

Між тим своєрідність драматичного рішення, його нестандартність, безсумнівний ліро-епічний початок, дозволяють говорити, що Лесі Українці вдалося досягти в «Камінному господарі» гармонії між трьома літературними родами — тому все це вимагало більш точного жанрового визначення. Варто додати, що сама побудова системи персонажів у драматичній поемі мала, за задумом поетеси, «нагадувати скульптурну групу», що відсилає читача і дослідника до активно розвинутої на рубежі сторіч ідеї синтезу мистецтв, яка йде насамперед від Ріхарда Вагнера.

Жанрова дефініція «Камінного господаря» хоча і не адекватна авторській атрибуції, але цілком відповідна сучасним уявленням про родо-видо-жанрові структури в художній літературі, стає можливою після виходу у світ монографії Л.Дем'янівської «Українська драматична поема» [Дем'янівська 1984], де термін «драматична поема» набув наукового формулювання та осмислення, як і свідчення, що Леся Українка була, по суті, першовідкривачем у створенні і реалізації принципів модерністської драми (сам термін «модернізм», цілком імовірно, був уперше вжитий в українській літературно-критичній літературі саме нею в доповіді 1899 року «Малорусские писатели на Буковине» [Леся Українка 1984, с.50]). Проте, в «Камінному господарі» наявний виразний неоромантичний первень, що полягає піднесенні людини на найвищий щабель, прагненні осягнути внутрішній світ людини в усіх його суперечностях (що є невиразним у модерних течіях, де висуваються ідеї абсурдності людського буття, подрібненості людської свідомості, її підкореності підсвідомим імпульсам та інстинктам [Лексикон 2001, с.342]). Окрім цього, герої неоромантичних творів – непересічні особи, сильні духом і тілом люди, що можуть вступити в боротьбу із навколишнім ворожим світом, несприятливими обставинами [там само, с.374] (порівняймо Долорес і Анну в «Камінному господарі»).

До того ж, неможливо не помітити тяжіння авторки до проєкції твору на реалії тогочасного українського життя, що зумовлено збагаченням літературного процесу початку ХХ століття реалістичним мистецтвом.

Важливою рисою неоромантичних творів виступає також повернення до творчої свободи, пошуків власного стилю. На особливу поетичність, отужне ліричне начало творчого доробку Лесі Українки звертається увага в дослідженнях О. Дейча, Л. Демської, О. Забужко, А. Диби, Р. Кухара, Я. Поліщука, де йдеться про специфіку поетичного стилю письменниці, що ґрунтується на високому рівні її інтелекту, мистецькій інтуїції, особливостях психології і в якому чільне місце належить образу сильної та вільної людини.

Специфіка жанрової атрибуції отримує нове життя у зв'язку із сучасними дослідженнями в області українського феміністичного літературознавства. А. Бичко відзначає особливий ліризм, властивий більшості драм Лесі Українки і пов'язаний із нетрадиційністю створених поетесою жіночих образів: «Вразливість, представлена на тлі трагічної любові, притаманна всім жінкам у творах Лесі Українки. Вона сприяє розкриттю повноти характеру героїнь так само, як і надана їм схильність до марнославства та інших хиб, традиційно притаманних мужчинам [Бичко 2000, с. 104]».

Так, не конфлікт між Командором і Дон Жуаном, але протистояння інтенцій двох героїнь — Долорес і Анни стає об'єктом художнього моделювання Лесі Українки. У листі до О. Кобилянської простежуються вагання поетеси у виборі домінуючого жіночого образу: «...і віддала перевагу Анні не із симпатії (Долорес більш близька моїй душі), а через почуття правди, тому що так буває в житті, що такі, як Долорес, повинні піти в тінь перед Аннами і ставати жертвами... [Леся Українка 1979 (Т. 12), с. 462]». Нестандартність рішення — домінанта жіночого, причому жіночого не ідеального, а реалістичного, порівняно з бездіяльним і нерішучим чоловічим героєм — послужила причиною численних помилок у сценічних втіленнях драматичної поеми. Свідчення про одну з таких помилок збереглося у празькому архіві Лесі Українки (лист Ісідори Косач-Борисової 1914 року з утраченим початком, що описує київську прем'єру «Камінного господаря», про який уже йшлося в нашій роботі): «В п'ятій дії все тече нічого б, коли б не така погана статуя командора, якийсь то був Микола Угодник..., а не командор. Шоста дія вся досить погано у них проходить, тільки донна Анна в ній як слід і Дон Жуан нічого собі, а гості-родичі — то просто якийсь сміх... Ця обстановка угощення, слуги на цьому першому кріслі вдови командора — така мізерія, таке убожество, що просто дивно, невже не можна було трохи кращу бутафорію мати? [260, с. 269]» З першого погляду може здаватися, що йдеться просто про недоліки декорацій. Але звернемо увагу на авторські ремарки до драма-

тичної поеми. Адже Леся Українка пише не просто «*Кладовище в Севільї*», а «*Кладовище в Севільї. Пишні мавзолеї, білі постаті смутку, мрамур між кипарисами, багато квітів тропічних, яскравих...* [Леся Українка 1977 (Т. 6), с. 71]», і це не надмірність, а стиль поетичного мислення.

Таким чином, для індивідуально-авторських трансформацій «вічного» сюжету про Дон Жуана у творах Дж. Байрона, О. Пушкіна та Лесі Українки характерні суттєві відмінності в його авторській генологічній організації від ренесансної та класицистичної літератур, де він на рівні жанру отримав визначення комедії (Т. де Моліна, Ж.-Б. Мольєр), та ранньої романтичної прози, коли трансформація означеної легенди (у двох версіях) набула ознак новели (Е.-Т.-А. Гофман, П. Меріме).

Отже, індивідуально-авторських модифікацій «вічного» сюжету спільної наративної моделі продукуються в оригінальні генологічні структури, котрі співвідносяться через використання традиційного матеріалу з цілим арсеналом художніх засобів, визначених як такі, що допомагають забезпечити адекватну авторську репродукцію уявлюваного світу «вічного» сюжету про Дон Жуана.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. — К.: Факт, 2003. — 320 с.;
2. Ахматова А. О Пушкине. — М.: Книга, 1989. — 367 с.;
3. Бичко А. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд. — Київ: Український Центр духовної культури, 2000. — 176 с.;
4. Бонди С. О Пушкине. Статьи и исследования. — М.: Художественная литература, 1983. — 477 с.;
5. Гукасова А. Болдинский период в жизни Пушкина. — М.: Просвещение, 1973. — 303 с.;
6. Гуцо О.Р. Эволюция художественной условности у Пушкина: южные поэмы, роман «Евгений Онегин»: Автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.01 / МГПИ — М., 1986. — 23 с.;
7. Дем'янівська Л. Українська драматична поема. — К.: Вища шк., 1984. — 159 с.;
8. Журавская И. Леся Украинка и зарубежные литературы. — М.: Наука, 1968. — 175 с.;
9. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова (голова) та ін. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с.;
10. Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах. — Т. 12: Листи (1903 — 1913). — К.: Наукова думка, 1979. — 693 с.;
11. Леся Українка. Камінний господар // Леся Українка. Зібрання творів у дванадцяти томах. — Т. 6: Драматичні твори (1911 — 1913). Переклади драматичних творів. — К.: Наукова думка, 1977. — С. 71 — 162.;
12. Леся Українка: Публікації, статті, дослідження. — К.: Наукова думка, 1984. — 293 с.;
13. Непомнящий В. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии А.С.Пушкина. — М.: Советский писатель, 1987. — 448 с.;
14. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. — 392 с.;
15. Пушкин А. Собрание сочинений: В десяти томах. — Т. IV: «Евгений Онегин». Драматические произведения. — М.: Правда, 1981. — 430 с.

Стаття надійшла до редакції 22.04.2013

Кузьманенко А.В., к. филол. н., ассист.,
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко

**«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» О. ПУШКИНА И «КАМЕННЫЙ ХОЗЯИН»
ЛЕСИ УКРАИНКИ: СПЕЦИФИКА ЖАНРОВОЙ АТТРИБУЦИИ
ТРАДИЦИОННОГО СЮЖЕТА**

Статья посвящена проблеме жанровой атрибуции произведений А. Пушкина «Каменный гость» и Леси Украинки «Каменный хозяин». Раскрыта проблема взаимосвязи жанра и содержания произведения, а также специфика научного и собственно-авторского определения жанра произведения.

Ключевые слова: жанр, традиционный сюжет, конфликт, нарративная модель, «возможный» мир.

Kuzmanenko A., Candidate of Philology, assistant Professor
Institute of philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

**«THE STONE GUEST» BY O. PUSHKIN AND «THE STONE OWNER»
BY LESYA UKRAINKA: SPECIFICS OF GENRE ATTRIBUTION OF THE
TRADITIONAL PLOT**

Article is dedicated to a problem of genre attribution of works of A. Pushkin “The stone guest” and “The stone owner” by Lesya Ukrayinka. The problem of interrelation of a genre and the content of work, and also specifics of scientific and actually author’s definition of a genre of work is opened.

Keywords: genre, traditional plot, conflict, narrative model, possible world

УДК 82.193-98:801.73

Кулакова М.М., асп.,
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка

**ЗОРОВА ПОЕЗІЯ У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ РЕЦЕПТИВНОЇ
ЕСТЕТИКИ**

У статті аналізуються особливості сприйняття української зорової поезії на трьох етапах її розвитку (бароковому, футуристичному, сучасному). У ході дослідження застосовано теорію рецептивної естетики, за допомогою її основних понять показано механізми сприйняття зорової поезії, визначено шляхи подолання можливих проблем рецепції.

Ключові слова: українська зорова поезія, рецептивна естетика, сприйняття, конкретизація, форма та зміст.