

You have downloaded a document from



The Central and Eastern European Online Library

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

Source: Slavia - časopis pro slovanskou filologii

Slavia - Journal for Slavonic Philology

Location: Czech Republic

Author(s): Mariia Vasylivna Moklytsya, Tereza Levchuk

Title: Психопоетика чернетки: Камінний Господарь Лесі Українки
The Psychopoetics of the Draft: The Stone Host by Lesya Ukrainka

Issue: 1/2022

Citation style: Mariia Vasylivna Moklytsya, Tereza Levchuk. "Психопоетика чернетки: Камінний Господарь Лесі Українки". Slavia - časopis pro slovanskou filologii 1:23-37.

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1044362>

Психопоетика чернетки: *Камінний Господарь Лесі Українки*

Марія Моклиця – Тереза Левчук (Луцьк)

The Psychopoetics of the Draft: *The Stone Host* by Lesya Ukrainka

The article actualizes the psychoanalytic approach in the study of draft manuscripts of classical texts, in particular Lesya Ukrainka's drama *The Stone Host*. The draft of the work is almost twice as long as the final manuscript. The psychopoetic study of the draft is based on tracing changes in the interpretation of the key characters of the drama – Commander, Donna Anna, Don Juan, Dolores. The manuscripts of the drama *The Stone Host* and Lesya Ukrainka's epistolary comments clearly point to the author's general intension – to emphasize the role of the characters. From the draft to the published text, the images of the Commander, Donna Anna, Don Juan were transforming towards individualization and psychologization. As a result of text alterations and reductions, the psychology of the characters became more authentic: the figure of the Commander lost its extreme negative and positive features, which contributed to a deeper motivation of his action; Anna's character became more complicated, her plot position strengthened; the cliché of Don Juan as a traditional image of the legendary seducer was smoothened. The most significant textual changes happened to the image of Dolores, whom the writer defined as close to herself (in a letter to O. Kobylanska). This character became a magic mirror for Lesya Ukrainka, in which she was able to see herself in the course of time, to analyze and critically discard certain qualities. The initial version of the image, which appeared in the process of irrational creativity, is more deeply connected with the author than the final one. Lesya Ukrainka removed many fragments from the text as they lost their biographical connections and relevance. It has been found that the purposeful disengagement of events and characters from the author's biography makes the work more intense and integral.

Keywords: Ukrainian literature, psychopoetics, Lesya Ukrainka, manuscript, draft, textology

У вивченні творчості класиків літератури, особливо минулих епох, важливе місце посідає текстологічна робота з рукописами. Зазвичай текстологи мають велике коло чітко окреслених завдань, пов'язаних із пошуками та ідентифікацією рукописів, зіставленням варіантів, численними питаннями мови творів тощо. Для них рукопис є самодостатнім науковим об'єктом. Але й такі дослідження виходять за межі власне текстологічних питань, роблять висновки про настрій і психологічні стани автора, про його характер чи мотивацію до творчості. Особливо вдячним матеріалом для таких висновків є рукописна спадщина Лесі Українки, яка порівняно добре, особливо з огляду на катаклізми української історії ХХ ст., збереглася.

Л. Мірошниченко чітко пов'язала рукописи Лесі Українки з психологією творчості. У передмові до її книги *Леся Українка. Життя і тексти* М. Коцюбинська підкреслила парадокс текстолога: «текстологія, з одного боку, наближається до точних наук [...], а з другого – неможлива без таких категорій, як інтуїція, аналогія, здогад, осяяння, випадок зрештою» (Коцюбинська 2011, 12). Названі феномени залежать від специфіки об'єкта: рукопис просякнутий психологією автора. На думку Л. Мі-

рошниченко, «в стані натхнення вона (Леся Українка. – М.М., Т.Л.) писала напрочуд зв'язно і легко. [...] Згодом Леся Українка знову поверталася до написаного. Текст правила нещадно – згідно з власними суспільними переконаннями. Отже, варіантність текстів письменниці – результат **волі**, морально свідомої, безкомпромісної, цілеспрямованої. Завдяки їй та неймовірній працездатності авторки відбувся рух тексту до максимальної прозорості змісту, повноти і сили переживання, художньої довершеності» (Мірошниченко 2001, 98). Із деякими висновками дослідниці можна сперечатися, але думка про те, що творчий процес Лесі Українки своєрідно поділявся на два цілком відмінні етапи – ірраціональний (часом пише зв'язно і легко, якщо це поезії, а часом – у стані хворобливої лихоманки, якщо це більші твори) і раціональний, етап нещадної правки, цілком слушна.

Тут варто говорити не лише про варіативність текстів (це стосується переважно поезії), а й про незавершеність багатьох творів. Інша дослідниця творчості Лесі Українки, О. Вісич, зацікавившись феноменом незавершеності, висунула гіпотезу, що письменниці властива естетика нон-фініто: важливий не відшліфований результат, а процес, який триває у внутрішньому світі митця неперервно (Вісич 2014). Це естетика нового часу, започаткована романтиками і найбільш характерна для модерністів. Нещадна правка текстів мотивується не бажанням вдосконалити форму, а психологічними причинами: змаганням із собою і скерованістю на постійне самовдосконалення.

В українському літературознавстві є окремі спроби досліджувати психопоетику Лесі Українки. С. Михида в монографії *Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника* досліджує також особистість Лесі Українки. На його думку, «психоструктура Лесі Українки досить незвичайна. Навіть побіжний огляд мемуарів дає підстави говорити про наявність у ній двох, за традиційними мірками – взаємовиключних, темпераментів»: меланхолічного і холеричного (Михида 2012, 284). З таким висновком важко погодитися хоча б тому, що обрана класифікація надто застаріла з часів античності. Психологи ХХ ст. сформували безліч інших класифікацій, які, в разі застосування, дали б цілком інший результат.

Сказане дозволяє стверджувати, що вивчення рукописів може бути ефективним психоаналітичним інструментом у дослідженні творчості й особистості письменниці, але для цього варто чіткіше визначитися з підходами. Незважаючи на вжитий у назві праці С. Михиди термін *психопоетика*, помітно, що він майже не працює протягом дослідження. Йдеться саме про реконструкцію особистості, здійснену досить довільно, при мінімальному залученні творів і відповідно їхньої поетики. Варто насамперед врахувати, що термін складається з двох частин: психо / поетика (за аналогією до іншого, більш відомого, – психолінгвістика). Психологічна частина дослідження може спиратися на різні концепції психологів, але у будь-якому разі вона повинна корелюватися дослідженням мови, вербального вираження психіки, особливо яскраво втіленого у процесі літературної творчості. Автор нової трансдисциплінарної розвідки Р. Е. Гарсія зауважує: «Психопоетика оскаржує всі субстанційні, затверділі чи ідеалізовані формулювання світу чи самого себе, пов'язані з якимись апаратами приписів» (García 2021, 75).

Психопоетичне дослідження – це вивчення мови як символічного відбитка психіки митця, коли індивідуальна мова відсилає нас до глибших сфер психіки, залучених у процесі творчості. Як і символічна мова сновидінь, образна мова митця містить вказівки на несвідоме, показує, як свідоме і несвідоме взаємодіють між собою. Для

прикладу, мову митця, як і будь-якої людини, можна розглядати на предмет «обмовок» (за методикою З. Фрейда чи інших психоаналітиків), тобто з огляду на мимовільне вираження несвідомого. Але треба врахувати, що навіть сублімаційна творчість видатного митця містить елементи неймовірних знахідок, досягань, рухається від індивідуального досвіду до універсальних законів буття.

Особливо цінним у психологічному плані може стати зіставлення чернетки і чистового варіанту одного твору, якщо між ними є суттєва різниця. Актуальність праці зумовлена необхідністю глибокого текстологічного аналізу одного з визначальних драматичних творів Лесі Українки, який вона сама називала «першою справжньою драмою», в аспекті психопоетики. З-поміж наявних на сьогодні текстознавчих і психоаналітичних праць, присвячених творчості письменниці, драмі *Камінний Господарь* приділено недостатньо уваги, хоча загалом про цей твір написано чимало. Однак лише у 12-томному виданні творів Лесі Українки за редакцією Б. Якубського (Київ–Харків: Книгоспілка, т. 11, 1930) коментатор Є. Ненадкевич фрагментарно порівняв чистовий і черновий рукопис, відтоді чернетка драми фактично зникла з поля зору дослідників. Психопоетика чернетки *Камінного Господаря* досліджується вперше.

Мета розвідки – з'ясувати основні механізми психологізації персонажів і прийоми уникнення автобіографізму в драмі Лесі Українки *Камінний Господарь* шляхом психопоетичного дослідження чернетки. Серед завдань: текстологічне порівняння чорнового, чистового рукописів та опублікованого варіанта драми; аналіз зміни трактування головних образів – Командора, Донни Анни, Дон Жуана; психоаналітичне спостереження над образом Долорес як психологічною проекцією самої авторки.

Визначальними засадами пропонованого дослідження стали психоаналітичні спостереження над творчим процесом на підставі порівняння чернетки та канонізованого тексту, психолінгвістичний аналіз у поєднанні з текстологічним і генологічним підходами.

Є чимало підстав для дослідження чернетки *Камінного Господаря* Лесі Українки в аспекті психопоетики. Письменниця розпочала роботу над твором наприкінці 1911 р. в Хоні, а звершила (як свідчать датовані авторкою рукописи) 29.04.1912 р. в Кутаїсі. Історія становлення драми постає з листування Лесі Українки, насамперед із літературними соратниками та близькими друзями А. Кримським, О. Кобилянською, матір'ю і незмінним першим критиком Оленою Пчілкою, сестрою О. Косач. Цей цінний джерельний матеріал вимагає коректного залучення в аспекті з'ясування глибинних психологічних механізмів, що керували авторкою в творчому процесі.

Першому про завершення драми Леся Українка повідомила А. Кримському із застереженням нікому не розголошувати таємницю, поки твір не вийде з друку. Мотивів такої заборони може бути кілька: і високі естетичні вимоги, й прагнення текстової досконалості, і страх перед сценічним втіленням, і порушення світової теми.

Я написала Дон Жуана! Отого таки самого, «всесвітнього і світового», не давши йому навіть ніякого псевдоніма. [...] Не знаю, звісно, як воно в мене вийшло, добре чи зле, але скажу Вам, що в сій темі є щось диявольське, містичне, недарма вона от уже хутко 300 літ мучить собою людей. [...] Так чи інакше, але от уже і в нашій літературі є дон Жуан власний, не перекладений, оригінальний тим, що його написала жінка (се, здається, вперше трапилось сій темі). (Українка 2018, 592)

У листах до матері та сестри Ольги Леся Українка просить зібрати рецензії на *Камінного Господаря*. Її цікавлять думки різних людей, а найперше близьких друзів і рідних. О. Косач вона зізнається: «Серед хаоса розмов я й не спитала *твоєї* думки про Кам[інного] Господаря, хоча вона мене дуже інтересує (я таки трохи здуріла на пункті сеї драми і, здається, всім обридну нею)» (лист від 28.X (10.XI).1912 р.) (Українка 2018, 616).

Драма на донжуанівську тему найбільш виразна в аспекті текстового вдосконалення, про що свідчать чорновий і чистовий автографи. Загалом чернетка, спочатку писана олівцем, згодом кілька разів правлена олівцем і чорнилом, в багатьох місцях не прочитується. Частотними є місця, де неможливо встановити черговість внесених у текст змін, оскільки авторка робила кілька виправлень одного слова чи вислову, іноді верталася до скасованого варіанту. І все ж чернетка потребує ґрунтовного дослідження, бо авторські скорочення тексту дозволяють зазирнути в глибини творчого процесу. Такими настановами керувалися укладачі *Повного академічного зібрання творів* Лесі Українки. У коментарях до драми *Камінний Господарь* зазначено, що «всі авторські скорочення тексту є безсумнівно цінними в процесі його вивчення. Досить часто це великі фрагменти, які не поступаються чистовому варіанту формальною і змістовою якістю» (Українка 2021, 277).

Внаслідок численних переробок текст значно скоротився, а поетичні фрази сприймаються як завершені афористичні вислови. Кінцевою метою авторки було зробити текст твору «з такою відповідальною темою!» максимально стислим, а кожне слово – повновагомим. Леся Українка раділа зі своєї праці та перемоги. Про це вона пише у листі до сестри О. Косач: «Кам[інний] Господарь мені здавався першою справжньою драмою з-під мого пера, об'єктивною, сконцентрованою, не затопленою лірикою, зовсім новою супроти моєї звичайної манери» (Українка 2018, 613).

Письменниця пишалася тим, що скоротила драму *Камінний Господарь* майже вдвічі. Почуття авторської гордості щодо власної майстерності поєднувалося з особистісним переживанням творчого катарсису. У листі до О. Кобилянської від 20.IV(03.V).1913 р. вона писала:

[...] бо хтось дійсно mit Todesverachtung працював дні і ночі, працював з гарячкою в крові, а скінчивши, хорував певно більше, ніж хорують жінки після породу, а прийшовши ледве не ледве до здоров'я, працював знову над уже скінченою драмою – знає хтось для чого? – щоб зробити її короткою (вона була чи не двічі довша, ніж тепер), щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної м'явості та розволікlosti (комусь все здається, що він на те дуже хорує!), уняти сюжет в короткі енергічні риси, дати йому щось «камінного». Я не люблю багато мережання та візерунків на статуях, а ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу – такий був мій замір, а про виконання судити не можу. (Українка 2018, 672)

Уже в цьому приватному (фактично інтимному) зізнанні близькій подрузі є кілька красномовних штрихів до психології творчості Лесі Українки. Період постання основного, базового тексту (чернетки) – це надто хворобливий стан, який порівнюється з пологамі і післяродовим станом. Це не метафора і не перебільшення: письменниця справді народжувала, в муках, лихоманці, нестями й тяжких зусиллях, переживала саме те, що переживають жінки при народженні дітей. Є й інші згадки про подібні стани, описані в листах авторки до близьких адресатів. Найбільш яскраві – про

написання *Одержимої* та *Лісової пісні*. Разом із *Камінним Господарем* ці три твори вирізняються на тлі інших. Насамперед – це вершинні твори Лесі Українки, які більшою мірою, ніж інші, вкорінені в особистість авторки.

Судячи з таких характеристик, самопочуття під час написання драми і після того (мається на увазі, звісно, перший варіант тексту): стан хворобливої лихоманки і стан, який відчувають «жінки після породу», – чорновий варіант драми створювався при максимальному залученні ірраціональних джерел, коли рукою письменниці водило переважно несвідоме.

Зрозуміло, що опісля, коли свідомість знову набувала здатності раціонально оцінювати зроблене, письменниця виявила чимало моментів, які їй здалися зайвими, надто відвертими в плані зв'язку з особисто пережитим. Інша мотивація стосується форми, естетичного боку, тут Леся Українка теж багато з чим у самій собі змагалася: схильність до ліризму зокрема, яка в темі Дон Жуана виглядає зайвою. Не могла не озиратися Леся Українка і на жанровий дискурс, адже вона кинула виклик традиції і на жанровому полі.

Варто зважати на особливий характер автобіографізму творчості Лесі Українки. Для письменниці характерне цілеспрямоване опосередкування фактів біографії. На відміну від більшості модерністів (а вона свідомо зачисляла себе до авторів модерни), які маніфестували процес самовираження і часто демонстративно зближували життя і творчість (Оскар Вальд, Олександр Блок, численні митці-живописці), Леся Українка не була прихильницею змішування приватного життя і творчості. Навіть із приводу коротенької біографії, яку потрібно було додати до опублікованих поезій, вона сперечалася з видавцями, доводила, що біографія авторки не має значення.

У вихідних позиціях будь-якого психологічного дослідження особистості Лесі Українки, на нашу думку, варто враховувати, що її свідома авторська настанова була оборонною: письменниця дуже послідовно захищала приватну територію життя від публічності й від тлумачення творчості *ad hominem*, тобто в ключі автобіографізму. До речі, *Одержима*, найбільш особистий текст Лесі Українки, відкрив і найбільш ефективний спосіб опосередкування (приховування біографізму): максимальну віддаленість у часі та просторі від авторки. Цим способом Леся Українка й скористалася, не зважаючи на докори сучасників і наступних поколінь читачів та дослідників щодо надмірної «екзотичності» тематики творів.

Отже, з одного боку, маємо красномовні зізнання у приватному листуванні Лесі Українки, з другого – надто опосередкований зв'язок між життям і творами. Зважаючи на ці моменти, науковцям варто чітко формулювати засади дослідження психопоетики творчості Лесі Українки загалом і рукописної спадщини зокрема.

Процес творчості як посилено хворобливий стан (поза сумнівом, що це відбувалося «реально», а не фантомно, адже свою роль відігравали при цьому фізіологія і невротичний тип особи) свідчить, що найкращі твори Леся Українка писала тоді, коли домінували ірраціональні джерела. Лірика письменниці містить ті надзвичайні візії, які згодом опише у своїх студіях К. Г. Юнг. Мисткиню опановувала стихія чогось надзвичайного, незбагненого, яка послаблювала раціональну оборону; несвідоме просякало візійні образи, наділяло їх часткою пережитого й у такий спосіб відбувався процес перетворення притисненої в несвідомому енергії в образи вражаючої сили й універсалізму.

Але наставав час виходу із творчої лихоманки (одужання), знову вмикалося потужне *раціо*, і чернетка ставала об'єктом ретельного шліфування. Зауважимо,

«шліфування» менше всього стосувалося форми (авторка безжально викидала й бездоганні з формалістичної точки зору фрагменти), переважно мало мотивацію опосередкування біографічних елементів, які «прокралися» у текст, скориставшись фізичною слабкістю авторки (насправді послабленим контролем внутрішнього «цензора»).

Леся Українка мала потребу роз'яснювати, що саме вона хотіла сказати (це взагалі унікальний випадок) тим чи іншим образом твору. Її характеристики персонажів *Камінного Господаря* (саме цій драмі найбільше пощастило з авторськими роз'ясненнями) цікаві, влучні, дотепні, але мотивуються вони все ж читачською рецепцією: по виході в світ раптом виявляє себе не те розуміння, на яке сподівалась авторка. І тоді письменниця була змушена визнавати, що навздогін нічого не здатна змінити, схилилася до думки, що її спіткала невдача.

Рукописи драми *Камінний Господарь* та епістолярні коментарі Лесі Українки виразно вказують на загальну авторську настанову – увиразнити роль кожного персонажа. Змін, часто концептуальних, зазнали всі іменовані дійові особи драми: *Камінний Господарь* – Командор, Донна Анна, Дон Жуан, Долорес, Станарель, батьки Донни Анни – Дон Пабло де Альварес і Донна Мерседес, Донна Соль, грандеса Донна Консепсьйон, покоївка Маріківіта. Простежимо текстологічні зміни формування основних образів драми.

Леся Українка реабілітувала постать Дона Гонзаго де Мендози – представника вищого суспільства, що носив високе звання середньовічного лицарського ордена – командора, винісши його статус у назву твору. Від Тірсо де Моліни до романтиків заголовки творів донжуанівської тематики змінювалися: то посуваючи в центр сюжету Дон Жуана, то Командора.¹⁾ Всупереч домінуючій в її часі традиції Леся Українка робить головним персонажем твору камінну статую, але перейменовує гостя на господаря. Літературна версія української драматургині – це історія про справедливе покарання господарем дому переступників – колишньої дружини та її коханця.

Командор – єдиний персонаж драми, чий статус замінив власне ім'я. У рукописах майже скрізь (починаючи з другої дії) пишеться з великої літери. У дванадцятитомному виданні 1975–1979 рр. заголовна літера в позначенні персонажа зникла.

Простежуючи конструювання образу Командора від чернетки до опубліковано тексту, спостерігаємо вилучення з його характеру крайніх позитивних і негативних рис. Можливо, тому в завершеному варіанті цей ключовий образ видавався авторці менш психологічним у порівнянні з іншими персонажами. У листі до О. Кобилянської Леся Українка зізнається:

[...] але Командор, се я таки тямлю, вийшов занадто схематичним – се більше символ, ніж жива людина, а то безперечно є вада, тільки ж коли порівняти з тим, як обходилися з сею поважною особою інші автори, то все ж може я була уважніша до нього і принаймні дала йому якесь логічне поведіння і справжнє *raison d'être* в драмі. (Українка 2018, 673)

1) Тірсо де Моліна: *Севільський ошуканець і камінний гість* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630), Мольєр: *Дон Жуан, або Кам'яний бенкет* (*Don Juan, ou Le festin de pierre*, 1665), Гофман: *Дон Жуан* (*Don Juan*, 1812), Байрон: *Дон Жуан* (*Don Juan*, 1819–1824), Пушкін: *Кам'яний гість* (*Каменный гость*, 1830), О. Толстой: *Дон Жуан*, М. Гумільов: *Дон Жуан в Єгипті* (*Дон-Жуан в Египте*, 1912). Леся Українка теж не відразу визначилася з назвою твору. На рукописі-чернетці рукою авторки зроблено виправлення: перший заголовок драми – «Командор» (олівцем), другий – «Дон-Жуан» (олівцем), останній – «Камінний Господарь» (чорнилом).

У передмові до драми Є. Ненадкевич зауважив основні відмінності образу камінного господаря в чорновому й чистовому варіантах: «У викинутій сцені II дії Командор затирає історію з присутністю баніта д. Жуана на заручинах: не тільки не піддається на умовлення д. Соль передати д. Жуана альгвазілові, але й умовляє її “не дзвонити” і іншим гостям – не робити галасу, нікому про це не розказувати. Характерна шляхетність звучить у репліці Гонзаго про д. Жуана: “якщо він був колись в лицарським стані, то в сей момент покараний він досить”. Власна гідність, пошана до чести нареченої та її дому і спокійне почуття вищости над банітом виступають в цілій сцені надто яскраво. Щиросердна готовність допомогти Дольорес в її клопотанні перед королем (IV д.), відтінена зарозумілою пихою Анни, – є ще один, усунений в остаточній редакції, штрих характеристики Гонзаго.

Зате викинуто з першої редакції і такі мотиви, як звільнення пажа, що не подав на королівській учті хусточки Анні, намір звільнити дуенью за те, що допустила Анну саму прийняти гостя, критика “не досить церемоніяльного” придворного уклону Анни (IV д.)» (Ненадкевич 1930, 38–39).

Такі текстуальні зміни в трактуванні образу йшли в полеміці з традицією. Грізний Командор у попередніх літературних версіях – не характер, а максимально умовний персонаж, який посідав у сюжеті не надто багато місця. Леся Українка зважилася надати резону поведінці Командора. Простежується намагання авторки психологізувати камінного персонажа, наділити його індивідуальними рисами. Із рукопису вилучалися фрагменти, які наголошували авторитаризм Командора й ригористичну вірність етикету. В остаточному варіанті ці риси затушувалися в тексті.

Текстові зміни в конструюванні образу нареченої, а згодом дружини Командора призвели до того, що Леся Українка в цитованому листі до О. Кобилянської зізнавалася: «Донна Анна, здавалось мені, вже й так зайняла надміру багато місця в драмі, значно більше, ніж їй первісно було призначено...» (Українка 2018, 673). Образ жінки, через яку Дон Жуана було покарано, у попередніх мистецьких версіях не виходить на передній план, а переважно долучається до списку любовних перемог Дон Жуана як одна з найзначніших. Аналізуючи тексти Лесі Українки, звертаємо увагу на порядок розміщення дійових осіб – Дон Жуан, за визначенням – головний герой, стоїть не тільки після Командора, але також і після Донни Анни (у чорновому варіанті – навіть після батьків Анни). Окрім того, першу четвірку персонажів у традиційному переліку на початку драматичного твору (власне, ці дійові особи й становлять ту «скульптурну групу», про яку йдеться в цитованому вище листі) поділено за гендерним принципом на дві пари – Командор дон Гонзаго де Мендоза та Донна Анна, Дон Жуан і Дольорес.

Порівнюючи чорновий варіант драми з наступним, Є. Ненадкевич робить висновок про применшення відверто негативних рис Донни Анни: «В обох редакціях ті самі істотні властивості, і лише в 1-й ред. підкреслено випнуті відвага і рішучість Анни [1. Пропозиція Анни Командорові зняти обручку з її руки, якщо йому не подобається її поведіння з д. Жуаном і гістьми (II д.), 2. Анна залишає с а м а чільне місце для д. Жуана на учті (в IV д.) і просто вказує йому “ось ваше місце”, 3. з’ясовує одверто справжній мотив скликання бенкету перед родичами Мендозів (VI д.)]; ревне супірницьке ставлення до Дольорес [Анна злорадо пишається перед Дольорес (у випущеній сцені IV дії), що д. Жуан був зрадив їй; підкреслює перед нею свій високий стан при дворі, демонструє своє багатство]; активне «залицяння» до д. Жуана [Анна рішучіше умовляє д. Жуана прийти на маскарад, – сквапно, потай від Гонзаго

називає свою адресу (I д.); «зачіпає» д. Жуана питаннями про обручку, про гітару (II д.); прямо висловлює докірливу скаргу за те, «що відступився від принцеси, коли вона стояла на брамі до в'язниці» (IV д.); докладніше й ґрунтовніше вмотивована відмова від втечі з д. Жуаном (IV д.)» (Ненадкевич 1930, 35–36).

Припускаємо, що для Лесі Українки просто понизити Анну до спокусниці на кшталт Дон Жуана (версія, яка привабила багатьох авторів, в тому числі Б. Шоу) було надто спрощеним шляхом творення образу. Хоча Анна – вочевидь світогляд-на антагоністка авторки, вона максимально ускладнює її характер, усуваючи при цьому негативні риси. Водночас виразно простежується полеміка з традицією: Анна у жодному разі не жертва в списку Дон Жуана, хоча є чимало обставин, які змушують її рухатися назустріч знаменитому спокуснику. Тон, який вона одразу задає в спілкуванні з Дон Жуаном і витримує до кінця, – це напружений агон. Їхні діалоги – не просто словесні змагання у дотехах, у підтексті – це суперництво за лідерство. Саме у вилучених фрагментах, досить великих за обсягом, особливого напруження набуває вербальне протистояння закоханих, які не звикли підкорятися. Можемо тільки припускати, чому ці фрагменти тексту було вилучено, адже для розуміння психології персонажів вони надзвичайно цінні. У будь-якому разі скорочення посилили сконденсованість і водночас еластичність тексту.

«Всесвітній і світовий» образ Дон Жуана теж зазнає трансформації в різних текстових варіантах драми Лесі Українки, хоча вона й намагається дотримуватися традиції:

Щодо характерів, то я не мала на меті додавати щось нового до усталеного в літературі типу Дон-Жуана, хіба лише підкр[е]слити анархістичність його вдачі, він власне повинен був таким бути, яким його звикли собі уявляти більш-менш усі, а коли так, то пощо ж було його виписувати детально? [з листа до О. Кобилянської від 20.IV (03.V).1913 р.] (Українка 2018, 673)

У примітці до імені Дон Жуана (у чернетці примітка відсутня), яку саме літературну традицію обрано, Леся Українка вказує, що не стільки іспанську (хоча дія відбувається в Іспанії), як французьку.

Про Дон Жуана, зокрема його інших імен та статусів, знаходимо чимало розмов у драмі. Початок першої дії:

Анна.

Хто він?

Як чудно се, що я його не знаю.

Долорес.

Він – дон Жуан.

Анна.

Який? Невже отой...

Долорес.

Отой! Той самий! А який же другий
із сотень тисячів усіх Жуанів
так може просто зватись «дон Жуан»,
без прізвиська, без іншої прикмети?

(ф. 2, од. зб. 19, арк. 6–7).

Отож, акцентовано не так на французькому, як на тому варіанті імені, що стало популярним та асоціюється з легендарним сюжетом.

Дія друга, перша сутичка з Командором:

Дон Жуан.

У мене єсть імення – дон Жуан.

Се ймення всій Іспанії відоме!

Командор.

Ви той банніт, кого король позбавив

і чести й привілеїв? Як ви сміли

в сей чесний дім з'явитись?

(ф. 2, од. зб. 19, арк. 53).

Тут уже виразно звучать маркери впізнаваності легендарного героя: той, що кинув виклик соціуму, баніт. У тексті згадано також «історичні» (ймовірних прототипів) імена, які вказують на високий соціальний статус Дон Жуана. Кінець п'ятої дії, запрошення статуї Командора:

Станарель (*іде до статуї, вклоняється низько й проказує з насмішкою, але й з тремтінням у голосі*).

Незрушно-міцний і величний пане!

Звеліть прийнять привіт від дон Жуана,

сеньйора де Маранья із Севільї,

маркіза де Теноріо і гранда.

(ф. 2, од. зб. 19, арк. 110).

Шоста дія, світський прийом у домі покійного Командора:

Анна.

Проси.

(Дон Жуан увіходить і спиняється коло порога.)

Анна (*кивнувши дон Жуанові на привіт, звертається до гостей*).

Дозвольте вам, моє шановне панство,

представити сеньйора де Маранья,

маркіза де Теноріо.

(До дон Жуана). Сеньйоре,

прошу сідати.

(Дон Жуан, пошукавши поглядом собі стільця, займає чільне місце. Угледівши напроти себе портрета Командора, здригається).

Анна (*до слуги*).

Дай вина сеньйору.

(Слуга подає дон Жуанові більший і кращий кубок, ніж иншим.)

Один гість (*сусід дон Жуана*).

Я пізнаю сей кубок. Нам годиться

того згадать, хто з нього пив колись.

(Простягає свого кубка до дон Жуана).

Нехай же має дух його лицарський

в сім домі вічну пам'ять!

Дон Жуан (*торкаючи гостевого кубка своїм*).

Вічний спокій!

Стара грандеса (*що сидить праворуч донни Анни, стиха, нахилившись до господині*).

Я мало знаю їх, тих де Маранья,

чи се не дон Жуан?

Анна.

Йому на ймення

Антоніо-Жуан-Луїс-Уртадо.

Стара грандеса.

Ах, значить, се не той...

Донна Консепсьйон (*наслухає сю розмову, іронічно всміхається, нишком до сусідки*).

Якраз той самий!

(ф. 2, од. зб. 19, арк. 116).

«Той самий» Дон Жуан і його не надто відомі, але дуже поважні імена акцентують амбівалентність традиції. А вислів *той самий*, який в устах грандеси звучить як сарказм (порівняймо: на початку твору Долорес вимовляє ці слова захопливо таємниче), з одного боку, утворює композиційне кільце, з другого – символічно вказує на іронію щодо традиції, принаймні її романтичного варіанту, коли *той самий* є синонімом популярного, знаменитого, ушанованого. Анна, на відміну від Долорес, не хоче мати за обранця «того самого Дон Жуана», її кінцева мета – підмінити статус відомого спокусника на статус Командора.

Порівняно з чернеткою, остаточний текстовий варіант образу Дон Жуана зазнав змін. Унаслідок вилучення фрагментів випав важливий елемент сюжету – привселюдне змагання з Командором на шпагах, в якому Дон Жуан програв. Як наслідок, до суперництва з Командором за Анну додається бажання помститися за приниження, що увиразнює мотив підступного вбивства господаря Дон Жуаном. У вилучених агонах з Анною Дон Жуан яскравіше представлений як чоловік, що не випадково захопував у себе жінок: він дотепний, розумний, проникливий, хороший психолог, вмів вишукано залицятися, зачаровує сміливою, виключною поведінкою, неприйнятною у суспільстві з камінним етикетом. Прийоми текстового скорочення позбавили Дон Жуана тиражованих рис традиційного образу, що зробило його характер психологічно вірогіднішим.

Найбільш характерний приклад текстуальних змін стосується образу Долорес. У листі Лесі Українки до О. Кобилянської коментар цього персонажа найширший:

Шкода мені теж, що я не вміла поставити Долорес так, щоб вона не здавалась 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 стаються жертвами – властиво не Дон-Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації. Се тип мучениці прирощеної, що все мусить гинути, розп'ята на хресті, хоч би мала сама 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, і всі ті усталені форми, яким нарешті таки *покорилась* горда Анна саме тоді, як їй здавалось, що вона *опанувала* своєю долею, ті форми не покорили б ніжно-упертої вдачі Долорес, бо отже вона і в монастир пішла не так, як всі, не для рятунку власної душі, а для пожертвування нею! Вона і заручилась без надії на заміжжя, знов не так як всі. Отже усталені форми для неї тільки якісь містичні формули, що мають виражати власне не виразимі ні в яких формах почуття, але те, що в тих формах є «камінного», пригнітаючого, позбавл[я]ючого волі, не може мати влади над її вільною душею. Так я думаю про Долорес, але, на жаль, не вміла передати тої думки читачам. Бачу з рецензій, що люде занадто повірили зарозумілим словам неглибокого психолога Дон-Жуана про Долорес: «Се тільки

тінь моя». Се шкода, але сього вже поправити неможна, бо я вже вийшла з того настрою, в яким писала ту драму, і вона вже мені непідвладна тепер, се вже «окремий організм», і не можна його вернути назад в материнське лоно... (Українка 2018, 673)

Непідвладна... окремий організм... материнське лоно... – це чіткі маркери, які відсилають до процесу народження дитини, до стосунків свідомої матері з дитиною, яка спочатку є її органічною часткою, але з часом мусить стати непідвладною, окремим організмом. Якщо врахувати, що лист переважно присвячений образу Долорес, треба думати, що цей персонаж не просто ближчий душі авторки, а що Долорес є частиною її, важливою, сокровенною, глибоко захованою, яка тривожить, але не надається до цілковитого усвідомлення. Спираючись на найновіше видання творів Лесі Українки, В. Єрмоленко вдається до філософського аналізу тексту й робить висновки про ототожнення образу Долорес і самої авторки: «Людина, яка віддає, а не забирає, яка дарує, а не обмінюється, яка розплескує себе, а не береже себе» (Єрмоленко 2021, 68).

Отже, є підстави припустити, що початковий образ Долорес, який постав у процесі ірраціональної творчості, значно глибше пов'язаний з авторкою, ніж його остаточний варіант. Тому варто уважніше придивитись, які саме елементи викреслювалися в роботі над образом, що саме письменниця намагалася заховати між рядків, аби персонаж не здавався надто біографічним.

Перша дія драми *Камінний Господарь* – вихід на сцену головних героїв драми. Спочатку це розмова двох давніх подруг, Анни й Долорес, на кладовищі в Севільї, потім химерна поява зі склепу Дон Жуана, зав'язка стосунків Донни Анни і Дон Жуана, отже любовного трикутника (Дон Жуан провокує суперництво подруг), з появою нареченого Анни – Командора – окреслення ще одного трикутника (суперництво чоловіків). Анна у розмові з подругою виявляє себе як лідерка, яка, попри довірливість стосунків, може бути і поблажливою, і зверхньою. У неї є підстави для зверхності: красуня, оточена захопленими залищальниками, вона змогла вибрати достойного нареченого, який суттєво підвищить її й так досить високий суспільний статус. Долорес – сирота, донька скромного ідальго, з одного боку, має за честь дружбу з Анною, з іншого – численними обмовками видає чи загрожене самолюбство (в обговоренні Дон Жуана), чи ревності, чи навіть заздрість (колючки на адресу Командора). Що ж вилучила Леся Українка із цієї сцени, працюючи над чернеткою?

Вилучення перше. Після питання Анни, коли саме Долорес заручилася з Дон Жуаном і її відповіді («Ще зроду. / Нас матері тоді ще заручили, / як я була у маминій надії») йшли такі рядки: «і ледве чи було мені сім літ, / як ми з ним перстнями обмінялись» (ф. 2, од. зб. 784, арк. 5). Здається, з огляду на важливість перстнів у цілому сюжеті драми, цей рядок не підлягав вилученню. Але в контексті інших закреслених рядків (усі – про стосунки Долорес і Дон Жуана) проступають чіткіше емоції Долорес, які у чистовому варіанті сконцентровані у двох яскравих метафорах: великий камінь видушує із серця сльози, кохання, «наче кров / у чаші тасмій святого Ґраля» (Українка 1977, 79). Зі строфи «Либонь, се воля неба, щоб могла я / його своїм по праву називати, / хоч він мені і не належить», забрано слова «Хоч він [мене] цурається. Инакше / була б я ще нещаснішою...» (ф. 2, од. зб. 784, ар. 6). Там само вилучено запитання Анни [«коли він міг ізрадити тебе?»]. Щоб зрозуміти доцільність цих правок, наведемо ще кілька вилучених із розмови подруг рядків:

...остатній раз, як ми [...] були в Кадіксі,
[адже ми з ним обоє звідти родом.
[Мені було тоді п'ятнадцять [...] років...]
[...] Ще в перший рік баніції його...
Я мала ледве чотирнадцять років]
(ф. 2, од. зб. 784, арк. 6).

[Дол. А на таверну гроші постачала
[...] одна купцівна з Ганзи.
Анна. Але звідки
ти знаєш сеє все?
Дол. Таж кождий камінь
в Кадіксі [...] славою його лунав!]
(ф. 2, од. зб. 784, арк. 9).

Історія кохання Долорес постає в чернетці більш виразно та вірогідно: дівчина переконує себе, що її почуття до знаменитого спокусника – не тривіальна пригода з нерозділеним коханням, а сповнена містичних знаків життєва історія. Заручені до народження, у 7 років обмінялися перстнями, у 14 вона змогла врятувати зраненого вигнанця... Знаки допомагають Долорес вірити, що її кохання – це доля, воля небес, якій можна лише коритися. А от зовсім інший штрих: «Тож кождий камінь / в Кадіксі славою його лунав!». Долорес мусить повірити також в особливу місію Дон Жуана, якимось перетворити ревності на гордощі. Піднесення образу Дон Жуана як справжнього лицаря звучить і в розповіді про те, як Долорес рятувала його, пораненого. Викреслені з розповіді рядки «А потім низько-низько поклонився / і показав на вихід із печери» (ф. 2, од. зб. 784, арк. 9) надто видають засліплену віру Долорес у благородство Дон Жуана і свою важливість для нього.

У чистовику авторка залишає тільки словесне змагання подруг щодо оцінки списку Дон Жуана: «[...] рахуєш тих сперечниць, мов трофеї, / що лицар твій здобув десь на турнірі», – насмішувато ловить на слові подругу прониклива Анна (Українка 1977, 77).

Після слів Долорес «Якби я мала / родину, – я б її не ошадила...» вилучено слова «коли б він наказав: убий їх всіх!»]. Викреслений рядок – правдива причина емоційної реакції Анни: «Долорес, бійся бога!». Навіть в очах жорсткої Анни зізнання Долорес надто відверте. У репліці Долорес «...найбільше заздрю я тій абатисі! / Вона душі рятунок віддала, / вона зреклася раю!» були ще більш експресивно загострені рядки: «на віки вічні, та якби я знала, / що він хоч мить зо мною був щасливий, / я б не хотіла раю.»] (ф. 2, од. зб. 784, арк. 8). Усі ці моменти показують, що насправді Долорес страждає і мучиться ревностями, що її відчайдушні спроби тлумачити свої почуття в дусі середньовічного платонічного кохання (кохання Данте, одного з улюблених поетів письменниці, до Беатріче, але з гендерною інверсією) не приносять спокою. Очевидно, що Леся Українка вилучає тонкі й точні штрихи до психологічного портрета героїні з певною метою. Причиною може бути страх, що подібні зізнання Долорес можуть нашоствхнути читача на думку: в цій героїні авторка показала своє власне, трагічне і нерозділене, кохання до С. Мержинського. І це б не відповідало реальності, адже те, що нуртувало у внутрішньому світі письменниці під час написання *Одержимої*, вже відійшло в далеке минуле: вона доросла, одружена жінка, колишні емоції можуть викликати хіба стан хвилевого суму. І все ж... Образ Долорес

«підчищено» в очевидному напрямі: деактуалізації піддані ті риси характеру, які видають іншу природу «мучениці прирощеної», аніж Леся Українка тлумачить у листі до О. Кобилянської.

Попутно викреслювалися ще й нотки, які видають заздрощі Долорес до красуні Анни, яку, звісно, нерозділене кохання не може спіткати. Розповідь Анни про її дитячу мрію, в якій вона в ролі принцеси сидить на горі, у замку, а навколо «Вбиваються і лицарі, і коні, / на гору добуваючись, і кров, / червоними стрічками обвиває / підгір'я» (Українка 1977, 81) Долорес перебиває словами «Убиті лицарі – то ті панове, / що сватались до тебе нещасливо, [я знаю, їх було не два й не десять]» (ф. 2, од. зб. 784, арк. 12). Фраза красномовно свідчить, що Долорес не байдужі успіхи подруги-красуні, що вона таки «рахувала» тих, хто сватався до Анни. Свідченням того, що кохання Долорес не таке ідеальне, як їй хочеться вірити, є й наступні вилучені рядки:

Д. Ж. Я й сам іще не знаю. [Та не дуже й дбаю.
Вже якось воно буде.]
[Долорес. Дон Жуане,
ви можете у мене перебути.
Я сирота тепер, одна як палець.
Ніхто не знатиме [...]. Якби
ж хто потім довідався – [...]
то ви ж мені дали вже оборону –
оцю обручку. Інших оборон
мені не треба.]
[Д. Ж. (поважно, [...]) покинувши жартівливий тон)
Я [...] дуже вдячен,
але не можу скористати з ласки.
Дол. Чому?
Д. Ж. Бо я, – хоч може вам се чудно –
звик всі свої борги платити [...] [...] завжди,
а сей раз мав би статися банкрутом.
Д о л. Я не прошу заплати.
Д. Ж. Я не смію
в тім сумніватися, але звичаю
зламать не можу]
(ф. 2, од. зб. 784, арк. 15).

На поверхні – змагання в благородстві, глибше – бажання Долорес виручати коханого знову й знову, зобов'язувати все сильніше, небажання Дон Жуана бути зобов'язаним Долорес. Надто багато обмовок, які свідчать про розбіжність між мовленим і відчуваним. Не дивно, що такі фрагменти утискалися. До речі, слово для характеристики різниці між першим і остаточним варіантом драми Леся Українка вибрала дуже точне: вона справді утискала, тобто не вилучала якісь елементи цілком, а ніби ховала їх між рядків. Те, що у чернетці було прописано надто відверто, у чистовому варіанті лишало слід і проявлялося при більш уважному читанні. Дослідники, зрештою, відчитали невідповідність між характеристикою образу Долорес в листі і текстом. Зокрема, на думку С. Кочерги: «Месіанські інтенції Долорес мають багато спільного з донжуанівською філософією. Якщо лицар певен, що своєю волелюбністю він приносить щастя спраглим кохання, то Долорес так само егоїстично впевнена у своїх благородних мотивах – зняти гніт покарання з коханого...» (Кочерга 2010, 357). Ймовірно, таке

тлумачення не потішило б авторку, адже будь-яку характеристику Долорес, з її ж таки сприяння, можна перенести на саму письменницю. Тоді загострюється питання: що ж своє, особисте, втілила Леся Українка в образі Долорес?

Лист до близької подруги та літературної соратниці О. Кобилянської дає інформацію про свідомий намір авторки щодо конструювання образів, натомість навіть утиснений текст драми *Камінний Господарь* є свідченням також несвідомої мотивації. Тяжка психічна травма, яку Леся Українка отримала внаслідок історії стосунків із С. Мержинським (нерозділене почуття, дружба, жертвне служіння коханому під час його смертельної хвороби, трагедія втрати) була надто глобальною подією внутрішнього життя, такою, що не має терміну давності, оскільки змінює підвалини і структуру особистості. Не викликає сумніву те, що Долорес близька авторці. Вона наділила героїню власними почуттями, особисто пережитим. Але образ Долорес став для Лесі Українки також чарівним дзеркалом, в якому вона змогла побачити саму себе з відстані часу. Щось вона визнала як своє, невіддільне, те, що потребує захисту, а від чогось захотіла відмовитися. Можливо, Долорес – це Леся Українка кінця 1890-х рр., але ніяк не початку 1910-х. Леся Українка викреслює багато фрагментів не лише тому, що вони надто біографічні, а тому, що вони перестали бути біографічними. Я-Долорес з відстані часу не викликає ні захоплення, ні повної згоди. Усе не так (не зовсім так), як здавалося тоді.

Обравши об'єктом спостережень чернетку, ми отримуємо матеріал, який відкриває нам глибинну психологію авторки. Для Лесі Українки, можливо, це була неприбрана робітня чи захаращена кухня, місця, куди не слід пускати сторонніх. Але для нас, тих, хто переконався в унікальності й геніальності цієї особистості, саме її внутрішня «робітня» є важлива, адже ми отримуємо можливість стежити, як проростає, формується і народжується геніальний твір.

Якою б ерудиткою, інтелектуалкою і самосвідомою особистістю не була Леся Українка, сьогодні, спираючись на досягнення психології ХХ ст., ми переконуємося, що геніальні твори мистецтва лише раціональним способом не творяться. А залучення ірраціональних сфер – це завжди загадка, те, що не вмикається на замовлення навіть важливого життєвого інтересу чи вольового зусилля.

Рукописи:

Фонди відділу рукописів Інституту літератури імені Т. Шевченка, Київ: ф. 2, од. зб. 19; ф. 2, од. зб. 784.

Література:

- Вісич 2014: Вісич, О.: *Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки*. Луцьк 2014.
- Єрмоленко 2021: Єрмоленко, В.: Леся Українка, Дон Жуан та Європа: ідеологія та ерополітика «Камінного господаря». *Філософська думка* 2021, 2, 49–79.
- Коцюбинська 2011: Коцюбинська, М.: Крізь магічний кристал тексту. In: Мірошніченко, Л.: *Леся Українка. Життя і тексти*. Київ 2011, 7–16.
- Кочерга 2010: КОЧЕРГА, С.: *Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів*. Луцьк 2010.
- Михида 2012: Михида, С.: *Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника*. Кіровоград 2012.
- Мірошніченко 2001: Мірошніченко, Л.: *Над рукописами Лесі Українки. Нариси з психології творчості та текстології*. Київ 2001.

Ненадкевич 1930: НЕНАДКЕВИЧ, Є.: Українська версія світової теми про дон Жуана в історично-літературній перспективі. In: *Леся Українка. Твори. Т. 11: Драми*. Харків – Київ 1930, 7–42.

Українка 1977: УКРАЇНКА, Л.: *Зібрання творів у 12 т. Т. 6*. Київ 1977.

Українка 2018: УКРАЇНКА, Л.: *Листи: 1903–1913*. Київ 2018.

Українка 2021: УКРАЇНКА, Л.: *Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 4. Драматичні твори (1912–1913)*. Луцьк 2021.

García 2021: GARCÍA, R. E.: *The Event of Psychopoetics: Imagination and the Rupture of Psychology*. London – New York 2021.

*Волинський національний університет
імені Лесі Українки
Луцьк*

*Марія Моклиця
marija.moklytsja@vnu.edu.ua*

*Волинський національний університет
імені Лесі Українки
Луцьк*

*Тереза Левчук
tereza.levchuk@vnu.edu.ua*