

ПЕРСОНАЖ-ТІНЬ У ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА В.ВИННИЧЕНКА: ДУБЛЮВАННЯ ТА САМОТОТОЖНІСТЬ

У статті зроблено спробу типологічного зіставлення драматургії Лесі Українки та новелістики Володимира Винниченка, розглядається екзистенційний мотив вірності чи зради самому собі та двійництво, дублювання персонажів як характерні риси творчого стилю письменників.

Коли чорт міняє шкіру, чи не відпадає тоді також і
ймення його?
Адже ім'я є тільки шкіра. І сам чорт, можливо, - тільки
шкіра [1: 199].
Ф. Ніцше

Порівняння творчості письменників може відбуватись у двох напрямках: як віднайдення 1) генетичних або 2) типологічних зв'язків. Перший з них, шлях пошуку запозичень та впливів, такий же неоднозначний, як питання першості курки чи яйця, адже при тотальному підході міра оригінальності автора буде визначатися всього лише мірою незнання генетичних зв'язків. Проведення ж типологічних паралелей видається більш продуктивним, оскільки цей шлях – не просто віднайдення схожості, а створення таких рамок, такої “системи координат”, такої метамови, що дають можливість виявити певну схожість двох порівнюваних художніх явищ. Це не прирівнювання одного невідомого до іншого, давно вивченого, це новий когнітивний зміст, що стосується обох складових порівняння. Таким чином, можна знайти безліч підстав для зіставлення творів Лесі Українки та В.Винниченка:

- обоє – українські письменники;
- належать до однієї літературної епохи;
- пов'язані одним літературним напрямом – неоромантизмом, до якого, як відомо, Л.П. Косач зараховувала і себе, і В. Винниченка.

Тільки три названі рівні (а їх перелік можна продовжувати) дають можливість говорити про типологічну схожість відповідно у рамках національної ментальності та особливостей української літературної ситуації поч. ХХ ст.; у рамках відштовхування від народницької традиції та переходу до модернізму; зрештою, у рамках неоромантизму, як би широко він не трактувався. Все це дає достатньо підстав, щоб поставити проблему “Леся Українка і Володимир Винниченко”, що, до речі, і зробив Г.Костюк у своїй книзі “Володимир Винниченко та його доба” (Нью-Йорк, 1980). Ми ж обмежимося значно вужчим аспектом, ніж названі вище: проблемою дублювання та самототожності героїв, що простежується у творчості обох письменників.

За об'єкт дослідження та зіставлення взято драму Лесі Українки “Камінний господар” та оповідання В. Винниченка “Терень” (хоч можливе значно ширше охоплення творчості обох авторів). Предмет нашого розгляду – “взаємовідтінювання”, віддзеркалення, дублювання персонажів як характерна риса творчого стилю згаданих письменників та екзистенційний мотив вірності чи зради самому собі як провідна детермінація та критерій оцінювання вчинків героя.

У своїй незавершеній статті про В. Винниченка Л.П. Косач відзначає, “як легко переміщується центр ваги у творах ново-романтичного зразка з одних осіб на інші” [2:369], говорить про те, що за точку відліку можна взяти будь-якого героя, бо його роль не обмежується тим, щоб бути чийсь середовищем, він є особистістю і має самостійне значення. Так розуміла письменниця оповідання Винниченка, такого розуміння сподівалася і для своїх творів, і саме тому в листі до О. Кобилянської шкодувала, що “люди занадто повірили зарозумілим словам неглибокого психолога Дон Жуана про Долорес: “Се тільки тінь моя” [3:463]. Йдеться, звичайно, про одну з кращих драм Лесі Українки “Камінний господар”, але цитована репліка героя зовсім не випадкова у цьому творі, хоч згодом ми побачимо, що її міг би сказати кожен із чотирьох головних героїв твору, і вся драма – це свого роду гра тіней.

На перший погляд, ці дійові особи складають звичайний любовний чотирикутник, власне, два трикутники: Долорес та Донна Анна кохають Дон Жуана, а Командор та Дон Жуан закохані в Донну Анну. Цей наскрізний мотив кохання теж складається в трикутник, бо має три грані: між Долорес та Дон Жуаном існує духовний зв'язок, Донну Анну та Командора поєднує шлюб, а кохання Дон Жуана та Донни Анни – поза законом. Проте не ця “класифікація” різновидів пристрасті є центром, навколо якого обертається дія і який пов'язує героїв. У всякому разі, не у трактуванні Лесею Українкою цього всесвітньо відомого сюжету.

Драма “Камінний господар” Лесі Українки відрізняється від багатьох інших обробок вічної історії саме тим, що в ній за наріжний камінь закладено категорію свободи, яка трактується насамперед як відсутність зовнішньої детермінації і в цьому плані надзвичайно близька до Винниченкової “чесності з собою”. Це свобода від усього зовнішнього, включаючи і зовнішні етичні принципи (порада Дон Жуана Донні Анні: “Ще краще – колючкам не потурати і не давати їм на поталу волі” [4:563]. Власне, ця воля і є перебуванням “по той бік добра і зла”. У “Камінному господарі” за цією межею перебуває Дон Жуан – на початку твору. Він не просто не рахується із суспільними нормами, громадським осудом, але нітрохи не чуває себе винним, бо в його системі цінностей є лише одне, через що не можна переступати: внутрішня свобода (“Мене лякає тільки те, що може зломити волю” [4:564]. У цьому плані Долорес справді стає тінню Дон Жуана, бо теж виходить за межу добра і зла,

стає “вище від ганьби й честі” [4: 531]. І цілком зрозуміло, що слова героя “Адже ви через мене досягли високого, пречистого верхів’я!” [4: 531] мають на увазі не чернечий сан Долорес. Це “високе, пречисте верхів’я” – внутрішня свобода, внутрішня детермінація вчинків. Цікава думка самої письменниці про героїню: “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” [3: 462]. Отож, ми бачимо: Долорес щодо Дон Жуана – справді персонаж-тінь, але не лише у площині любовного мотиву, а насамперед – як наслідування чи, може, навіть спадкоємність його свободи від будь-яких “усталених форм життя” (Лесья Українка).

Проте і воля не є центром твору (драма Лесі Українки взагалі не притаманна якась однозначна центрація), це лише один із полюсів, якому протистоїть інший, означений письменницею як “камінне”, – всі ті умовності, “громадські пута”, “море лицемірства, що зветься кодексом чеснот лицарських”. Між цими двома крайнощами перебувають усі герої твору, проте їх місце зовсім не статичне, за винятком хіба що Командора, який, можна сказати, був “камінним” із самого початку. Саме він є уособленням отих “усталених форм життя”, але не уособленням зла, швидше, навпаки. Донна Анна говорить йому:

Дон Гонзаго,
ви хочете зовсім не мати вад,
а се вже не гаразд, - се пригнітає.

Отже, драматичний конфлікт знаходиться не в площині етичній, дидактичній, а на межі між свободою та залежністю. Дія драми, що має напрям до суцільного “скам’яніння”, дублюється вчинками героїв-двійників таким чином, що смисл твору проходить крізь амфіліаду дзеркальних відображень, знаходячи підтвердження у повторенні.

Ю. Лотман зазначає: “Подвоєння – найпростіший вид виведення кодової інформації до сфери усвідомлено-структурної конструкції” [5:437]. Мабуть, це ще й найдавніший вид. Якщо звернутись хоча б до таких давніх форм, як казка або пісня, можна помітити, що дублювання (іноді багатократне) персонажів та дій – то не просте повторення, без якого можна було б обійтись. Це акцентування на тому єдиному моменті, який є іншим, змінним, на тлі абсолютно однакових, інваріантних. І якщо, скажімо, дідова й бабина дочки потрапляють у цілком однакові умови, то не через брак народної фантазії або принципову незмінність та одноманітність світу, а для того, щоб ми справедливо оцінили різницю вчинків героїв. Що ж до дублювання персонажів, то тут відображення також не повторює, а саме відтінює, іноді навіть контрастно. Наприклад, в “Одержимій” Лесі Українки Месія вчить любити ворогів, а Міріам ненавидить його друзів. Повернувшись до “Камінного господаря”, ми простежимо, яку роль відіграє персонаж-тінь у цьому творі.

Насамперед помітний повтор, дублювання, що виконує функцію свого роду внутрішнього досвіду твору. Кладовище – так починається драма. У цьому епізоді із Донною Анною знайомиться Дон Жуан. І коли в ході подій ми знову бачимо Донну Анну на кладовищі, то “згадуємо” – і закономірно чекаємо появи Дон Жуана.

Підготовкою до подвоєння не лише ситуацій, але й героїв є епізод маскараду. По-перше, маски всередині п’єси, тобто теж умовності, створюють враження реальності художньої дії драми, підсилюючи її серйозність. По-друге, це початок рольової гри, гри персонажів-тіней. Командор, одружившись із Донною Анною, цим позбавляє її свободи, і поступово вона стає його тінню, переймаючи його жадобу влади, його схилення перед умовностями, його “камінність”. Долорес дублює цю ж ситуацію, роблячи протилежне: відмовляється від свого права на одруження з Дон Жуаном. Повертаючи йому “громадські пута”, вона також позбавляє його свободи чи, в усякому разі, спрямовує його на цей шлях. На Дон Жуана у цьому випадку теж кинуто тінь легального життя, сповненого умовностей, підпорядкованого владі. Проте вибір все ще лишається за ним.

Двійництво виявляється ще й у тому, що в кінці драми Донна Анна займає місце Долорес (нареченої Дон Жуана), а Дон Жуан – місце Командора. Тому зовсім не випадково повторюється смерть-скам’яніння Командора та Дон Жуана і самотність черниці Долорес та двічі вдови Донни Анни. Це закономірний наслідок: виконуючи чужу роль, не можна одночасно лишитись собою, прожити власне життя, співмірне своїй суті. Це продовження маскараду, де справжні лиця втрачають значення.

Приймаючи одяг Командора, його думки і мрії, Дон Жуан стає його двійником. Про це надзвичайно красномовно говорить введення до дії епізоду із дзеркалом, у якому герой бачить не себе, а Командора. Останні слова Дон Жуана “Де я? Мене немає... се він... камінний!” [4:569] вказують на справжню причину смерті героя: фактично це духовне самогубство, бо на момент скам’яніння Дон Жуана, лицаря волі, вже немає. Він покараний не за те, що звабив стількох жінок, дійшовши аж до дружини командора (а вище – тільки королева). У драмі Лесі Українки не це поставлено йому на карб, а те, що він зрадив самого себе, того, який говорив Донні Анні:

Для мене найдорожче – врятувати
ваш гордий, вільний дух! [4:519].

Щоб побачити зміну акцентів у трактуванні цього образу та взагалі проблематики драми, достатньо порівняти самі назви: “Камінний господар” Лесі Українки та “Севільський бешкетник, або Камінний гість” іспанського драматурга Тірсо де Моліни (1583 – 1648). У творі української письменниці вчинки Дон Жуана – не потішне і гріховне бешкетування, а вияв внутрішньої свободи.

Ви бачили того, хто, йдучи
за щирим голосом свого серця,
ніколи б не питав: “Що скажуть люди?”
Дивіться – я такий. І тим сей світ
не був мені темницею ніколи [4:517], –

стверджує Дон Жуан. У Лесі Українки це ж серйозний герой, герой драми. І саме тому класичний фінал, де грішник потрапляє до пекла, замінено на більш фатальний: герой не провалюється у гесну огненну – він

кам'яніє, не помирає, а перестає бути собою, перетворившись на камінного Командора, символ громадських умовностей, встановленого порядку, влади і – цілковитої несвободи. Х. Ортега-і-Гассет писав: “Мабуть, найбільш трагічна доля – завжди відкрита для людини можливість підмінити саму себе, інакше кажучи, фальсифікувати своє життя” [6:310]. Це проблема, що постала у ХХ ст., і такий екзистенційний мотив вибору свободи чи несвободи, вірності чи зради самому собі, а відтак самоствердження чи саморуйнування, – один з основних у драматичній творчості Лесі Українки. Пригадаймо хоча б Лукаша із “Лісової пісні”, який втрачає себе і тому перетворюється на вовкулаку, тобто стає перевертнем. Так само, як і в “Камінному господарі”, це не стільки покарання, скільки неминучість, не через зраду Мавці, але насамперед – через зраду Лукашем самого себе. Тому і вовкулакою він стає не відразу, а по кількох роках звичного, усталеного, буденного, чужого життя, виконання чужої ролі, а значить – втрати внутрішньої свободи. Цей мотив – ще одна нитка, що пов'язує творчість Лесі Українки та В. Винниченка.

Драма “Камінний господар” вперше була надрукована 1912 року, оповідання В. Винниченка “Терень” побачило світ 1913 року. Але ці твори поєднує не лише час написання, хоч ані формою, ані фабулою вони не схожі. На відміну від історії Дон Жуана, сюжет оповідання “Терень” зовсім не “вічний” і не світовий. Оповідь ведеться від першої особи, особи революціонера Дениса, якому “треба було на якийсь час схватися” [7:167], отож, він поїхав на село “шукати роботи”. По дорозі оповідач зустрічає парубка, очі якого постійно плачуть. Подорожній виявився “одним із тих жайворонків, що з давніх-давен дзвенять над Україною, складаючи свої анонімні, прості і прекрасні пісні (...)” [7:170]. Через ці пісні Терень (так звали поета) став справжнім “зубним болем” для місцевої влади: “Вже чого з ним не робили: роботи йому не давали, з лавки нічого не продавали, усовіщали, арештовували, забирали в його папір, книжки, тюрмою грозились. Тереньові те все тільки привід до нової пісні” [7:178]. Оповідач, що найнявся до попа, стає свідком “наради” всієї сільської верхівки, на якій приймається пропозиція о. Савватія. І от Тереню дають місце писарчука, а Одарка, племінниця “позакулісового володаря усього села” Осипа Копанки, стає знаєцька прихильною до поета. “Але Терень ходив собі на вулицю так само, як і перед цим (...) Співали ж зовсім не лагідних пісень, а тих самих, не виключаючи й “Ой, чук, писарчук!” [7:188]. Розв'язку Винниченко відтягує в часі на півтора року, коли оповідач “випадково” знову зустрічає Тереня – хабарника-писаря, який люто б'є “дядьків”.

Попри різницю сюжетів, у цьому оповіданні ми знайдемо багато чого, знайомого нам із “Камінного господаря”. Так само вектор дії спрямовано від цілковитої свободи поета, народного бунтаря, до заперечення ним самого себе, до самозречення, перетворення на представника влади. Спочатку Терень – простолюдний двійник оповідача, професійного революціонера. Символічним виразом цього є їх проходження Кривим Яром в очікуванні засідки – спиною до спини, як дзеркальні відображення. Із незначною зміною соціального статусу Терень поступово втрачає себе, віддаляючись від Дениса. Вони не зважають на обійняття на прощання, і слова оповідача “Я пішов у один бік, а він у другий” [7:190] вже виходять за рамки буквального значення. “Хвормений картуз з бархатним околушком” та темні окуляри відіграють у творі роль, яку, незважаючи на різницю “штилів”, можна порівняти із шатами Командора, які одягає Дон Жуан. Не випадково п'ятий Терень (момент істини!) “грозився порвати на шматки хвормений картуз, кидався когось бити – чи Копанку, чи писаря” [7:189]. Характерна деталь: очі Тереня від чистої роботи перестали плакати, він носить темні окуляри, і це прозора метафора “оздоровлення” героя від співчуття, відгородження його від людей. У кінці твору Терень – двійник тих “барбосів”, проти яких раніше боровся, власне, Тереня вже немає, є писар Терентій Софронович, набагато гірший за тих, на кого колись складав пісні. Отже, герой В. Винниченка зазнає такого ж перетворення, як і Дон Жуан у драмі Лесі Українки.

Про В. Винниченка часто говорять як про майстра контрастів. Із цим можна погодитись, розглядаючи, наприклад, смислове наповнення пів року: початок оповідання – весна, кінець – зима. Зрозуміло, що це виражає протиставлення “позитивне – негативне”, що автор недаремно показав нам перетворення Тереня не через рік чи два, а саме через півтора, взимку, з кров'ю на снігу, таким чином додавши у розв'язку “холоду” (до речі, те ж саме ми бачимо у “Лісовій пісні” Лесі Українки). Проте у багатьох випадках “контрасти” можна розглядати і як подвоєння, оскільки двійництво – це не абсолютне повторення, а дзеркальний принцип правого-лівого, не стільки схожість, скільки корелятивність, тобто відмінність за однією важливою ознакою при тотожності (чи неважливості, неакцентованості) інших. У такому освітленні кінцівка твору – не просто протиставлення, а дзеркальне відображення початку. При цьому тлом, інваріантом є сцена побиття. Вона була обіцяна на початку оповідання, і це очікування тягнулося через весь твір, маючи все меншу вірогідність здійснення. Але сцена побиття все-таки відбулася – проте за дзеркальним принципом, бо бити мали Тереня, а вийшло навпаки. І це “навпаки” не було б настільки акцентованим без такого подвоєння.

Творчість В. Винниченка та Лесі Українки поєднує ще й оте “потойбіччя” добра і зла, їх неоднозначність, релятивність. І – випадково чи закономірно – це зачіпає духовний сан, етику християнства. Отець Савватій – персонаж, який у духовному самогубстві Тереня відіграє роль, подібну до ролі Долорес у житті Дон Жуана. Прагнучи для нього добра, Долорес дала йому можливість фальсифікувати його життя. “Божий чоловік” о. Савватій, намагаючись вберегти Тереня від в'язниці, від озлоблення, дає пропозицію, яка без будь-якого насильства приводить до зради Теренем самого себе. І саме тому оповідач у кінці твору має “жагуче бажання повернути на Грузьке, приїхати до мого старесенького ласкавого попа і так здушити його за горло, щоб він уже ніколи більше не міг давати кротких розумних порад” [7:192].

Цей же екзистенційний мотив самозаперечення чи самоствердження, категорію внутрішньої свободи, ситуацію втрати людського “я” ми знайдемо і в інших творах Винниченка, таких як “Голод”, “Талісман”, пізніших драмах та романах. Не поодинокі у творчості письменника і реалізація задуму через систему двійників, власне, взаємоперевтілень героїв. Це свого роду рольова гра персонажів, умовність всередині художньої умовності тво-

ру, і тим реальнішою видається неспроможність героя вийти із цієї гри. При цьому, однак, вина за втрату власної свободи, своєї сутності як у творах В. Винниченка, так і в драмах Лесі Українки покладається не стільки на оточення чи обставини, скільки на самого героя. Власне, це критерій його оцінки, його “справжності”. Про це свідчить розв’язання подібної ситуації у драмах “Одержима”, “Лісова пісня” Лесі Українки, в оповіданнях “Студент”, “Талісман” Володимира Винниченка, де духовне самозбереження, самототожність досягаються часто ціною фізичної смерті, та при цьому неоромантична особистість все ж перемагає – у боротьбі з обставинами не те що несприятливими, а просто-таки смертельними. Та це ще й перемога над власною тіннію, над можливістю фальсифікувати своє життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ницше Ф. Сочинения. В двух томах: Т. 2. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – 864 с.
2. Українка Леся [Винниченко] // Винниченко В. К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи. – К.: Веселка, 1993. – С. 351-371.
3. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. Т. 12: Листи (1903-1913). – К.: Наукова думка, 1978. – 694 с.
4. Українка Леся. Твори: В 2 т. Т. 2: Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1987. – 728 с.
5. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 430-441.
6. Современная философия: Словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону: Феликс, 1996. – 511 с.
7. Винниченко В. К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи. – К.: Веселка, 1993. – 383 с.

Матеріал надійшов до редакції 25.12.2000 р.

Горбань А.В. Персонаж-тінь в произведениях Леси Украинки и В. Винниченко: дублирование и самоидентичность.

В статье сделана попытка типологического сопоставления драматургии Леси Украинки и новелистики Владимира Винниченко.

Horban A.V. Shadow as a Character in the Works of Lesya Ukraïnka and V.Vynnychenko: Doubling and Self-identity.

The author makes an attempt to compare the drama of Lesya Ukraïnka with the Volodymyr Vynnychenko's short stories.