
<https://doi.org/10.15407/fd2021.02.049>
УДК 171

Володимир ЄРМОЛЕНКО, кандидат філософських наук,
доктор політичних студій (Франція),
старший викладач кафедри літературознавства
Національного університету «Києво-Могилянська академія»,
04655, Київ, вул. Сковороди, 2
volodymyr.yermolenko@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2084-1176>

ЛЕСЯ УКРАЇНКА, ДОН ЖУАН ТА ЄВРОПА: ІДЕОЛОГІЯ ТА ЕРОПОЛІТИКА «КАМІННОГО ГОСПОДАРЯ»

Статтю присвячено аналізу драми Лесі Українки «Камінний господар» у контексті європейської історії ідей. Автор статті локалізує текст у ширшому контексті європейської традиції легенди про Дон Жуана. Він порівнює «Камінного господаря» з текстами Тирсо де Моліни («Севільський ошуканець та камінний гість»), Мольєра («Дон Жуан»), Моцарта («Дон Джованні»), Грабе («Фауст і Дон Жуан»), Гофмана («Дон Жуан») та інших авторів. Автор також показує Лесину версію історії в контексті «агону епох» (бароко, класицизм, рококо, романтизм, постромантизм) та їхнього явного і неявного діалогу щодо людської природи. Автор також прочитає «Камінного господаря» (написаного 1912 року) як політичне попередження: Леся Українка показує майбутні ідеологічні тенденції ХХ сторіччя — волю до влади, авторитаризм та тоталітаризм. За допомоги концепту ерополітики автор показує, як, крізь любовно-еротичну тему, Леся Українка розкриває потужну політичну тему ХХ століття: тему деградації пошуку волі-свободи до авторитарної волі до влади (заперечення свободи інших), а згодом до тоталітарного знищення будь-яких воль загалом.

Ключові слова: *Леся Українка, Дон Жуан, Тирсо де Моліна, Мольєр, Моцарт, Грабе, Гофман, епохи, бароко, класицизм, рококо, романтизм, постромантизм, Ніцше, авторитаризм, тоталітаризм, ідеології, ерополітика.*

Вступ: концепти у культурі

Цей текст написано на межі між філософією, літературознавством, історією культури та історією ідей. У ньому я пробую дати *філософський* аналіз текстів Лесі Українки, намагаючись почути голос її епохи та той діалог, у який цей голос вступає з іншими епохами європейської культурної історії.

Цитування: Єрмоленко, В. (2021). Леся Українка, Дон Жуан та Європа: ідеологія та ерополітика «Камінного господаря»: *Філософська думка*, 2, 49—79. <https://doi.org/10.15407/fd2021.02.049>

Мислити в термінах «епох» сьогодні видається чимось застарілим та анахронічним. Таке мислення нагадує старомодні підходи «філософій історії» XIX — початку XX сторіччя, від Гегеля і Баланша до Шпенглера та Тойнбі. Що може бути більш старомодним, ніж мислити в термінах «філософії історії» сьогодні? Адже філософія історії вірить у те, що людська історія має чітко визначену мету та чітко визначену логіку; у нинішні ж дні навіть фрагментований «постмодернізм» видається чимось застарілим, старомодним та пережитим.

Справді, «філософії історії» формату XIX сторіччя можуть видаватися для сучасного читача занадто абстрактними і занадто спрощеними. Зводячи особливе та індивідуальне до загальних концептів та метафор, розчиняючи множинність деталей у пафосі великої ідеї, «філософія історії» у стилі гегельянства чи марксизму завдала чималої шкоди історії культури, витісняючи чимало явищ у забуття. Мало того: вважаючи, що забуття «другорядного» є необхідним та неунікненним.

Утім, постійна дилема людської історії — це дилема між «загальним» та «конкретним». Якщо йти занадто далеко в «загальне», ми втрачаємо живу множинність емпіричної реальності. Але якщо ми йдемо занадто далеко в «особливе» та «індивідуальне», ми втрачаємо горизонт та зменшуємо свою здатність дивитися на культурні феномени крізь різні лінзи як на тканину переплетених між собою ниток та візерунків.

Тому мені здається, що наш час — спеціалізований та зосереджений на деталях — занадто швидко відкинув саму ідею «філософії історії» у забуття. Ми вчинили з нею так, як вчиняла сама ця старомодна «філософія історії» з явищами, які не вкладалися в її логіку. Звісно, ми маємо йти якомога глибше в оригінальну специфіку того чи того тексту чи автора. Але ми також мусимо зберігати здатність мислити в термінах десятиліть, сторіч, епох чи навіть тисячоліть. Поєднання в такий спосіб мікроісторії та макроісторії, біографії ідей та археології сенсів — це можлива наша сучасна відповідь на старе мистецтво поєднувати одиничне та глобальне, мікрокосм та макрокосм.

Цей текст — спроба моєї власної практики поєднання мікроскопа та телескопа. Я спробую поглянути на конкретні тексти з традиції європейської легенди про Дон Жуана — зокрема, на «Камінного господаря» Лесі Українки. Але я також спробую подивитися на ці тексти як на дзеркала їхніх епох — і тих особливих світоглядів і поглядів на людські емоції, людську поведінку та етичні норми, що в цих епохах утверджувалися.

Юрій Шевельов якось запропонував блискуче формулювання: драматичні поеми Лесі Українки — це історії не так про битви поміж індивідами, як про битви поміж ідеями — про «пристрасть мислі» [Шевельов, 2009: с. 250]. Це тексти, де великі думки постають у тілах великих емоцій — і де великі думки розпалюють пристрасть емоцій. Я би додав до цього ось що: ці драми показують не лише пристрасну боротьбу думок та ідей, а й їхню боротьбу в конкретному часі та просторі, крізь свої конкретні біографії. Ідея,

втілена в часі та просторі, — це і є епоха. Леся могла писати про боротьбу між римською античністю та раннім християнством («Руфін і Прісцилла», «Адвокат Мартіан»); між католиками та протестантами («У пуші»); між Римською імперією та грецькою полісною демократією («Оргія») тощо. У кожній з цих драм — конфлікт і поєднання істин, захищених в епохах і людях, які в ці істини вірили.

У моєму тексті я стверджуватиму, що «Камінний господар» — це щось більше, ніж ще одна версія легенди про Дон Жуана. Це навіть більше, ніж *перша жіноча* версія цієї легенди. Я спробую показати, що у своєму творі Леся виводить на авансцену битву між романтичною епохою (добою *волі до свободи*); постромантичною, ніцшеанською, або авторитарною епохою (добою *волі до влади*); та тоталітарною епохою, якої Леся Українка ще не бачила, але яку вона могла відчувати: епохою, яка руйнує *будь-яку* людську волю, замінюючи її загальною волею нелюдського та нелюдяного колективного тіла — раси, класу чи держави. Але цікаво й те, що в анамнезі «Камінного господаря» — ціла низка попередніх літературних версій легенди, тому крізь Лесин твір ми бачимо відлуння битви епох: епохи бароко (у версії Тирсо де Моліни); класицизму (у версії Мольєра) та рококо (у версії Шодерло де Лакло).

Перш ніж я почну свій розгляд, я спробую все ж трохи побути «філософом історії» та подивитися на концептуальний вимір легенди про Дон Жуана. Питання, яке я задаватиму, полягає ось у чому: *що саме* кожна версія цієї легенди, локалізована у своїй епосі, може нам сказати про культурну історію Європи взагалі? І що саме голос *української* письменниці додає в цей глибинний діалог?

* * *

На поверхні історія про Дон Жуана — це історія про зваблення, про руйнування моральних меж сексуальності. Проте її магнетичний вплив на європейську культуру свідчить про щось глибинніше, ніж еротика, — і саме цей глибинніший рівень перетворив легенду про севільського ошуканця і спокусника на архетиповий образ.

Кожна нова епоха, в якій розвивалася легенда про Дон Жуана, презентувала у своїх героях *новий тип людини*, віддзеркалюючи зміну моделей людських стосунків. Історія цих постійних змін — це історія про те, як людина поступово втрачає свій онтологічний та соціологічний *топос*, як вона долає межі передусталеного місця (своєї ролі в суспільстві — та очікувань інших від неї), що було передвизначено для неї через її народження, суспільний статус, традицію чи релігію.

Важливо, що легенда про Дон Жуана вперше дістала літературної форми в епоху бароко — епоху драматичного вибуху фізичної та символічної топографії Європи. Географічні відкриття відкрили нову топографію світу; протистояння Реформації та Контрреформації створило нові альтернативи в релігійній сфері; революція книгодрукування відкрила значно більшу

пропозицію знання; економічні зміни почали створювати буржуазію — клас зі значно розмитішими межами порівняно з традиційною середньовічною суспільною архітектурою.

Як ви побачите в цьому тексті, барокова версія історії про Дон Жуана, яку розповідає Тирсо де Моліна, була історією про *обман*. Ілюзія та обман були ключовими темами епохи бароко. Людина бароко відчувала, немов нею постійно *граються* і постійно намагаються ввести її в оману — і саме тому для барокової літератури та філософії ключовими були теми ілюзії, обману та сумніву¹. Дон Хуан Тирсо де Моліни є обманником — людиною, яка видає себе за того, ким він не є, та обіцяє речі, які він ніколи не здійснить. Він розмиває образи, доступні нашому погляду; він стирає контури речей, слів та людей; він є одним із символів того великого вибуху речей, які барокова ера здійснила.

Класицистська версія легенди про Дон Жуана від Мольєра² намагалася з цією бароковою темою ілюзії та обману щось зробити. По-перше, вона її засуджувала; Мольєр показує нам Дон Жуана не тільки як облудника, а й як *смішного* облудника: він перетворює комедію на інструмент *моральної оцінки*. Водночас те, що ховається за моральним судженням Мольєрової версії історії, — це *класицистська революція знання*³. Мольєрів Дон Жуан любить не конкретних жінок, а жінок *узагалі*, «жіночість» узагалі. Він — людина загальних понять. Традиційні межі речей, слів та людей вибухнули і зруйнувалися; новий порядок запропонувала *наука*: саме вона спробувала уніфікувати індивідів у «класи» речей. Аби знати той чи той клас (жінку взагалі, а не конкретну жінку), людина мусить бути здатною подорожувати від індивіда до індивіда, нескінченно досліджуючи кожного нового індивіда, нескінченно *зраджуючи* одного індивіда заради іншого. Науковець епохи класицизму — це *теж* Дон Жуан.

Версія Дон Жуана від епохи рококо — чи «Просвітництва» — ще більше просувала цей культ знання. Але знання, якого воно шукало, було не знанням загальних понять, а знанням *ситуацій*. Лібертинські персонажі «Небезпечних зв'язків» Шодерло де Лакло хочуть *знати*, як і Мольєрів Дон Жуан, але знати не «жінку взагалі» чи «чоловіка взагалі», а знати те, як конкретна жінка чи конкретний чоловік поводитимуться в конкретній ситуації. Вони також хочуть знати, що *саме* потрібно знати *мені*, аби вони поводитися так, як *мені* потрібно. Рококо і Просвітництво шукали загального знання, *застосовного* до емпіричних ситуацій. Це те, що епоха називала смаком та *здатністю до судження*. Кантова «Критика здатності судження» була її вінцем.

¹ Жак Деріда слушно звертав увагу на образ «злого генія» у Декарта — який грає зі мною та намагається ввести мене в ілюзію. Ця метафора, яка була, можливо, одним із двигунів Декартової філософії сумніву, має передусім барокові коріння.

² З приводу стосунку між бароко і класицизмом див. класичну книгу Віктора-Люсьєна Тап'є: [Таріє, 1957].

³ Класичний текст про неї — це «Слова і речі» Мішеля Фуко: [Foucault, 1966].

Так ми поступово підходимо до суті дискусії Лесі Українки з її епохою — а радше з її *епохами*: романтизмом та постромантизмом XIX — XX сторіч. Революція XIX сторіччя (після XVIII сторіччя рококо та Просвітництва) була революцією *волі*. Воля стала одним із ключових концептів століття. Воля — це здатність діяти, тобто рухатися поза межі топосу, визначеного ззовні тебе чи до тебе. Але воля для XIX сторіччя — це не лише здатність зруйнувати межі індивідуальних топосів; це також амбіція зруйнувати межі *загальних* топосів. Велика амбіція XIX сторіччя полягала в тому, щоб довести: класицистські та просвітницькі концепти *не мають* стабільних меж. Вибух індивідуальних речей, слів та людей, що відбувся в епоху бароко, у XIX сторіччі досяг *видів*. Ідея, що види теж є «рідинними», «плинними», не мають стабільних кордонів, що вони взаємно проникають одне в одного, трансформуються та мутують, набула класичного вигляду в «Походженні видів» Чарлза Дарвіна — але зародок цієї ідеї існував від самого початку XIX сторіччя, наприклад, у Баланшевих *Essais de palingénésie sociale* [Ballanche, 1827].

Романтизм початку XIX сторіччя був епохою *волі*. Філософ-романтик (хоч ми вкрай рідко його сприймаємо саме так) Артур Шопенгауер стане більш впливовим ближче до кінця сторіччя; але саме на початку сторіччя він сформулював ключову ідею: воля *первинна*, знання вторинне. Спочатку я чогось хочу, чогось волю, хочу щось змінити — і тільки *потім* я знаю та розумію. Я знаю тільки те, чого я хочу — а не хочу те, що я знаю.

Воля епохи романтизму була волею до свободи. Вона також була волінням трансформацій і магічних метаморфоз. Воля до свободи втілювалася, наприклад, у «Дон Жуані» Байрона; воля до перетворень і метаморфоз — у «Дон Жуані» Гофмана. Обоє перетворили Дон Жуана на позитивного персонажа — позитивного порівняно з його попередниками часів бароко, класицизму та рококо. В епоху бароко Тирсо де Моліна думав, що Дон Жуан — занадто «рідинний», знеформлений, протееподібний; автори епохи романтизму вірили, що це його головна сила. Дон Жуан Лесі Українки має більше байронічних рис; вона називає його «лицарем волі» — але загалом вона презентує Дон Жуана як засадово *романтичного* героя.

Процеси, які відбулися після романтизму, можна описати як процеси *радикалізації* волі. Постромантичний герой — герой Ніцше — більше не прагне волі самої по собі; він прагне волі *над* іншими волями. Він прагне бути переможцем у космічній битві воль. В ідеалі він волів би, щоб космос зберіг тільки його/її волю. Саме такою є Донна Анна у Лесі Українки.

У цьому тексті я проаналізую різні стадії цієї трансформації. Я також спробую показати, як авторитарна воля Донни Анни стає жертвою наступної темної стадії — тоталітарної стадії, власне, «Камінного господаря». Якщо романтичний Дон Жуан — це воля до свободи; якщо постромантична Донна Анна — це воля до свободи над свободами (тобто воля до влади), то тоталітарний Командор — це заперечення будь-якої волі.

Але в цьому контексті вкрай важливо зрозуміти внутрішній зв'язок «романтичного» та «постромантичного» Дон Жуана з його попередниками.

* * *

Леся Українка і Дон Жуан? Чи немає суперечливішого поєднання? День і ніч, лезо та пір'я, вірність та фривольність, твердість та легковажність. Дон Жуан: той, хто зваблює, хто є магнітом, хто *бере*. І Лесині герої — здебільшого ті, хто віддає, хто тягнеться до якогось більшого магніту, хто *дарує*. Сама Леся, як бачимо її в її листах, — та-що-дарує, а не та-що-бере чи та-що-вимагає. Навіть коли їй винні — несплачені гонорари, ненаписані листи, і вона має *право* вимагати — у цій вимозі є гордість, але немає нахабства, є гідність, яка шанує іншу гідність.

Звертаючись до теми Дон Жуана, Леся Українка здійснює стрибок за горизонт. На чужу для себе територію, за межі своєї смислової обжитості. Вона — як Юдифь, яка прямує до стану ворога, аби відтяти йому голову.

Але опинившись у цьому світі, у світі задзеркалля, у світі протилежних цінностей, Леся Українка цей протилежний для себе світ *не* примітивізує. Дон Жуан є її максимальним антиподом, але вона дає йому простір, схоплює його тональність. Лесиному Дон Жуанові є що сказати — і сказане Дон Жуаном цілком переконує. Леся вміла *показати* іншу правду, зробити її гідною віри — і це справа великого митця. Так Леся робила і з іншими темами — і тому ми називаємо її драматичні твори «сократичними драмами»⁴. Лесиного Дон Жуана можна полюбити. Він слабкий — але не огидний. Нечесний — але не підступний. Він є тим, хто пробував бути романтичним «надгероєм» — який виявляється всього лише людиною.

Але, зображуючи його, Леся справді здійснила стрибок за горизонт.

* * *

«Позавчора скінчила почату вже по Великодні нову річ, але яку!.. Боже, прости мене і помилуй!» — пише Леся Українка до Агатангела Кримського 24 травня (6-го червня) 1912-го року [Леся Українка, 2018: с. 591]. «[В] сій темі, — продовжує вона, — є щось диявольське, містичне, недарма вона от уже хутко 300 літ мучить собою людей» [Леся Українка, 2018: с. 592].

Писала вона про щойно завершеного «Камінного господаря» — про *свою* версію легенди про Дон Жуана. Подив від самої себе, релігійний страх від торкання «нечистої» теми, амбіція зайти на чужу територію, подолати ворога на чужій території — можливо, це були ті імпульси, які рухали нею, коли вона писала цей твір. А, можливо, це просто була інтуїція, озаріння, коли сюжет раптом повністю оволодіває тобою і ти вже не можеш чинити йому опір.

⁴ Див. випуск Kult:Podcast: «Леся Українка: світ як горизонт, сократична драма, голос непочутих»: <https://soundcloud.com/kultpodcast/lesya>.

Так було часто з Лесею. Ритм її творчості цих років — це ритм швидкий, блискавичний, конвульсивний — приступи озаріння, які приходять за приступами хвороби. Від Різдва до Великодня 1912 року вона нічого не писала: «гостре запалення нирок» (хронічний катар) — це були провісники хвороби, від якої Леся помере. «[Х]одити по хаті можу, але недовго, на вулицю ж зовсім не виходжу...» [Косач-Кривинюк, 1970: с. 853].

«Камінного господаря» починає по Великодні (Великдень 1912 року був 25 березня за старим стилем), а вже в 20-х числах травня пише Кримському, що твір завершила. На нього в неї пішло менше двох місяців. Так було і з «Лісовою піснею», написаною влітку 1911 року за «10–12 днів», як вона пише в листі до сестри Ольги.

У 1920-х роках французькі сюрреалісти запропонують світові поняття «конвульсивної краси»: краси, яку створюють не в спокої тихого ранку чи заглибленості безшумної ночі, а в короткочасових ривках, болючому ритмі, який досягає свого піку, а потім затихає, геть виснажуючи того чи ту, до кого ця краса приходиться.

«Конвульсивна краса» — це також і про Лесю Українку, зокрема й про її «Камінного господаря»: «я й так починаю боятись за себе, щось дуже вже я росписалась [sic] остатнього часу! І все так якось шалено, з безсонням, з маніакальним станом душі, до вичерпання думки, до виснаження сили фізичної» [Леся Українка, 2018: с. 592]. Їй залишалося жити трохи більше року — і вона, можливо, відчувала це, цитуючи німецькою з Гайнриха Гайне: «und scheint die Sonne noch so schoen, am Ende muss sie untergehn» — «і світить сонце ще так прекрасно, та зрештою має зайти за обрій».

Пізніше, у листі до Ольги Кобилянської, Леся сама порівнює «Лісову пісню» та «Камінного господаря» за рівнем інтенсивності, за рівнем *самоспалення*: «хтось (тобто сама Леся. — В.Є.) не “горить” тепер так, як горів над тими двома драмами»; але «так горіти, як торік горів, не годен, бо, відай, згорів би, — видно, організм мій ще не хоче руйнуватися до кінця» [Леся Українка, 2018: с. 663].

Творчість як феніксове самоспалення, як саморуйнація — в якій, насправді, самостворення, народження наново, принаймні народження великого твору: ми не зрозуміємо Лесиних драм без розуміння того, як вона писала і що це для неї означало. До Лесі можна застосувати формулу її сучасниці, Сабіни Шпільрейн — яка у той самий час, коли Леся пише «Камінного господаря», завершує свою дисертацію «Деструкція як причина становлення» (дивне і концептуально геніальне осмислення свого власного досвіду кохання до Карла Юнга — досвіду, накладеного на досвід цілих епох і цивілізацій). Ні кохання, ні творчість, вважала Шпільрейн, неможливі без певної самодеструкції⁵. Образ Долорес, центральний для Лесиного «Камінного господаря», — образ жінки, яка бачить у самодеструкції «причину становлення» —

⁵ Більше про Шпільрейн див. у моїй книжці «Далекі близькі»: [Єрмоленко, 2015].

Леся могла застосувати і до себе: не приймати жертв від інших, але бути готовою віддати себе, пожертвувати собою заради іншого. «Долорес ближча моїй душі», — скаже Леся сама.

Але зачекайте трохи. Про Долорес ще буде далі.

* * *

Ще й зараз можна почути, що Лесин «Камінний господар» — це відповідь на Пушкінового «Камінного гостя»⁶. Але це далеко не так: українська література, і Лесина творчість зокрема, навіть у ХІХ сторіччі була значно менш провінційною щодо російської літератури, ніж імперія хотіла думати. Пушкін, звісно, є серед Лесиних опонентів — але тільки *серед* них, і він аж ніяк не центральний. Сама Леся тлумачить свій твір як «дерзость» — передусім «дерзость» української літератури зачепитися за «добрі всесвітніх тем». У її творчості цих «дерзостних» тем чимало: «Кассандра», «Ізольда Білорука», «Руфін і Прісцілла», «У Пущі», «Адвокат Мартіан» та багато інших. І це був грандіозний крок для самої української літератури — крок її депровінціалізації, бо в теми ці «земляки мої, за виїмком двох-трох одважних, воліють не вступати...» [Леся Українка, 2018: с. 593].

Сам образ «камінного гостя» — це аж ніяк не Пушкінова вигадка. Цей образ чіпляється до фігури Дон Жуана в момент самого створення цього сюжету — і аж ніяк не в Російській імперії часів Миколи І, а два сторіччя перед ним, в імперії іспанській, за доби її повільного занепаду. І створює цей образ не петербурзький лібертин, який «на тонких эротических ножках вбежал... в большую поэзию и произвёл переполох» (так писав про Пушкіна Андрій Синявський / Абрам Терц, чим дуже влучно прив'язав російського класика до клімату еротичної літератури — клімату *попередньої* епохи, французького рококо ХVІІІ сторіччя), а іспанський католицький монах, суворий та безжальний до свого героя: Тирсо де Моліна. «Севільський ошуканець та камінний гість» (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*): так називалася п'єса, яка введе цей образ у світову літературу. І Лесин «Камінний господар» є відповіддю не так Пушкіновому «Камінному гостеві», як *гостеві* іспанському, бароковому.

Як і в більшості Лесиних драматичних поем, у «Камінному господарі» ми маємо справу з великою глибиною історій і сенсів; із розмовою крізь віки і генерації; з поєдинком навколо грандіозних тем європейської культури. «[Н]е щодня у нас люди пишуть на такі світові теми», — пише Леся [Косач-Кривинюк, 1970: с. 858]. Тут вона — спадкоємниця великої традиції європейської драми, від Есхіла до Расіна. І традиція ця має одну особливу рису: вона виводить на сцену зіткнення великих речей, великих думок і великих емоцій: головних пристрастей, бажань, ідей, ідеологій своєї епохи. Вона не терпить дріб'язковості — тому читати Лесю треба з цим масштабом:

⁶ Так стверджує, наприклад, українська Вікіпедія. Див. статтю «Камінний господар (драматична поема)».

«*think big*». У той самий час, між іншим, вона зізнається: «"дрібні" вірші тепер не пишуться» [Косач-Кривинюк, 1970: с. 853].

«"Камінний господар" мені здавався першою справжньою драмою з-під мого пера, — пише вона 5-го жовтня до сестри Ольги, — об'єктивною, сконцентрованою, не затопленою лірикою, зовсім новою супроти моєї звичайної манери...». Це при тому, що «Лісова пісня», «Кассандра» та «Руфін і Прісцилла» вже були написані. Жити Лесі залишалось трохи більше року — а вона вважала цей твір *початком* чогось справжнього у собі.

За спиною «Камінного господаря» — не Пушкін, а ціла традиція цього сюжету в європейській культурі: «Севільський ошуканець» Тирсо де Моліни; його ремейки в італійському театрі середини XVII сторіччя; *Don Juan* (саме так!) Мольєра; *Don Giovanni* Моцарта та його лібретиста Да Понте; лібертинська література XVI — XVIII сторіч, від Аретино до Казанови, з якої виростає Да Понте; «Дон Жуан» Байрона; «Дон Жуан і Фауст» німця Грабе; власне «Фауст» Гете; «Дон Жуан» Гофмана і багато-багато іншого. З деякими ми в цьому тексті ознайомимося.

Леся, поза сумнівом, знала цю традицію. В її бібліотеці [Karpiak, 1982] була книжка, яка про неї розповідала (the book про історію Дон Жуана): *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme* («Легенда про Дон Жуана. Її еволюція в літературі від витоків до романтизму») французького дослідника Жоржа Жандарма де Бевота, видана у Парижі 1906-го року [Gendarme de Bévoite, 1993].

Жандарм де Бевот був спеціалістом з Мольєра і, працюючи над його «Дон Жуаном», зрозумів, які пласти історії в цьому сюжеті заховані. Книжка на 530 сторінок дрібним шрифтом, з іменним покажчиком і детальним змістом: про виток легенди в іспанській народній культурі, про Тирсо де Моліну, про Лопе де Вега, про італійський театр (Гліберто, Чиконьїні, Бьянколеллі), про проникнення сюжету у Францію (Доримон, де Вільє), про Мольєра, про Корнеля, про Розимонда, маркіза де Бьєвра, про Монвеля, про Шодерло де Лакло, про подальші італійські версії у Перуччі та Альбергаті; про проникнення сюжету в Англію — і п'єси Флетчера і Естона Кокейна; про Шьонемана, про тирольський театр (в який сюжет потрапляє від італійців), про «Дон Жуана» в німецькому *Puppenspiele* (ляльковому театрі), про німецьких романтиків — графа Бенцель-Штернау, Ніколаса Фогта, Грабе і Гофмана; про голландський контекст (Ван Маатер, Адріан Пейс, Риндорп, Зеєгерс, Рик) — і, нарешті, про Байрона. Грандіозне багатство історії!

Деякі теми з книжки Жандарма де Бевота опиняться у «Камінному господарі» — можливо, вони були її натхненням (про це — дещо пізніше). Але очевидно те, що книжка давала таку карту території і такий масштаб, в який Лесина історія мала увиходити як один із голосів. Її голос був чутним та оригінальним, але водночас таким, що відчуває «симфонію», яка складається з партій попередників і вступає з ними або в гармонію, або в дисонанс. Леся це добре відчувала: ця тема «от уже хутко 300 літ мучить собою людей», —

писала вона в листі до Кримського. «Кажу “мучить”, бо писано на неї багато, а доброго написано мало, може на те її і видумав “ворог роду людського”, щоб розбивались об неї найщиріші натхнення і найглибші думки...». «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)» [Лєся Українка, 2018: с. 592].

Історія «Дон Жуана» як сюжету, як ми побачимо нижче, — це не тільки історія про людські пристрасті та вчинки, це також історія про *розмову епох*, агон між стилями життя і стилями мислення, між концепціями світу і пристрастями, які ці концепції породжують або цими концепціями породжуються. Бароковий Дон Хуан Іспанії початку XVII сторіччя один; класицистський Дом Жуан Франції кінця XVII сторіччя інший; Дон Жуан рококо (від Казанови до Моцарта) — третій; романтизму (від Байрона до Гофмана) — четвертий; Дон Жуан Лєсі (умовно — епохи європейського *fin de siècle*) у цьому контексті вкрай особливий — як і Дон Жуан (а радше «Казанова») інших авторів епохи, наприклад віденця Артура Шніцлера [Schnitzler, 1918].

«Дон Жуанів» у європейській культурі було дуже багато — тож, аби зрозуміти масштаб Лєсиного твору, можна принаймні ознайомитися з кількома з них.

* * *

Сюжет про «Дон Жуана» — а спочатку радше «Дон Хуана» — увіходив у європейську культуру через багато різних дверей, і в цьому його можна порівняти із сюжетом про Фауста (про порівняння цих двох героїв див.: [Watt, 1997]). Поширеність обох можна відчувати принаймні за тим, що обидва масово розкручували для публіки через мандрівні лялькові театри — наприклад, німецькі *Puppenspiele*. У XVII — XVIII сторіччях лялькові вистави були чимось таким, чим сьогодні є серіали на Netflix: способом поширення сюжетів для масової публіки.

Попри чимало витоків, що так і не були чітко зафіксовані, маємо літературний твір, з якого справді можна починати «писемну» історію сюжету про Дон Жуана. Це вже згадувана тут п'єса іспанського монаха Тирсо де Моліни: «Севільський ошуканець та камінний гість».

Тирсо де Моліна — це літературне псевдо, що його собі взяв іспанський монах Габріель Тельєс. Він народився 1579 року — і помер 1648-го: року, коли в західній і центральній Європі скінчилася Тридцятирічна війна між протестантами і католиками, а в наших землях почалася війна між католиками і православними.

Тридцятирічній війні, що винищила 8 мільйонів людей — 10% всього населення тодішньої Європи, передувала довга боротьба молодого протестантизму з католицькою церквою, і тривале відмирання ренесансної культури гедонізму. Цей гедонізм був і ворогом іспанського монаха Габрієля Тельєса, який для себе визначив його головну небезпеку: Дон-Хуанове зло було для нього передусім злом *ошуканства*.

«Тирсо» — це від грецького *thyrsos*, що означало «тирс» Діоніса — жезл з гігантського фенхеля, з яким ходив землею Діоніс-Вакх та його супутники й супутниці. Це був фалічний символ, без сумніву — але хай це не вводить вас в оману. Тирсо не був фанатом Дон Жуана, на відміну від багатьох подальших авторів. Історія про «Дон Жуана» (як і історія про Фауста) почалася з текстів, які чинили над цими образами рішучий і безкомпромісний суд.

Тирсо де Моліна жив в епоху іспанського занепаду. Минув вік героїчної «реконквісти» часів Фердинанда з Арагону і Ізабели Кастильської. Минув «золотий» вік правління Карла V, короля Іспанії, імператора Священної Римської імперії, і його сина Філіпа II; тоді імперія Габсбургів була *el imperio donde nunca se pone el sol*: «імперією, в якій ніколи не заходить сонце», чий вплив простягався від Перу до Відня і Брюсселя, і від Сицилії та Неаполя — до Філіппін.

Тирсо де Моліна жив пізніше: він не застав важливої перемоги християнської імперії над імперією мусульманською: битви при Лепанто 1571 року. У цій битві брав участь Сервантес, отримавши три поранення; через одне з них його ліва рука залишилася назавжди паралізованою. За іронією історії, провідником військ католиків — передусім іспанців та венеційців — був ще один «Дон Жуан»: Дон Хуан Австрійський, незаконний син імператора Філіпа II. Габріелю Тельєсу було тільки дев'ять років, коли іспанці втратили свій флот, знамениту «Армаду», у війні з англійцями, 1588 року — і це був початок занепаду великої імперії.

Деградація імперії могла цілком природно вести Тельєса до відчуття деградації людської природи, і старого-доброго «лицарства» героїчної епохи. Імперія занепадала через занепад моральний, зокрема «донжуанський» гедонізм; і повернути минулу міць можна було би тільки повернувши старі чесноти — чесноти честі і стриманості. Ось було його повідомлення сучасникам — і нащадкам.

* * *

Тирсо де Моліна народився в епоху, яку Гірам Гайдн вважав не тільки епохою «Контр-Реформації», але й епохою «Контр-Ренесансу» [Haydn, 1950]. Її рисою був шлях назад від Ренесансу — від його культури насолоди, від його естетики пропорцій, від його тілесної та еротичної метафізики, від його віри в наближення людини до Бога через героїчні вчинки чи особливу красу. XVI сторіччя було значно скептичнішим, ніж XV; XVII сторіччя, коли цей «Контр-Ренесанс» перетікає у бароко, було значно аскетичнішим, ніж наступне, ласолубне XVIII.

Тирсо був монахом Ордену мерседаріїв — католицького ордену, що прагнув вивільнити християн з полону, передусім мусульманського; у 1630-х роках він стане історіографом цього ордену. Монахом він став дуже рано, ще до свого двадцятиріччя. Утім, бути і монахом, і драматургом було складно — і Тельєс мав часті конфронтації навіть з представниками свого ордену, які

вважали, що його п'єси «подають поганий приклад». Пізніше, у 1640-му (йому було близько шістдесяти) Тирсо навіть заарештують — за те, що він, попри чернечий статус, продовжував мати в себе вдома світські книжки.

Утім, у «Севільському ошуканці», і як і в інших його текстах, релігійна і моральна позиція однозначна. Її джерела можна знайти в тодішніх теологічних суперечках і в тому, як формувалася думка католицької Контр-Реформації після Тридентського собору. Про це є хороші книжки [Sullivan, 1976; Watt, 1997]: Тирсо був послідовником Франциско Зумеля, теолога-мерседарія, який залишав простір свободи для людей: навіть «прокляті» Богом грішники, вважали ці католики, мають шанс в останній момент «вхопитися» за спасіння (це відрізняло їх від ранніх протестантів — наприклад, Лютера з його «рабством волі»). Вся інтрига «Севільського ошуканця» — у тому, чи скористається Дон Хуан Теноріо своїм шансом на виправлення, чи ні.

В історії, яку описує Тирсо, Дон Хуан — це нахабний молодий аристократ, антипод до старих лицарських цінностей. У чомусь він антилицар — бо також прагне слави, але слави не за воєнні завоювання, а за завоювання любовні.

Однак «Севільський ошуканець» — це не історія про зваблення, це історія про *обман*. Це видно з самої назви: п'єса називається *El Burlador de Sevilla*; «burlador» походить від *burla* — насміх, жарт, глузування: саме це, а зовсім не сексуальна привабливість чи здатність закохувати в себе і подобатися, є головною рисою Дон Хуана Теноріо. Він передусім великий обманник, ошукач, жартівник, дурисвіт; його історія цілком би підпала під те, що Бахтін називав «плутовскою роман», — тільки в цьому сенсі це «плутовська драма», драма про великого шахрая.

Дон Хуан не зваблює жінок, а *обманює* їх; він не завойовує їхнє кохання, а *краде* його. Обманом та підступом він опиняється у кімнатах Донї Ізабель у Неаполі чи Донї Анни у Севільї, приходячи на побачення замість їхніх справжніх коханців. Шляхетних жінок Дон Хуан зваблює, видаючи себе за іншого, *підмінюючи* собою іншого. Простих жінок Дон Хуан зваблює простіше: обіцянками про одруження, які не збирається виконувати. Дон Хуан — антилицар, бо лицар — той, хто дотримується і свого слова, і своєї ідентичності, хто не має нічого ховати, хто живе *при свідках*. Цей принцип честі та чесності — головний принцип «лицарської» культури (чи принаймні уявлення про неї) — Дон Хуан нахабно руйнує. Ним рухає не закон, а пристрасть; він вважає, що живе у світі, де починають панувати не *правила*, а *індивіди*, які їх руйнують.

* * *

Ще один, і можливо навіть гостріший, нерв легенди про «камінного гостя» — це історія про мерців, про спілкування з мертвими, про візит з іншого світу. Не випадково у Тирсо де Моліні ключовий образ — це образ *гостя*, посланця з потойбіччя.

«Камінний гість», посланець мертвих, посланець нижнього світу, забирає Дон Жуана з собою, до світу мерців. Але забирає не одразу, не в помешканні Дон Жуана чи Доньї Анни — а тільки у *своєму* помешканні, після своєї трапези, трапези за чорним камінним столом, захованим під надгробною плитою. Це те, що дослідники драми Тирсо де Моліни називають мотивом «подвійного запрошення» (див., наприклад: [Вахман, 1908]).

Легенда про «подвійне запрошення», напевно, існувала в Іспанії ще до Тирсо де Моліни. Спочатку герой запрошує мерця пообідати разом, а потім мрець запрошує героя до *себе*. Спочатку мрець стає гостем живих, «камінним гостем», а потім живий стає гостем світу мертвих.

Мотив «подвійного запрошення» є важливим маркером, який розділяє цю барокову містичну культуру від подальших модерніших версій «Дон Жуана». Його подальше зникнення свідчить про стирання цієї особливої ритуальної, куртуазної культури спілкування з мертвими. Для бароко і давніших культур світ живих та світ мертвих розділений надто великим ланцюгом перепон, щоб його можна було так легко зламати.

* * *

У Лесі Українки немає цього «подвійного запрошення». Командор приходиться до свого колишнього помешкання і кладе кінець земному життю Дон Жуана прямо там.

Епоха куртуазних відносин з мерцями відійшла у минуле. Набагато важливіша напруга для Лесі та для її епохи — це присутність смерті саме тут, поруч, її просочування крізь життя, вірус *скам'янілості*, який з нею йде. Командор виходить зі свічада, в яке дивиться Дон Жуан — тож зв'язок зі світом мертвих втрачає свою ексклюзивну географію: він може статися будь-де.

Камінна метафора пронизує драму Лесі — і наповнює саму метафору каменю, присутню від самого початку легенди про Дон Жуана, абсолютно новим змістом — змістом *Лесиної* епохи. Камінним є не тільки статуя Командора: камінною є сама Донна Анна, камінним є Командор до своєї смерті: вони є мерцями серед живих, вони є твердістю камінної плити, що розчавлює м'якість людських тіл.

Дон Жуана ми вперше бачимо у п'єсі, коли він виходить з гробниці на севільському цвинтарі, де провів день і ніч — немов сам є мерцем. У Тирсо де Моліни на гробниці Дона Гонсало життя Дон Жуана завершується (у Тирсо дон Гонсало є батьком Доньї Анни, а не чоловіком, як у Лесі); у Лесі він *виходить* звідси, вперше з'являється на сцені.

Анна несе в собі камінність як потужну метафору: «я можу так на вас впевнитись / як на камінну гору», — говорить вона Командорові [Леся Українка, 2021: с. 83]. У їхньому помешканні після одруження — «повітря кам'яне», а Дон Жуан кличе Анну розбити «камінну одіж!», і в певну мить кидає їй звинувачення: «Ви справді камінь, без душі, без серця» [Леся Українка, 2021: с. 131].

I ключовий діалог:

Дон Жуан:

«Бо я хотів її живою мати,
а не камінною!»

Анна:

«Потрібен камінь,
коли хто хоче будувати міцно
своє життя і щастя».

[...]

Дон Жуан:

«...бо я конаю під камінним гнітом!
вмирає серце! Я не можу, Анно,
з умерлим серцем жити».
[Леся Українка, 2021: с. 134]

Вітальність Дон Жуана — цього *романтичного* героя, чийм символом є постійна зміна, протеевська рідинна здатність до метаморфоз — все ж програє «камінній антивітальності» Донни Анни: Дон Жуан віддає Анні перстень Долорес, символ їхньої любові, аби взяти натомість перстень Командора, «камінну» печатку. В останній сцені п'єси він стає жертвою справжнього камінного принципу, коли Командор остаточно перетворює Дон Жуана на камінь, на стовп: смерть Дон Жуана в кінці п'єси є не так смертю, як скам'янінням: «Дон Жуан застигає, поразений смертельним остовпінням» [Леся Українка, 2021: с. 150].

То хто ж з них мрець, хто ж із них «камінний», хто з них неживий? Мертва Донна Анна, бо крізь неї говорить каміння, бо вона цінує каміння («стабільність», «міць», «владу»), вона дихає камінням. Мертвим є Командор, ще до своєї смерті — бо навіть «камінна» Анна має його за «камінний» взірць («я долину / як біла хвиля, у хибкий танець / а ви спокійно станете мов камінь») [Леся Українка, 2021: с. 103].

Але мертвий і сам Дон Жуан, бо не володіє своїми бажаннями, є об'єктом маніпуляцій цих бажань — і відтак і людей, які ними можуть керувати. Камінь, що його вода могла би підточити — зрештою, зупиняє ріку бажань, бере його в полон, перетворює його на став зі стоячою водою — і ми не знаємо, чи вижив би, зрештою, Дон Жуан у шлюбі з Анною, якби «Камінний господар» його самого не перетворив на камінний стовп.

* * *

У блискучій *Notre dame d'Ukraine* Оксани Забужко є цікаве протиставлення пар «Камінного господаря». Долорес, вважає Забужко, — пара не Дон Жуана, а Командора; Дон Жуан, натомість, справжня пара Донни Анни — але в іншому, не любовному, а екзистенційному сенсі. «Командор і Долорес, — пише Забужко, — представляють стару лицарську культуру, ортегівську "неволю обов'язку"», натомість Анна і Дон Жуан — «новочасний культ індивідуалізму», тобто культ «своєволі» [Забужко, 2007: с. 483].

Але чи справді Командор є людиною честі — а не, наприклад, влади? І чи справді Дон Жуан є у Лесі аж таким негативним персонажем? Чи радше це її спроба відчутти свого антипода, спробувати встановити емпатію крізь величезні стіни, — наприклад, емпатію між аскетизмом і гедонізмом?

Для Оксани Забужко справжній «чотирикутник» «Камінного господаря» — це пара «Долорес і Командор» проти пари «Дон Жуан і Анна». Мені ж ключове протиставлення видається іншим: це радше пара «Дон Жуан і Долорес» проти «Анни і Командора». Бо Анна і Командор — це персонажі «камінного принципу»: люди скелі, ваги, твердості, важкості, люди мармуру, люди влади. Натомість Долорес і Дон Жуан — це люди життя, люди змін, люди самоподолання і навіть самознищення, люди рідинного, люди розплескування, люди дарунку.

Дон Жуан є романтичним героєм «байронівського» початку сторіччя, героєм *волі*, який у Лесі Українки здійснює подорож у часі та опиняється в зовсім іншому середовищі *fin de siècle* (кінця XIX — початку XX сторіччя), де влада перемагає волю. Ніцшеанська «воля до влади», «воління влади», *der Wille zur Macht*, було потужним гаслом нової епохи: *Macht* було тією силою, що здатна перемогти інші сили, перемогти інші волі, володарювати над ними. Культ влади — з якого згодом народяться тоталітаризми XX сторіччя — був уже відчутний в епоху, коли Леся творила «Камінного господаря»; саме цей культ влади вона виводить на поверхню — і в образі Анни, і в образі Командора⁷. Протистояння героїчної «волі» та тоталітарної «влади» буде одним із головних для XX сторіччя — для нашої історії зокрема.

Долорес і Командор у Лесі, мені здається, є не лицарською парою, як вважає Оксана Забужко; вони є головними *антиподами* цієї п'єси. Долорес — це максимальна точка волі: здатності перемогти і світ, і свій власний егоїзм, але водночас не заподіяти зла, не підкорити собі інших, залишити іншим свободу: це воля дарунку. Командор — це максимальна точка влади: бажання перемогти інших, підкорити волю інших, не залишити іншим жодної свободи: це щось абсолютно протилежне дарунку, це прагнення не віддавати, а тільки забирати. Об'єднує їх хіба що те, що вони є *чистими* архетипами: вони тримаються своїх ейдосів до кінця.

Між ними — персонажі-невдахи, які зі своїми ейдосами не впоралися: Дон Жуан, який мав би бути лицарем волі, але здав позиції, був зваблений владою; і Донна Анна, яка значно менш «камінна», ніж Командор, значно

⁷ 1913 року, у рік Лесиної смерті і через рік після написання «Камінного господаря», у Франції вийде книжка «Молоді люди сьогоднішнього дня», чийми авторами були двоє молодих французів, що випустили цю книжку під псевдо «Агатон». Вони показали — на основі емпіричного спілкування з молоддю епохи (сьогодні це назвали би «фокус-групами») — головні прагнення генерації, яка через рік із великим піднесенням піде на війну: це була генерація, що цінує волю більше за розум, пристрасть більше за міркування, харизму більше за правила, ризик більше за стабільність, зустріч зі смертю більше за спокійне життя. Одним словом, це була генерація, заражена ніцшеанською «волею до влади» — і саме цей інстинкт влади домінує в «Камінному господарі» в образі Анни. Див.: [Agathon, 1913].

ближча до дон-жуанового гедонізму, ніж здається, — але все одно заражається камінним принципом влади і підпорядковує йому своє життя.

* * *

Від барокового іспанця Тирсо де Моліни, через різноманітних посередників, передусім італійських, історія про Дон Жуана потрапляє до Франції другої половини XVII сторіччя. Ця подорож пройшла через усі можливі «*lost in translation*», які тільки можна собі уявити. Навіть на поверхні: те, що у Тирсо було *convidado de piedra*, тобто «камінним гостем», «камінним запрошеним», у Франції часів Мольєра стало «*festin de pierre*» — «камінним святом», «камінною трапезою»: просто тому, що *convidado* у перших французьких перекладах п'єси Тирсо де Моліни — наприклад, у Доримона — перетворився на *festin*, трапезу. І саме у Мольєра сюжет досяг тієї варіації, яку можна вважати відповіддю французького класицизму на п'єсу іспанського бароко⁸.

Мольєр був молодшим від Тирсо на сорок три роки; він народився на шість років пізніше першого виконання «Севільського ошуканця». Тирсо писав на піку Контр-Реформації, у країні, яка колись була імперією, де не заходило сонце. Мольєр писав у часи юного абсолютизму і юного класицизму, при дворі юного короля, який мав амбіції бути сонцем, яке не заходить.

Мольєр не був монахом і не мав великої симпатії до тих, кого тоді називали *dévots*: «благочестивих» та «набожних». Він був сином торговця тканинами, онуком торговця тканинами і небожом торговця тканинами. Успіх його буржуазної родини завжди залежав від того, наскільки близько їхній товар наближався до королівського двору. Утім, Мольєр підставить свого батька, кине професію і займеться театром. Спочатку невдало — настільки, що мав їхати з Парижа подорожувати зі своєю трупю французькою провінцією, розважаючи місцеву аристократію. Але це був тільки обхідний маневр, *détour*: до Парижа Мольєр зі своїм *L'illustre théâtre* повернеться, маючи потужних покровителів-меценатів: спочатку Армана де Бурбона, принца Конті — фрондиста, лібертина, а потім набожного католика; потім «Месьє» — Філіпа Орлеанського, брата Людовіка XIV, і нарешті самого короля, Людовіка XIV. Успіх Мольєра був напряму пов'язаний з симпатією «короля-сонця»: він умів смішити Найголовнішого. Тепер він постачав королеві не тканини — він постачав сміх.

Мольєр, можливо, і мав симпатію до морального меседжа «Севільського ошуканця», але дуже добре знав, що стається, коли цей моральний меседж йде надто далеко. Якщо Моліна показував ошуканця і лицеміра, то Мольєрів Дон Жуан випускає свої лицемірні стріли у світ інших лицемірів. Це було лицемірство, спрямоване *проти* іншого лицемірства — релігійного, аристократичного, куртуазного.

⁸ Про порівняння бароко і класицизму див. класичну книгу Віктора-Люсьєна Тап'є [Таріє, 1957].

На відміну від бароко, класицизм прагнув повернення до античної геометрії, гармонії та рівноваги. Це, зрештою, вічний цикл: Ренесанс повертався до античності; бароко це повернення заперечувало; класицизм знову повертався до античності; рококо це повернення заперечувало; неокласицизм епохи Французької революції знову повертався до античності; романтизм це повернення заперечував — і так далі. Прагнення рівноваги — а потім стрибок до екстремі, є частим циклом історії.

Мольєр також починав з імітації античних трагедій — але швидко почав займатися чимось іншим. Його шедеври — це те, що сьогодні називають «комедіями характерів». Античні трагедії змушували плакати і тремтіти від жаху і співчуття; Мольєр хотів, щоб від його комедій люди сміялися, але не просто так — а для роботи над собою. Мольєр цікавий тим, що пробував підняти комедію до рівня впливу на поведінку; він довів, що комедії — це не просто про сміх і розвагу, це теж про «катарсис».

Це була велика амбіція постбарокового театру: досягти катарсису через сміх. Світ «честі» поступово відступав, і людям дедалі складніше було користися його головному законі: розумінню, що ти все робиш при *свідках*, божественних чи людських. «Дон Жуан» Мольєра нашіптував новий меседж: лякайтеся не того, щоб бути безчесним, а того, щоб бути смішним. Триумф комедії означав, що люди й досі стежать за тобою, що ти й досі на сцені, при свідках — але не тоді, коли ти правий чи коли чиниш гідно, а тоді, коли ти неправий. Прагнення бути гідним поступалося місцем прагненню *не* бути смішним. Тож і література поволі йде від апології до критики, від оди до пасквілю: її роль дедалі більше полягає не в тому, щоб піднести щось до небес, а в тому, щоб кинути щось у пекло. У пекло сміху.

Катарсичною — тобто тією, що веде до очищення, «катарсису» душі — за часів Мольєра стає не тільки трагедія, а й комедія. Трагедія дає людям відчутти екстремальні емоції (жах, співпереживання смерті), яких вони, можливо, ніколи не мали в своєму житті. Це — шанс розширити межі наших душ. Комедія ж давала людям досвід того, що вони завжди бачать навколо себе. Трагедія фокусується на героїчному, комедія — на банальному. Трагедія наближає до Далекого; комедія віддаляє від Близького. Вона пропонує поглянути на звичне так, як ми до цього на нього не дивилися.

* * *

У Мольєровому «Дон Жуані» ви одразу розумієте, хто перед вами: ошуканець, хитрун, облудник, аморальний тип. Уже у перших тирадах п'єси ми чуємо акт звинувачення — і належить він слугі Дон Жуана, Станарелю: «Дон Жуан, мій пан, найбільший мерзотник, що його коли-небудь носила земля — безумець, пес, диявол, турок, еретик, який не вірить ані у Небо, ані у Пекло, ані у перевертнів, який проживає своє життя як справжній дикий звір, як поросля зі стада Епікура, як справжній Сарданапал» [Molière, 2017]. Слуга у Мольєра — як і в Тирсо, як у «Дон Кіхоті» Сервантеса, як у легенді про

Фауста тощо — це парадигмальний персонаж: дивний трикстер-двійник, обернене відображення головного героя, його прихована істина. Тому ці Станарелєві слова треба приймати всерйоз.

Що відрізняє Мольєрового «Дон Жуана» від Тирсового «Дон Хуана» — то це *геометрія душі*, яка відрізняє пряму лінію класицизму від барокового овалу. У Мольєра Дон Жуан стає справжнім «серійним коханцем»: якщо у Тирсо де Моліні ми бачимо лише чотирьох його «жертв», то у Мольєра їх нескінченний список — причому не тільки тих, кого він звабив, а й тих, на кому він одружився. «Якби я тобі сказав, — говорить Станарель служникові Донни Ельвіри, — імена всіх жінок, на яких він одружився у різних місцях, це був би цілий опус, який я тобі переповідав би аж до вечора» [Molière, 2017].

Але ключова відмінність Дон Хуана Тирсо і Дон Жуана Мольєра — у тому, що Мольєрів Дон Жуан уже не просто хитрун, жартівник, дурисвіт. Він уже філософ, він *естет*. Він шукає не сексуальних задовольень і не задовольень обману — він шукає *краси*. «Для мене, — говорить він своєму слугі, — краса (*la beauté*) захоплює мене скрізь, де я її знаходжу — і я легко здаюся перед цим м'яким насильством в яке вона нас затягує» [Molière, 2017].

«М'яке насильство», «ніжне насильство» (*douce violence*) краси — ось відповідь Мольєра, художника абсолютистської та класицистської епохи, на моральну атаку Тирсо де Моліні, художника епохи Контр-Реформації. Мольєрів Дон Жуан шукає не епатажу, не обману, не миттєвих насолод і навіть не долання меж: він шукає *загального поняття*, Платонового ейдосу. Він хоче дивитися на світ так, як дивиться на нього сам король-сонце, з Версальського палацу, перед яким відкривається широка перспектива, геометрія прямих ліній, загальна сітка класифікації, яка покриває все — всіх індивідів та всі види. Це вже не просто жінки, це *краса сама по собі*, лише втілена в різних індивідах, у різних персонажах. Вони, ці індивіди, самі по собі не мають великого значення, крім як часткові приклади цієї загальної великої Краси. Ними можна пожертвувати — заради Ідеї. Якщо Дон Жуан Тирсо був обманником, ошуканцем, «софістом», то Мольєрів Дон Жуан — філософ, Платонік солодких відчуттів.

І ще один наслідок: Мольєрів Дон Жуан *ще не* мислить категоріями *інтимності*, але *вже не* мислить категоріями *честі*. Світ честі — це світ, де на тебе дивляться *всі*; світ інтимності — це світ, де на тебе дивиться *тільки один* або *тільки одна*. Кохання Мольєрового Дон Жуана — це ще не історія про одного чи одну, про інтимність бути-з-однією чи з одним. Це все ще історія про *всіх*. Світ честі — це коли ти маєш довести свою *гідність* перед усіма; світ дон-жуанової любові — це коли ти маєш довести *свою любов до всіх*. Мольєрів Дон Жуан потенційно здатен кохати *всіх* — і саме тому він не вважає, що словами любові треба дорожити: він може їх говорити усім без винятку.

До логічного (або абсурдного) кінця це доведе сучасний французький філософ та письменник Паскаль Брюкнер, уже наприкінці ХХ сторіччя. Його роман «Любов до ближнього» [Bruckner, 2005] — це весела і жахлива фан-

тазія навколо ще однієї теми: що би сталося, питає Брюкнер, якби християнська «любов до ближнього» (будь-якого ближнього) стала *сексуальною*? Що би трапилося, якби ця любов до ближнього передбачала *секс* із ближнім — із *будь-яким* ближнім? Мольєрів Дон Жуан, можливо, мислив у цих самих категоріях: як зробити *сексуальне кохання* християнським (тобто поширене на всіх), або навпаки: як зробити християнське кохання *сексуальним*?

І тут ми не можемо пройти повз головну трансформацію Дон-Жуанового образу, який приносить Мольєр. У цього мандрівного актора-драматурга, який певний час свого життя сам не має ясно визначеного *місця* існування, приходять головна трансформація: Дон Жуан більше не є просто ошуканцем, обдурювачем Бога; він сам стає *маленьким богом*. Мольєрів Дон Жуан — це Ерос, Амур, який став людиною. Він перебирає на себе функції, які доти виконував бог (або принаймні ангел, у барокового Берніні). Він — погляд із позиції Платонового ейдосу: «Я бережу свій погляд, щоби бачити переваги (або *принади, mérite*. — В.Є.) всіх жінок, і віддаю кожній ті почесні і ті похвали, до яких нас зобов'язує природа» [Molière, 2017]. Він не може пройти повз красу, повз *жодну* красу: «Хай там як, я не можу зачинити своє серце від жодної, кого я вважаю гідною любові (*aimable*); і якби я мав десять тисяч сердець, я би усіх їх віддав» [Molière, 2017]. Так-так, Мольєрів Дон Жуан — це новий Ерос у пошуку своїх Психей — бог з десятьма тисячами сердець. *Принаймні* сердець.

* * *

Але в Мольєровому творі є ще один центральний образ — і він жіночий. Це образ Ельвіри.

Ельвіра, дружина Жуана, якою він нехтує, женучись за іншими, приходять до нього, аби сказати: вона йде в монастир, вона знає про інших жінок, вона не звинувачує його, не просить його бути разом, відмовляється від нього, але продовжує його любити. Ельвіра — це вихід за межі *кохання-як-обміну*. За межі обміну *прагматичного*, коли шлюб є просто контрактом між родинами чи державами, а подружня пара — коштовними об'єктами, якими ці родини чи держави обмінюються. Але також за межі обміну *сентиментального*, коли кохання може існувати тільки в разі його взаємності, коли прийняти своє кохання ти можеш тільки тоді, коли воно не існує наодинці, коли йому відповідають його дзеркальним відображенням.

Ельвіра — це історія про кохання не як обмін, а як *дарунок*; кохання, яке може існувати і без обміну, і без взаємності, і без близькості; кохання як прив'язаність до Далекого. У чому Мольєрів образ Ельвіри — це повернення до тієї філософії кохання як прив'язаності до Далекого, яку в Європі знаємо від Данте, Петрарки та П'єтро Бембо.

Саме на образ Ельвіри звертає нашу увагу Жандарм де Бевот — той самий «культурний біограф» Дон Жуана, чия книжка була в Лесиній бібліотеці і на чий аналіз, цілком можливо, Леся звернула увагу. В образі Ельвіри,

пише Бевот, «вплив Мольєра на його наступників був ключовим: після нього більшість із них побачили, що поруч із жінками банальними і легкодоступними (*faciles*), важливо було помістити в історію Дон Жуана справжню жінку, і зробити з його любові з нею суттєву подію, критичний і вирішальний момент його життя» [Gendarme de Bévoite, 1993: p. 227]. Не знаю, чи Ельвіра справді була «справжньою жінкою» (*une vraie femme*) для Мольєра, і сумнівно, що в історії Дон Жуана всі інші жінки були «банальними і легкодоступними» (Донья Анна у Тирсо де Моліні не була ні тією, ні іншою — та й рибачка Тисбея теж, яка Дон Жуанові цитувала уривки з «Іліади», хоч мала би бути неосвіченою простолюдинкою). Але в чому Бевот має рацію, то це в тому, що образ Ельвіри справді багато чого змінив. Він приніс у «канон» історії про Дон Жуана новий ореол: образ кохання, яке дарує себе, віддає себе, не просячи нічого навзаєм. Ельвіра «кохає, забуваючи себе» (*elle aime en s'oubliant*), пише Бевот; вона прагне «врятувати саме того, хто її зрадив, мучив, хто поранив її у вірі, яку вона мала щодо нього».

Ельвіра — це кохання як віддавання. Може здатися, що, віддаючи, ти витрачаєш себе. Але насправді ні: тільки у дарунку ти сам відкриваєш свої власні глибини, шахти своїх здібностей, золоті копальні своєї самоті. Тільки віддаючи, ти розумієш, що маєш значно більше, ніж гадав.

* * *

У Лесі Українки Мольєрова Ельвіра перетвориться на Долорес. І одна, і інша — це постійність проти фривольності; самопожертва проти жертвування іншими; доброта проти егоїзму, дарунок проти обміну, аскеза проти гедонізму. В імені Долорес ще й прямий натяк: це *María de los Dolores*, Скорбна Марія: та, хто знає, як віддавати, як приймати власний біль.

Долорес — це «дзеркало» самої Лесі Українки. Людина, яка віддає, а не забирає, яка дарує, а не обмінюється, яка розплескує себе, а не береже себе. Образ «кам'яної» і «стоїчної» Лесі, який присутній в нашій культурі, мені здається лише одним — хоч і вкрай важливим — виміром багатовимірної письменниці; адже крім цієї строгості в ній був ще величезний вимір людини-що-себе-дарує, цей аспект *витрачання* себе, дарування себе — дарування, яке можливе тільки тоді, коли всередині щось надто живе, переповнене енергією, аж до перетікання за межі, аж до непомічання своїх меж.

Це те, що можна назвати життєвістю, вітальністю Лесі — яка є тим сильнішою, що виплескується на тлі хвороби, і яка *доводить себе* тим потужніше, що не дає хворобі себе поглинути. Це здоров'я-попри-хворобу є тим, у чому Лесея могла мати ще одну паралель із Ніцше — попри всю відмінність їхніх світоглядів, їхніх ідеологій та їхніх нервових систем. І це те, що так сильно присутнє у Долорес: готовність *подарувати* себе якійсь ідеї, якійсь справі, якійсь *емоції*, але граничне неприйняття того, щоб хтось подарував себе мені. Готовність пожертвувати собою, але неприйняття чужої жертви. Сюжет, дуже дорогий для Лесі — принаймні від «Одержимої» та її

Міріам, крізь Руфіна з «Руфіна та Прісцілли», крізь Кассандру, крізь Річарда Айрона з «У пуші», крізь багато інших її головних героїнь та героїв.

Це, зрештою, проста формула людської гідності: свобода подарувати свої сили, свою енергію і навіть своє життя чомусь великому, тому, що «більше за нас» — і водночас заперечення права будь-кого іншого зробити це за мене чи за когось іншого, розпорядитися моїм життям замість мене, розпоряджатися життям будь-якої іншої людини замість неї самої. Ти не можеш бути по-справжньому людиною, не даруючи себе; але дарувати *себе* можеш тільки *ти* — і ніхто, крім тебе.

* * *

Після Мольєра в Європу прийшло XVIII сторіччя. Можливо, найбільш «донжуанівське» з усіх. Сторіччя лібертинів, Казанови, Шодерло де Лакло, Вівана Денона, Кребійона-сина; зрештою, Моцарта та лібретиста його опери «Дон Джованні»: Лоренцо Да Понте.

У XVIII сторіччя повертається гедонізм — після морального контрудару бароко і після стриманості класицизму. Бароко допускало гедонізм в релігійному обрамленні: сексуальний екстаз міг бути тільки хорошою метафорою для містичного єднання з Богом (подивіться на «Екстаз святої Терези» Джан-Лоренцо Берніні). Класицизм був просто прагматичніший: берегти енергію, берегти зусилля, накопичувати сили в аскезі, не дати м'якості насолоди зруйнувати себе завчасно.

XVIII сторіччя, передусім друга його половина, правління Людовіка XV у Франції — це сторіччя, коли ця класицистська пружина розпускається. Коли «розтрата» стає допустимою і бажаною — бо накопиченої енергії, здавалося, вистачить назавжди. Таким є Казанова з його головним відчуттям: любовна енергія розлита по світу, вона в надлишку, її вдосталь, вона сочиться з людей, прагнучи вилитися на поверхню. Смішним уже стає не той, хто женеться за жінками, як Мольєрів Дон Жуан — а той, хто намагається стримати це світове лібідо. Дон Хуан Тирсо де Моліні мав *крати* кохання жінок, обманюючи їх, бо кохання було дефіцитом, рідкісним птахом, завжди недоступним; герої Казанови дарують це кохання просто так, як дощову воду після рясної зливи.

«Дон Джованні» Моцарта — це музичний та акустичний пік цього відчуття. Між ним і Казановою є певні зв'язки: кажуть, що Да Понте і Казанова знали один одного; кажуть, що Казанова особисто *був* на прем'єрі «Дон Джованні» у Празі (див.: [Goehr, Herwitz, 2006]). Це могло бути правдою: Казанова закінчував свої дні саме тут, у Празі, під іменем шевальє де Сенгальта, і саме тут писав «Історію мого життя» (детальніше див.: [Єрмоленко, 2015]). Моцартові ж не дозволили зробити прем'єру у Відні, столиці Австрійської монархії, тому прем'єра «Дона Джованні» відбулася у місті над Влтавою. Чи справді Казанова був на прем'єрі (див.: [Demetz, 1997]) — менш важливо; важливо *слухати* «Дон Джованні» і ловити дух, який його пронизує, нервову систему того часу, його систему травлення: це дух насолоди, легкості, спонтанності, невимушеності, наркотичності — відчуття того, що

занурюєшся в якусь розплавлену матерію гедонізму. У «Дон Джованні» немає якихось особливо «чіпких» мелодій, бо Моцартові тоді вони були не потрібні: йому не треба було те, що чіпляється до тебе; він створив те, за що *ти сам* хочеш вчепитися. Акустичну реальність, яку п'єш, мов вино.

Але в цьому сторіччі була не тільки «сонячна еротика» Казанови, да Понте і Моцарта; у ньому була також темна і макабрична еротика Де Сада. І між ними — цинічна еротика Шодерло де Лакло, яка хоч і не йде так далеко, як Де Сад, у провокації трансгресії, та все ж уже прямо асоціює сексуальність зі злом, причому з *бажаним* злом.

Жандарм де Бевот, орієнтир Лесі в історії легенди про Дон Жуана, також мав що сказати про «Небезпечні зв'язки» Шодерло де Лакло. А головне — він міг багато сказати про стосунки любові та *влади*, яке Лакло дає відчуті в своєму творі.

«Небезпечні зв'язки» для Бевота — важливий епізод в історії «донжуанізму»; той епізод, коли лібертинство не тільки засуджується як зло, але й тлумачить самого себе як *свідоме зло*. «Небезпечні зв'язки» символізують «невиправне донжуанство XVIII століття», — вважає Бевот [Gendarme de Bévoite, 1993: p. 261]. Вальмон — продовжувач інстинктів Дон Жуана, але водночас той, хто йде значно далі: «Дон Жуан шукає в любові задоволення інстинкту, який його ув'язнив; Вальмон у ній бачить тільки інструмент домінування і задоволення власного марносластва», — пише Бевот [Gendarme de Bévoite, 1993: p. 261].

Бевотове тлумачення Лакло, можливо, мало свій ефект. Бо хто така Донна Анна у «Камінному господарі» як не реінкарнація цього бачення любові як інструменту влади? Впродовж майже всієї драми Лесі Дон Жуан прагне переконати Анну звільнитися від шлюбу, який її ув'язнює, тобто обрати свободу — сексуальну та сентиментальну *волю*. Але цю свободу Анна швидко вбиває, бо насправді хоче *влади*, а не свободи. Тобто не просто волі, а волі *над* волями. Адже абсолютна свобода здатна повністю «напитися» тільки тоді, коли жодна інша воля їй не заважає — або коли всі інші волі *переможені*. Анна і Дон Жуан «роздвоюються» саме через двозначність цього слова «воля» — яке означає і волю *від* чужої волі (тобто свободу) і волю *над* чужою волею (тобто владу).

Можливо, Лесина теорія свободи — або радше чуття свободи, інтуїція свободи — і є одним із головних нервів «Камінного господаря». Бо звільнення від пут для Анни не є метою: за кожним таким звільненням, вважає вона, придуть інші пута. Справжня свобода для неї — це перемога над свободами інших. Справжня свобода — це знищення свободи інших. Справжня воля — це воля над волею, це влада. Послухаймо її саму:

«Хто самохіть їх прийме хоч на мить,
тому навік вони вгризуться в душу —
я добре знаю се, мені повірте! —
і вже їх скинути з душі не можна

та можна силою й завзяттям духу
зробити з них ланцюг потужний влади,
що вже й громаду зв'яже, наче бранку,
і кине вам до ніг! Я вам кажу:
нема без влади волі».
[Леся Українка, 2021: с. 145]

У «Камінному господарі» Дон Жуан постійно звучить з іменем «лицаря волі» — і тут уже починається нова гра, гра слів, *гра мов*. Бо що таке *воля* українською? Це німецьке *Wille*, воля як воління, як бажання? Чи це німецьке *Freiheit*, воля як свобода? Чи це німецька *Willenskraft*, «сила волі», воля як здатність зупинити свої бажання, переступити через свою свободу?

Воля в українській мові значить три речі одночасно: по-перше, свободу; по-друге, бажання і жадання чогось; по-третє, здатність власноруч поставити бар'єр і свободі, і бажанням. Так у нашій мові — можливо, так, як у жодній іншій — бореться воля проти себе самої.

Дон Жуан теж є силою життя — романтичним героєм, тобто героєм, який руйнує структури, «греблі рве». Його «воля» — це рідинна стихія, яка протистоїть камінній «стабільності» і камінному тискові. Він — блукалець, *Wanderer, vagabundo*, зайдисвіт — але водночас той, кого на початку XIX сторіччя називали *être sacré*: істота на межі суспільства, викинута громадою.

Він уже не класичний лицар; він людина, яка не зважає на те, «що скажуть люди». А тому Дон Жуан — це кінець культури честі, якщо культуру честі розуміти як відчуття, що ти завжди на огляді, що ти завжди стоїш перед очима «усіх» і маєш дістати від усіх схвалення. Дон Жуан і досі на сцені, але йому радше кортить усіх спровокувати, отримати від них осуд, що тільки підкреслить його свободу. Він є персонажем культури античесті, провокації суспільства, і він використовує любов і сексуальність як засіб для цієї провокації. Він справді походить з епохи бароко та її підкресленої *театральності*. Але для нього любов ще не перетворюється на те, чим вона поступово стає у XIX сторіччі. Бо тоді вона стає не запереченням честі, а чимось іншим, ніж честь; не античестю, не безчестям, а радше чимось поза-межами-честі.

В культурі честі на тебе дивляться всі, і ти маєш дістати увагу та схвалення від усіх. У культурі любові та інтимності на тебе дивиться тільки один/одна, і ти маєш дістати увагу тільки одного/однієї. Культура інтимності, яка народжується в XIX сторіччі і ще більше в XX сторіччі, вперше урівнює «одного» та «усіх». І навіть більше: вперше в історії людства робить «одного» важливішим від «усіх». У вічній битві між честю та коханням кохання на решті перемагає.

* * *

Історія про Дон Жуана мала багато інших варіацій. Цікавими, наприклад, вони були в тому самому XIX сторіччі, в епоху романтизму. Зрештою, у Лесі Дон Жуан продовжує бути саме романтичним героєм і свідчити про кінець і занепад тієї великої епохи, яка визначила першу половину XIX сторіччя.

«Романтичний» Дон Жуан — це, наприклад, «Дон Жуан» Байрона [Ву-гоп, 2009]. Написаний у Венеції 1819 року, він є обертянням старого барокового та класицистського меседжу догори ногами: тепер облудником є не Дон Жуан, який обманює всіх навколо, а інші, хто маскує своє лібідо — наприклад, жінки, які Дон Жуана зваблюють. Байронів «Дон Жуан» вплинув на інший його образ, який безпосередньо стосується України, — образ «Мазеппи»: «українського» Дон-Жуана, що його Байрон пише в той самий час.

«Романтичний» Дон Жуан — це також Дон Жуан Е.Т.А. Гофмана [Hoffmann, 2013]. У Гофмана все виходить зі світла Просвітництва назад у темряву: у темряву загадки, меж людського знання, але також у темряву інтимності. Його герої втрачають тотожність з собою, владу над власними життями, над власними іменами та обличчями — і розчиняються на елементи у тій стихії розщеплення, яку так любив романтизм.

А тому й історія про Дон Жуана у Гофмана стає історією про метаморфозу, магічне перетворення, ставання-іншим. У короткому оповіданні «Дон Жуан» герой проводить ніч у готелі; раптом він чує звуки музики — і йому повідомляють, що готель поєднаний з міським театром, і з його кімнати прямує таємний коридор прямо в ложу. В ложі він опиняється поряд із таємничою жінкою; між ними одразу з'являється контакт, вона його *впізнає*. Це типовий Гофманів трюк — коли тебе *впізнають* незнайомці; коли незнайомці ведуть себе з тобою так, ніби давно тебе знають, коли *далекі стають близькими*, майже інтимними. І потім виявляється, що ця жінка — це Донна Анна, яка одночасно грає на сцені — але таке враження, що вона *справжня* Донна Анна, і до того ж говорить героєві компліменти щодо його музики («те, що я співала, був ти, а твої мелодії — це я»), а тому герой — цей типовий Гофманів наляканий невпевнений герой, непримітний і пересічний — раптом розуміє, що *він сам* — це і герой, і творець цієї опери, Дон Жуан і Моцарт в одному тілі!

Це тлумачення історії вперше перетворює легенду про Дон Жуана із соціально-моральної на *інтимну*. Вперше в ній на перший план виходить не долання меж, переступання норм, слідування імпульсу чи прагнення пізнати все (ці речі теж присутні у Гофмана — який показує Дон Жуана як божественну людину, що має величезну життєву енергію), а магнетизування *іншим*. Причому не іншим узагалі, а конкретним іншим — конкретною Донною Анною, з плоті і крові, що сидить ось тут біля тебе, в напівтемряві оперної вистави. Замість метафори завоювання — метафора злиття і взаємного проникнення; замість долання чужих меж — долання *своїх*. У Гофмана історія про Дон Жуана вперше стає справжньою історією інтимності.

«Романтичний» Дон Жуан — це також Дон Жуан Кристіана Дитриха Грабе. Саме він вивів на сцену двох ключових персонажів епохи, у чиїх рисах просвічували риси одне одного: Дон Жуана та Фауста [Grabbe, 1963]. Обидва були героями європейської «модерності», як зауважує Ян Ват [Watt, 1997]: обидва є індивідуалістами, які кидають виклик суспільним законам і

протиставляють їм свій власний закон. Легенди про обох народжуються в пізньому середньовіччі чи за ранньомодерної доби і є історіями про *негативних* персонажів, які гинуть через те, що кидають виклик божественному порядку. Дон Жуан гине через те, що прагне поставити себе на один рівень з Богом; Фауст — через те, що прагне поставити себе на один рівень з дияволом. На межі XVIII — початку XIX сторіччя обидва трансформуються, перетворюючись на *позитивних* героїв, які несуть із собою новий клімат модерної людини: людини, яка прагне долати межі усталених норм, усталених практик, усталених емоцій, усталених знань.

Грабе виводить їх на сцену як двох суперників за кохання Донни Анни. У цій битві обидва програють, бо обох забирають в свої володіння «нижні» сили. Але при цьому *екзистенційно* перемагає Дон Жуан; його сила любові та пристрасті стає сильнішою за фаустівську силу знань. Донна Анна кохає саме його — і Фауст, попри допомогу Мефістофеля, не може «вкрасти» її кохання. У Грабе Дон Жуан є чоловіком, якого жінки кохають *по-справжньому* — на відміну від персонажів Тирсо де Моліни чи Мольєра, він чуже кохання не краде: він магнетизує. *Вкрати* кохання намагається Фауст, а не Дон Жуан — але йому цього зробити не вдається. Нарешті, Дон Жуан у Грабе є персонажем, що дотримується своїх засад, не зраджує своїй вірі у свободу кохання. Так він перетворюється на свою протилежність: з символу облудності, яким він був у Тирсо де Моліни та Мольєра, він стає символом вірності своїм принципам.

«Романтичним» Дон Жуан також стає у Стендаля, автора культових романів епохи, але також впливового трактату «Про кохання» (*De l'amour*) — одного з найкращих творів на цю тему, які породило XIX сторіччя [Stendhal, 1822]. Кохання, пише Стендаль у своєму знаменитому образі, — це коли ви кладете гілочку у соляну шахту, і за місяць, повернувшись туди, бачите метаморфозу: гілочка покрилася тонким шаром солі, який ніби й повторює її контури, але робить її геть іншою. Тож кохання — це магія, яка надає коханій людини нових рис, які хоч і повторюють риси «справжні», але магічно їх змінюють.

Але Стендаль мав дещо сказати і на тему дон-жуанства. У нього є невеличка повість «Родина Сенсі» (*Les Cenci*) [Stendhal, 2019], своєрідний ремейк драми *The Cenci* Персі Біші Шелі, в якій Стендаль переказує історію про ще одного «Дон Жуана». Це Франческо Сенсі, римський аристократ кінця XVI сторіччя (це епоха, коли легенду про Дон Жуана вже поширювали в Іспанії), нахабний і радикальний лібертин, який кидає виклик не тільки абсурдним та облудним правилам суспільства, а й тим правилам, які Стендаль вважає цілком розумними. Життя Франческо Сенсі для Стендаля було свідченням того, як «вільнодумство» і «лібертинство» могли сягати звірячої жорстокості та садизму ще *до* макабричного «філософа в будуарі», маркіза де Сада, чий час прийде тільки через два сторіччя.

Франческо Сенсі ув'язнює у своєму замку свою дружину і свою доньку, Беатріче Сенсі, і регулярно їх гвалтує. У цьому звірячому Франческо Стендаль

бачить інкарнацію модерного європейського духу «донжуанства», чий головний нерв — не прагнення кохання, не сексуальний потяг, не загостреність почуттів, а прагнення негації та заперечення: передусім заперечення християнської моралі. Дон Жуан був би неможливий в античності, попри античний гедонізм та любовну свободу; в античності було безліч звабників (зокрема, і серед богів), але не було тих, хто це зваблення перетворює на *радикальну принципову доктрину*, на свою антимораль.

Нарешті, «романтичний» Дон Жуан — це також Дон Жуан Леопольда фон Захер-Мазоха; знаменитий «Дон Жуан з Коломиї», який є радше символом магнетичного чоловіка, «нового лицаря» в образі сміливого і в чомусь «надлюдського» українського козака, що немов закреслює модерну історію «анти-лицаря» Дон Жуана, повертаючи його до його «лицарських» джерел.

* * *

Що в цьому довгому контексті європейської історії про Дон Жуана створить Леся Українка? Що оригінального саме в її голосі?

Послухаймо її саму. У вже цитованому листі до Агатангела Кримського Леся пише ось що: ідеї «Камінного господаря» — перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над дон Жуаном, «лицарем волі» [Леся Українка, 2018: с. 592].

Що зосереджено в цих трьох персонажах? Це й Дон-Жуановий бунт — не так навіть Мольєровий, як Байроновий; бунт епохи романтизму, бунт скидання з себе колишніх цінностей, передусім релігії честі. У цьому бунті уже не важить погляд *інших*, не важить їхнє схвалення чи засудження; у цьому бунті вага особистості та її зв'язку з коханим чи коханими стає більшою, ніж зв'язок із суспільним тілом. З іншого боку, цей бунт, ця провокація проти спільноти, починається із солодкого слова «свобода», але йде занадто далеко, вбачаючи свою головну мету у *запереченні*, а не ствердженні — і відтак деградує в нігілізм. Оскільки заперечення є його головною емоцією, у ситуації кризи, яка ставить під питання *засади* його дії (наприклад, пропозицію Донни Анни зрадити Долорес, віддавши її обручку), бунтівник цих останніх засад позбувається — чим втрачає сам себе.

Крім цього Дон-Жуанового бунту, бачимо у Лесі *волю до влади* Донни Анни, її максими «нема без влади волі». Коріння цієї волі до влади — частково в «Небезпечних зв'язках» Шодерло де Лакло, а частково — в кліматі Лесиної доби, в популярності Ніцше та його більш чи менш спотвореної ідеї *der Wille zur Macht*. Це клімат Європи кінця XIX — початку XX сторіччя, народження жахливої думки, що воля *від* інших воль стає повною *тільки* як воля *над* іншими волями, як воля до влади.

І нарешті це «камінний, консервативний принцип» — сила каменю, ваги, тиску, який паралізує будь-яку волю — і волю *від* інших воль, і волю

над іншими волями, який все поверне туди, де воно й було, до неорганічного буття каменю, до остовпіння і заціпеніння.

Воля до тотального бунту, отже до *нігілізму*; воля до тотальної влади, отже харизматичного *авторитаризму*; сила камінного остовпіння, яка будь-яку волю знищує, отже сила *тоталітаризму* — це ті хвороби своєї доби, які виводить у «Камінному господарі» Леся Українка. У цьому, на перший погляд, суто еротичному образі Дон Жуана вона немов передчуває те, що станеться з Європою потім, у ХХ сторіччі — коли сп'яніння від свободи раптом перетворюється на свою протилежність, відкриваючи двері для тих, хто будь-яку волю зруйнує. Відкриваючи двері спочатку для Донни Анни, а потім і для її «камінного господаря». Еротика «Камінного господаря» — це не еротика, а еротична політика, *ерополітика*.

Найважливіше тут не тільки те, що Донна Анна («воля до влади») перемагає Дон Жуана («чисту» волю романтичної свободи), а те, що сама Донна Анна стає жертвою «камінного принципу». Бо у Донни Анни ще є свобода — та ніцшеанська спроба радикалізувати свободу романтизму, вести її від бунту до домінування, від заперечення до ствердження. Це той вектор, яким йшли радикальні рухи кінця ХІХ — початку ХХ сторіччя, як «ліві», так і «праві»: від тероризму та нігілізму — до грандіозних доктрин перетворення світу, що передбачали утопічні мрії та готовність застосувати насильство у промислових масштабах. Що були зачаровані новою перспективою зв'язати спільноту «наче бранку».

Леся пише «Камінного господаря» на початку 1912 року — коли вже дозріває генерація ніцшеанців, які з готовністю підуть на фронт під час Першої світової; ті з них, хто вижив, будуватимуть нещадний «новий світ» італійського фашизму чи російського комунізму після завершення війни. 1920-ті роки — Леся вже не могла цього застати — це епоха «донн Анн» скрізь у Європі: тих людей, для яких просто свободи/волі мало: потрібна була воля *над* волями, свобода *над* свободами, свобода *від* свобод інших. Але Леся відчувала, що ця свобода «у квадраті» — ця воля до влади, а точніше кажучи, воля *від* воль — вестиме до заперечення свободи взагалі і готуватиме ґрунт саме до приходу того «камінного принципу», проти якого і поставав той початковий Дон-Жуановий бунт. Донна Анна, прагнучи стати вище за Дон Жуана, насправді повертає його в точку, з якої він стартував, робить цього вічного блукача, цього протеєвого принца метаморфоз, безсилим перед поверненням нещадної і безкомпромісної твердості каміння, від якої вже не вислизнути. Бо шойно ти, як Донна Анна, намагаєшся заперечити свободу інших в ім'я якоїсь «вищої» свободи, вищої волі — ти стаєш на шлях заперечення свободи *взагалі*, повернення каміння.

Чи не відбулося цього потім, у 1930-х роках, коли тут, на теренах колишньої Російської імперії, усі «волі» — як воля сама по собі, так і «воля до влади» — були знищені, розчавлені камінним сталінським катком, похованими під сталінським тоталітаризмом? Чи не відчувала Леся краще за інших цього народження тоталітаризму з духу ніцшеанського бунту?

Супроти усіх сил Дон Жуана, Донни Анни та Командора постає фігура Долорес, у якій домінує дарунок, бажання віддавати, а не забирати, бажання жертвувати, а не вимагати жертв. Долорес — це антивлада; Дон Жуан хоче оволодівати, Анна хоче владарювати; Долорес не прагне ні того, ні іншого; вона прагне дарувати та допомагати.

Цей образ дуже близький до самовідчуття самої Лесі (принаймні такого, яким ми його бачимо з її листів та зі спогадів її сучасників і сучасниць). Образ, повторюся, поширений в інших Лесиних творах: образ людини, яка прагне дарувати та віддавати себе, але вважає виключним людським правом *особисто* вирішувати, дарувати чи ні, жертвувати собою чи ні.

Долорес — єдина з персонажів «Камінного господаря», хто визнає свободу іншого, хто може прийняти право коханого на те, щоби мати своє власне життя, навіть якщо тебе в цьому його житті вже немає; хто допускає, що світ має право на існування навіть тоді, коли він не існує «по-твоєму».

Може здатися, що Долорес — це образ, який не виривається з традицій та звичаїв української «страждальницької» літератури. Що це образ, який підтверджує звичний для нашої культури культ страждання. Але це не так: бо Долорес — як і Мольєрова Ельвіра — приймає можливість існування таких людей, як Дон Жуан. Це аскетизм, який визнає право гедонізму на існування — навіть попри його ціннісну далекість. І навіть більше: це кохання, яке долає навіть ціннісну далекість і ціннісну боротьбу.

* * *

«Камінний господарь», поза сумнівом, є шедевром — літературним та філософським. У цій драмі Леся не тільки торкається питань людської психології, відносин зваблення та домінування; вона також заторкує питання *політичні*. Крізь гру поміж волями персонажів, їхніми здатностями та бажаннями кохати, поміж їхніми еротичними життями, Леся Українка відкриває ширші політичні питання її часу: питання свободи та влади. В її версії історії про Дон Жуана еротика перетворюється на політику і стає *еро-політикою*. Аналіз життя та прагнення політиків крізь їхні еротичні бажання стане модним пізніше, завдяки психоаналізу — ще дуже юному за часів, коли Леся писала свою драму. Але Леся зрозуміла інший вимір переплетення еротичного та політичного: не лише політик може формувати свої політичні марення на ґрунті своїх еротичних бажань чи травм, а й політичні питання влади та свободи визначають інтимні відносини між людьми. Макрорівень суспільства (політика) та мікрорівень інтимності (еротика) тісно переплетені.

«Камінний господарь» є чимось більшим, ніж ремейком легенди про Дон Жуана. Ця драма — також щось більше, ніж «фемінне» (чи «феміністичне») прочитання засадово «маскулінного» сюжету. Леся зламала і національні, і гендерні межі: аналізуючи психологічні тренди свого часу, вона зрозуміла, як вони можуть вплинути на політику. Нігілізм, авторитаризм та

тоталітаризм: ось що ховається за «еротичними» персонажами Дон Жуана, Донни Анни та Командора.

Ця п'єса — не лише драматичний шедевр; вона також є попередженням. Це попередження йшло від української письменниці, лише кількома роками перед тим, як Європа впаде в авторитарний, а згодом тоталітарний морок. Це попередження залишилося непочутим — як, наприклад, голос Долорес у самій п'єсі. Велике питання — чи буде він почутий сьогодні.

ДЖЕРЕЛА

- Леся Українка (2021). Камінний господарь. В: Леся Українка, *Повне академічне зібрання творів* (т. 4, сс. 67–150). Луцьк, Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Леся Українка (2018). *Листи, 1903–1913*. Київ: Комора.
- Донцов, Д. (1922). *Поетка українського Рисорджимента*. Львів: Видавництво Донцових
- Драй-Хмара, М. (1926). *Леся Українка. Життя і творчість*. Київ: Державне видавництво України.
- Ермоленко, В. (2015). *Далекі близькі*. Львів: Видавництво Старого Лева.]
- Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine. Україна в конфлікті міфологій*. Київ: Факт.
- Зеров, М. (2015). Леся Українка. В: М. Зеров, *Вибрані твори* (сс. 512–565). Київ: Смоло-скуп.
- Косач-Кривинюк, О. (1970). *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук.
- Шевельов, Ю. (2009). Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? В: Ю. Шевельов, *Вибрані праці* (т. 2, сс. 247–258). Київ: ВД «Києво-Могилянська академія».
- Agathon [Henri Massis, Alfred de Tarde] (1913). *Les jeunes gens d'aujourd'hui*. Paris: Libraire Plon.
- Ballanche, P.-S. (1827). *Essais de palingénésie sociale*. Paris: Imprimerie de Jules Didot Ainé.
- Bruckner, P. (2005). *L'amour du prochain*. Paris: Grasset.
- Byron, G.G. (2009). *Don Juan*. Overland Park: Digireads.com Publishing.
- Demetz, P. (1997). *Prague in Black and Gold*. New York, Farrar, Straus and Giroux. Kindle Edition.
- Derrida, J. (1963). Cogito et histoire de la folie. *Revue de métaphysique et de morale*, 68 (4), 460–494.
- Foucault, M (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Editions Gallimard.
- Gendarme de Bévoite, G. (1993). *La Légende de Don Juan: son évolution dans la littérature des origines au romantisme*. Genève: Slatkine Reprints.
- Goehr, L., Herwitz, D. (Eds.) (2006). *The Don Giovanni Moment. Essays on the Legacy of an Opera*. New York: Columbia University Press.
- Grabbe, C.D. (1963). *Don Juan und Faust*. Stuttgart: Reclam.
- Haydn, H. (1950). *The Counter-Renaissance*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Heigl, A (2010). *Christian Dietrich Grabbes Zeitkritik in «Don Juan und Faust»*. Muenchen: GRIN Verlag.
- Hoffmann, E.T.A. (2013). Don Juan. In: E.T.A.Hoffmann, *Gesammelte Werke*. S.l.: Null Papier Verlag.
- Karpiak, R. (1982). Don Juan: A Universal Theme in Ukrainian Drama. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, 24 (1), 25–31.
- Molière (2017). *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. S.l.: Gèraldine Classique.
- Schnitzler, A. (1918). *Casanovas Heimfahrt*. Berlin: Fischer Verlag.
- Steen, M. (2012). *Mozart's Don Giovanni. A Short Guide to a Great Opera*. London: Icon Books Ltd.

- Stendhal (1822). De l'Amour. In: Stendhal, *L'oeuvres complètes*. S.l.: Arvensa Editions.
- Stendhal (2019). *Les Cenci*. S.l.: Editions Synapses.
- Sullivan, H.W. (1976). *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*. Amsterdam: Rodopi.
- Tapié, V.-L. (1957). *Baroque et classicisme*. Paris: Hachette.
- Watt, I. (1997). *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Waxman, S.M. (1908). The Don Juan Legend in Literature. *The Journal of American Folklore*, 21 (81), 184–204.

Одержано 05.05.2021

REFERENCES

- Agathon [Henri Massis, Alfred de Tarde] (1913). *Les jeunes gens d'aujourd'hui*. Paris: Librairie Plon.
- Ballanche, P.-S. (1827). *Essais de palingénésie sociale*. Paris: Imprimerie de Jules Didot Ain .
- Bruckner, P. (2005). *L'amour du prochain*. Paris: Grasset.
- Byron, G.G. (2009). *Don Juan*. Overland Park: Digireads.com Publishing.
- Demetz, P. (1997). *Prague in Black and Gold*. New York, Farrar, Straus and Giroux. Kindle Edition.
- Derrida, J. (1963). Cogito et histoire de la folie. *Revue de métaphysique et de morale*, 68 (4), 460–494.
- Dontsov, D. (1922). *The Poet of the Ukrainian Risorgimento* [In Ukrainian]. Lviv: Vydavnytstvo Dontsovykh. [=Донцов 1922]
- Drai-Khmara, M. (1926). *Lesia Ukrainka. Life and Work* [In Ukrainian]. Kyiv: Derzhavne Vydavnytstvo Ukrainy. [=Драй-Хмара 1926]
- Foucault, M (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Editions Gallimard.
- Gendarme de Bévoite, G. (1993). *La Légende de Don Juan: son évolution dans la littérature des origines au romantisme*. Genève: Slatkine Reprints.
- Goehr, L., Herwitz, D. (Eds.) (2006). *The Don Giovanni Moment. Essays on the Legacy of an Opera*. New York: Columbia University Press.
- Grabbe, C.D. (1963). *Don Juan und Faust*. Stuttgart: Reclam.
- Haydn, H. (1950). *The Counter-Renaissance*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Heigl, A (2010). *Christian Dietrich Grabbes Zeitkritik in «Don Juan und Faust»*. Muenchen: GRIN Verlag.
- Hoffmann, E.T.A. (2013). Don Juan. In: E.T.A.Hoffmann, *Gesammelte Werke*. S.l.: Null Papier Verlag.
- Karpiak, R. (1982). Don Juan: A Universal Theme in Ukrainian Drama. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, 24 (1), 25–31.
- Kosach-Kryvyniuk, O. (1970) *Lesia Ukrainka. The Chronology of Life and Work*. [In Ukrainian]. New York: Ukrainska Vilna Akademiya Nauk. [=Косач-Кривинюк 1970]
- Lesia Ukrainka (2021). *Stone Master*. [In Ukrainian]. In: Lesia Ukrainka, *Full Academic Collection of Works* (vol. 4, pp. 67–150). Lutsk: Volynskiyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. [=Леся Українка 2021]
- Lesia Ukrainka (2018). *Correspondence, 1903–1913*. [In Ukrainian]. Kyiv: Komora, 2018. [=Леся Українка 2018]
- Molière (2017). *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. S.l.: Géraldine Classique.
- Schnitzler, A. (1918). *Casanovas Heimfahrt*. Berlin: Fischer Verlag.
- Steen, M. (2012). *Mozart's Don Giovanni. A Short Guide to a Great Opera*. London: Icon Books Ltd.
- Sheveliov, Y. (2009). Lesia Ukrainka's Theatre or Lesia Ukrainka in Theatre? [In Ukrainian]. In: Yu. Sheveliov, *Selected Works* (vol. 2, pp. 247–258). Kyiv: PH "Kyievo-Mohylianska Akademiya". [=Шевельов 2009]

- Stendhal (1822). De l'Amour. In: Stendhal, *L'oeuvres complètes*. S.l.: Arvensa Editions.
- Stendhal (2019). *Les Cenci*. S.l.: Editions Synapses.
- Sullivan, H.W. (1976). *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*. Amsterdam: Rodopi.
- Tapié, V.-L. (1957). *Baroque et classicisme*. Paris: Hachette.
- Watt, I. (1997). *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Waxman, S.M. (1908). The Don Juan Legend in Literature. *The Journal of American Folklore*, 21 (81), 184–204.
- Yermolenko, V. (2015). *Distant People, Close People*. [In Ukrainian]. Lviv, Vydavnytstvo Staroho Leva. [=Єрмоленко 2015]
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine. Ukrainka in the conflict of mythologies*. [In Ukrainian]. Kyiv: Fakt. [=Забужко 2007]
- Zerov, M. (2015). "Lesia Ukrainka". [In Ukrainian]. In: M. Zerov, *Collected Works* (pp. 512–565). Kyiv: Smoloskyp. [=Зеров 2015]

Received 05.05.2021

Volodymyr Yermolenko, PhD in philosophy (Ukraine),
docteur en études politiques (France),
senior lecturer at literary studies department
at National University of Kyiv-Mohyla Academy,
04655, Kyiv, 2, vul. Skovobordy
volodymyr.yermolenko@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2084-1176>

LESIA UKRAINKA, DON JUAN AND EUROPE: IDEOLOGY AND EROPOLITICS IN THE STONE MASTER

The article is focused on Lesia Ukrainka's famous drama *The Stone Master* (*Kaminnyi Hospodar*), her remake of the Don Juan legend. The author of the article, Ukrainian philosopher Volodymyr Yermolenko, localizes Lesia's masterpiece in a broader European tradition of the legend. He compares *The Stone Master* with the previous version of the Don Juan legend, by Tirso de Molina (*The Trickster of Seville*), Molière (*Don Juan*), Mozart (*Don Giovanni*), Hoffmann (*Don Juan*), Grabbe (*Faust and Don Juan*) and others. He analyzes Lesia's originality within this tradition. He also reads *The Stone Master* in the context of the dialogue between different epochs: the Baroque, Classicism, Rococo / Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism. Each of the epochs develops its specific version of Don Juan legend, according to Yermolenko, which reflects a specific concept of human being and human relations developed at each particular period. While the "Baroque" Don Juan of Tirso de Molina marks the crisis of the culture of honor, the "Classicist" Don Juan of Molière shows the development of a culture of knowledge and general concepts, and the "Romantic" Don Juan of Byron and Hoffmann is a symptom of a new 19th century culture of will and transformation. In this respect, it is important to look at Lesia Ukrainka's text as a battleground of "Romantic" will to freedom and "Post-Romantic" (or fin de siècle) will to power. In this context, Yermolenko reads *The Stone Master* (written in 1912) as a criticism of the fashionable topic of "will to power", and as a political warning, with Lesia Ukrainka showing the upcoming horrors of the 20th century's authoritarianism and totalitarianism. With the help of the concept of eropolitics, the author shows how, through the erotic topic, Lesia Ukrainka passed a major political message to her epoch — and ours as well.

Key words: *Lesia Ukrainka, Don Juan, Tirso de Molina, Molière, Mozart, Hoffmann, Grabbe, epochs, romanticism, post-romanticism, Nietzsche, freedom, power, authoritarianism, totalitarianism, eropolitics, Ukrainian culture.*