

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

**На правах рукопису**

**МІЩЕНКО ДАР'Я СЕРГІЇВНА**

**ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОДЕЛІ «ВІЧНИХ» МОТИВІВ ДОНКІХОТСТВА  
ТА ДОНЖУАНСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ  
УДК [82.09:821.161.2:2-271.4]**

**10.01.01 – українська література**

**ДИСЕРТАЦІЯ  
НА ЗДОБУТТЯ ВЧЕНОГО СТУПЕНЯ КАНДИДАТА ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК**

**Науковий керівник -  
Гаєвська Н.М.,  
кандидат філологічних наук, професор**

**Київ – 2014**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3 – 9
РОЗДІЛ І ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ОСМИСЛЕННЯ ВІЧНИХ МОТИВІВ ДОНКІХОТСТВА ТА ДОНЖУАНСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	
1.1. ІДЕЯ ДОНКІХОТСТВА В РЕЦЕПТИВНОМУ ПОЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	10-33
1.2. ДИСКУРС ДОНЖУАНСТВА В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА.....	34-43
1.3. ІСПАНСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ В ЕСТЕТИЧНИХ РЕАЛІЯХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	44-60
РОЗДІЛ 2. СЕМАНТИЧНИЙ СТЕРЕОТИП ДОНКІХОТСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: РЕЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ	
2.1.ХУДОЖНІ МОДИФІКАЦІЇ МОТИВУ ДОНКІХОТСТВА В УКРАЇНСЬКОМУ МОДЕРНІЗМІ .....	61-68
2.2.ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОДЕЛІ ОБРАЗУ ДОН КІХОТА У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	69-124
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗНА ДОНЖУАНІАНА У СВІТЛІ ХУДОЖНИХ ВІДКРИТТІВ ХХ СТОЛІТТЯ	
3.1. МОДЕРНІСТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА ТА МОТИВУ ДОНЖУАНСТВА .....	125-144
3.2. СЕМАНТИЧНІ КОДИ МОТИВУ ДОНЖУАНСТВА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ-----	145-166
ВИСНОВКИ.....	167-171
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	172-188

## ВСТУП

Українська література ХХ століття, розвиваючись у надзвичайно складних і специфічних умовах, все ж рухалася у рідніщі потужних загальноєвропейських тенденцій, про що свідчить традиційний для літератур Європи у ХХ столітті інтерес до переосмислення класичної спадщини, до вивчення локальних особливостей розвитку національних літератур, до діалогічної мультикультурності. Катаклізми соціально-політичної атмосфери кількох воєн, розпаду колосальних імперій, руйнації тоталітарних режимів, активні пошуки в царині мистецького новаторства та з'ява нових художніх ідей стали тими визначальними чинниками, які руйнували попередні сталі стереотипи інтерпретації творів класичної спадщини людства, вимагали перегляду рецептивних нашарувань. Адже кожна нова епоха, як у житті суспільства, так і у розвитку літератури, розставляє нові акценти у тлумаченні сюжетно-образного матеріалу канонічних творів, «вічних» мотивів, їх структурних компонентів та мотивотворчих чинників.

«Вічні» мотиви донкіхотства та донжуанства – унікальний феномен в історії світового мистецтва. Кожна генерація – у суспільстві та мистецтві і літературі – намагалась декодувати філософсько-психологічні та релігійні інвективи цих потужних інтелектуальних дискурсів людства. Формування корпусу національної інтелігенції вимагало переосмислення та націоналізації літературного матеріалу, що став загально цивілізаційним надбанням. Імплементация «вічних» мотивів донкіхотства та донжуанства в національний духовний простір вимагала обов'язкових ментальних нашарувань, які, в свою чергу, визначали національну специфіку їхньої рецепції.

Аналіз особливостей рецепції названих мотивів в українській літературі упродовж усього ХХ століття дозволяє схарактеризувати парадигму такої рецепції з усією широтою історичної перспективи, простежити, як універсальні тенденції такої рецепції, так і індивідуальні інтерпретаційні моделі (чи спільні для декількох авторів), запропоновані українськими письменниками у ХХ столітті. Адже інтеграція саме цих

«вічних» мотивів в українську літературу та духовний простір загалом виявила й складні резистентні механізми самозбереження національної культури.

І хоч роман Сервантеса входив у мистецтво різних країн як синергетична цілісність універсальних цінностей людства, а легенда про Дон Жуана – як уособлення традиціоналізованої знакової репутації і функції лицаря-спокусника, вічного апологета могутньої сили кохання, обидва ці мотиви дають змогу на українському ґрунті досліджувати неординарність світобачення і своєрідність мистецького досвіду кожного з українських авторів стосовно інших інтерпретаційних варіацій чи стереотипних нашарувань та повторів.

Більше того, навіть у найбільш ґрунтовних дослідженнях аналізувалась специфіка індивідуально внеску того чи іншого письменника у розробку мотиву донкіхотства чи донжуанства, тоді як узагальнюючий аналіз трансформаційно-інтерпретаційних процесів та типологія рецептивних прийомів фактично залишились дотепер поза увагою дослідників.

Усе це зумовлює **актуальність** обраної теми.

У процесі імплементації мотивів донкіхотства та донжуанства в українську літературу на перший план виходять проблеми визначення модусів (форм), етапів та художніх варіантів рецепції цих «вічних» мотивів. Необхідним є також встановлення загальних закономірностей інтерпретації того чи іншого мотиву а також ключового образу, який є організуючим компонентом мотиву, для чого вводиться термін інтерпретаційна модель і формулюються засади типологічного вивчення рецепції «вічних» мотивів в українській літературі ХХ століття.

У більшості знаних праць, в яких розглядаються проблеми рецепції (Д.Наливайка, Б.Чуровського, М.Стріхи, Л.Богачевської, В.Давидюка, А.Нямцу, В.Антофійчука), науковці лише епізодично звертаються до питання запозичення та інтерпретації «вічних» мотивів у творах українських авторів. Дотичними до теми дисертації є дослідження М.В.Шевчук,

І.В.Школи, О.В.Варави, Г.Церни, Т.Івашини, але в них з'ясовуються лише окремі моменти рецепції мотиву чи образу на дуже коротких відрізках літературного процесу (початок ХХ століття, 20–30-і роки ХХ століття), здебільшого в компаративному аспекті, або аналізується рецепція мотиву донкіхотства у творчості одного конкретного автора.

Водночас дотепер немає системного дослідження, яке б охоплювало питання, пов'язані з рецепцією «вічних» мотивів донкіхотства, а особливо «донжуанства» у межах тривалого періоду розвитку літературного процесу та в рамках усього корпусу літератури цього періоду, дослідження, яке б визначало та окреслювало динаміку еволюції генетично-контактних зв'язків й типологічних сходжень, взаємозалежність інтерпретаційних моделей того чи іншого мотиву і стильових пріоритетів автора. Крім того, мотиви донжуанства та донкіхотства, дотепер не аналізувались у контексті особливостей їх імплементації залежно від соціокультурних та ідеологічних інвектив, актуалізованих у той чи інший період розвитку літературного процесу. Необхідно підкреслити, що актуальність даного дослідження визначається й тим, що насамперед вивчаються й концепції цих мотивів, запропонованих кожним із інтерпретаторів, їхні естетичні настанови та контекст творення.

Надзвичайна різноманітність форм художньої рецепції таких потужних мотивів належить до питомих ознак української літератури ХХ століття. Збагнути неповторність художніх варіацій мотивів донкіхотства та донжуанства можна лише при уважному аналізі всіх їхніх граней, аспектів, «параметрів» крізь призму їх творчого засвоєння.

**Мета і завдання дослідження:** окреслити динаміку та логіку рецепції «вічних» мотивів донкіхотства та донжуанства в українській літературі ХХ століття на рівні генетично-контактних зв'язків, описати систему інтерпретаційних моделей як власне мотивів, так і «мотивоутворюючих» образів у творчості письменників різних поколінь, шкіл, світоглядних орієнтацій, творчого досвіду.

Поставлена мета вимагає розв'язання в дисертаційному дослідженні таких завдань:

- Дослідити історію проникнення «вічних» мотивів донкіхотства та донжуанства в українське літературне середовище та реакцію літературної критики;
- простежити традицію художньої рецепції мотивів донжуанства та донкіхотства в українському письменстві;
- виокремити та схарактеризувати провідні інтерпретаційні моделі, що сформувались у творах українських письменників зазначено доби;
- довести закономірність рецепції подібних мотивів в українській літературі ХХ століття;
- визначити роль і місце творів, в яких імплементовано мотиви донкіхотства та донжуанства у творчості кожного з письменників та мотиваційні чинники звертання саме до цих мотивів та образів;
- підтвердити правильність чи неправильність комунікативних засобів рецепції (оповідні стратегії, тематика, жанри, стиль);
- означити типологічні подібності та розбіжності в інтерпретаційних моделях письменників, які належать до різних літературних поколінь. шкіл, які мали різні стильові пріоритети у творчості;
- показати шляхи трансформації образного матеріалу, що формує той чи інший мотив, у рамках творчості кожного із письменників;
- визначити роль письменницької індивідуальності в рецепційованому матеріалі та ступінь подолання трафаретів та стереотипів.

**Об'єктом дослідження** є твори українських письменників ХХ століття В.Винниченка, Лесі Українки, С.Черкасенка, М.Чернявського, Є.Плужника, Олега Ольжича, Л. Костенко, О.Зуєвського, З.Когут, Є.Сверстюка, В.Слапчука та інших, у чийх творах репрезентовано мотиви донкіхотства та донжуанства у загальному контексті розвитку літературного процесу.

**Предмет дослідження** – специфіка рецепції «вічних» мотивів донкіхотства та донжуанства у творчості українських письменників ХХ

століття: генетично-контактні зв'язки, інтерпретаційні моделі, імітації, варіації, перелицювання, стилізації, образні аналогії, алюзії та ремінісценції; ефект системного «відродження» інтересу до імплементації цих мотивів на різних етапах розвитку літератури висвітлюється за допомогою аналізу монографій, статей, рецензій, спогадів та відгуків у періодиці, епістолярної спадщини письменників.

**Методи дослідження.** Теоретичною та методологічною основою дисертації є провідні праці вітчизняних і зарубіжних учених з історії та теорії літератури. В основу покладено здобутки рецептивної методики вивчення художнього твору, цілісного, а також мотивного аналізу. За допомогою методу рецептивної естетики обґрунтовано множинність інтерпретацій і різноаспектне трактування сюжетно-образного матеріалу. Відповідно до завдань і мети дисертації використовуються методики різних шкіл, у тому числі – порівняльно-історичної, семіотичної, постмодерністської, міфологічної критики.

**Теоретико-методологічну** основу дослідження становлять праці українських та зарубіжних учених, зокрема вчення про рецепцію та її форми, загальні проблеми рецептивної естетики М.Бахтіна, Р.Інгардена, П.Рікера, Г.Яусса; праці з питань семіотики та структуралізму Р.Барта, Ю.Лотмана, У.Еко; порівняльного літературознавства О.Веселовського, Д.Наливайка, А.Нямцу, В.Антофійчука, М.Ільницького, В.Будного а також наукові теорії К.Леві-Строса, О.Волкова, Г.-Г.Гадамера, Г.Ріккєрта, В.Халізева, Б.Гаспарова, Б.Путилова, П.Сакуліна.

**Наукова новизна** одержаних результатів визначається тим, що в дисертації вперше в українському літературознавстві системно досліджено особливості рецепції «вічних» мотивів донкіхотства та донжуанства в українській літературі ХХ століття, виокремлено і систематизовано інтерпретаційні моделі як власне мотивів, так і образів Дон Жуана та Дон Кіхота. Також визначено чинники, що зумовлюють специфіку цієї рецепції

на різних етапах розвитку літературного процесу, у різних жанрових системах та гендерних контекстах.

**Практичне значення** одержаних результатів полягає в тому, що основні положення дослідження можуть бути використані під час викладання нормативних курсів, для розробки відповідних спецкурсів і спецсемініарів з історії літератури; написання навчальних посібників з проблем вивчення української літератури ХХ століття для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів; під час підготовки кваліфікаційних робіт. У дисертації також запропоновано літературознавчий термін «інтерпретаційні моделі», уточнено важливі літературознавчі терміни, залучено новий науковий матеріал. Основні положення дисертації та висновки дослідження можуть стати предметом подальших наукових дискусій.

**Теоретичне значення** – у дисертації розглянуто вагомі питання рецептивної естетики на матеріалі творчості знакових постатей української літератури ХХ століття, розкрито особливості різних варіантів та форм рецепції мотивів донкіхотства та донжуанства, визначено етапи рецептивних трансформацій «вічних» мотивів упродовж ХХ століття в українській літературі.

**Особистий внесок автора** полягає в уточненні та доповненні термінологічної бази, пов'язаної з проблемами рецепції; визначенні конкретних етапів сприйняття українською літературою мотивів донкіхотства та донжуанства протягом ХХ століття; аналізі творів конкретних авторів, що дотепер залишались поза увагою навіть доволі прискіпливих дослідників їхньої творчості; у творі; з'ясовано національну специфіку інтерпретації «вічних» мотивів донкіхотства та донжуанства в національному письменстві.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дослідження викладено в доповідях на наукових конференціях: Основні положення дослідження висвітлено в доповідях на наукових конференціях: «До 130-річчя від дня народження Володимира Винниченка» (міжвузівська наукова



конференція, Київ, 2010); «Літературно-мистецька генерація кін. XIX – поч. XX ст. Родина Рильських» (Всеукраїнська науково-практична конференція, Київ, 2011); «Мова, свідомість, художня творчість, Інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених, Київ, 2013); «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (XI Международная научно-практическая конференция, Москва, 2013).

**Публікації.** Основні положення і результати дослідження представлено у дев'яти статтях, опублікованих у наукових фахових виданнях України та двох зарубіжних публікаціях.

**Структура та обсяг дисертації** зумовлені окресленими завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів і списку використаних джерел (247 найменувань). Загальний обсяг дисертації – 194 сторінки, основний зміст викладено на 174 сторінках.

## **Розділ I. ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ОСМИСЛЕННЯ ВІЧНИХ МОТИВІВ ДОНКІХОТСТВА ТА ДОНЖУАНСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

### ***1.1. ІДЕЯ ДОНКІХОТСТВА В РЕЦЕПТИВНОМУ ПОЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ***

Окремі ділянки духовної культури організують окреслені душевні змісти в більші світи: в релігійні і філософські системи, мистецькі і наукові твори. У них переживання, утверджені образом або поняттям, дістають своє окреслене місце. Так постають ієрархічно впорядковані світи, концепції людини та дійсності, філософсько-етичні системи та концептуальні міркування про буття – як зразки національних характерів або як домінуючий тип свідомості якоїсь доби, й формуються вони під впливом зразків, скристалізованих у духовній культурі народу.

У ХХ столітті, коли активізувалися процеси уніфікації культур, актуалізується потреба осмислення етнічних культурних цінностей і традицій. Процес осмислення «своєї» культури, в свою чергу, здійснюється безпосередньо через її співвіднесеність із іншими культурами, через формування відповідних стереотипів, які й виступають посередниками у міжкультурній комунікації. Проблеми взаємопроникнення, взаємного сприйняття культур і народів, формування їх цілісних образів цікавлять соціологію, культурологію, філософію і, безперечно, літературознавство а також інші галузі наукового пізнання дійсності.

У статті «Як робиться світова література» Карел Чапек, розмірковуючи про творчість цілого ряду письменників, наголошував, що «всі вони без винятку не ставили перед собою завдання створити якусь міжнародну літературу, писали твори глибоко національні, наскрізь вітчизняні... Чим більше англійським, більш російським, більш нордичним є той чи інший твір, тим ґрунтовніше і очевидніше претендує він на світове значення. Найвірніший спосіб добитися світового визнання – це наочно показати, що і ми зі своєю країною і своїми співвітчизниками є часткою цікавого, справді неподільного і живого світу. Хай ми маленька країна, населена скромними людьми зі скромними долями; все одно ця країна, ці люди і долі, як і скрізь, –

нічого більш світового і загально значимого на сьогоднішній день нікому винайти не вдалося» [217, 454-455].

Все вищесказане і спонукає нас звернутись до такої проблеми, як рецепція вічних мотивів, оскільки саме такий мотив є ключовим носієм культурологічної, літературно, етнографічної, соціальної інформації.

Термін «мотив», який зазвичай вживають для опису процесів запозичення образів, ідей, символів, сюжетів із однією національної літератури іншою, певною мірою споріднений з темою та концепцією твору, але в жодному разі не тотожний цим поняттям. Б.Путилов зазначав, що мотиви є «сталими семантичними одиницями» і вони «характеризуються підвищеним, можна сказати, винятковим ступенем семіотичності. Кожен мотив несе в собі сталий набір значень» [168,84].

Мотиви можуть виступати або як аспект окремих творів чи циклів, як окрема ланка в ідейно-художній системі усього літературного твору; мотив також може бути розглянутий як набуток усієї творчості письменника і навіть цілого жанру, напряму, літературної епохи.

Мотив донкіхотства слушно було б розглядати насамперед як набуток усієї творчості письменника. Відомо, що М.Сервантес написав численну кількість творів, зокрема п'єси для театру, лицарські романи, які згодом сам і висміяв, але в історії літератури вони залишилися лише як епізоди творчої біографії письменника, що створив Дон Кіхота і утвердив мотив донкіхотства у світовій літературі.

Найбільш продуктивним у царині вивчення імплементації інонаціональних (у даному випадку «вічних») мотивів в іншу культуру (літературу) нам видається семіотичний підхід, запропонований Ю.Лотманом у його праці «Триєдина модель культури». Саме Лотман описав механізм текстового обміну між різними національними культурами й ареалами та закономірності його розгортання у національних і світовій літературах і культурах: «Поки інша культура усвідомлюється як іншомовний текст, як текст, який неможливо перекласти, вона виключена зі смислоутворюючого

механізму даної культури. Якщо дві культури настільки інтегрувались, що різниця між ними повністю стерлася, активізації смислоутворення також не буде відбуватись. Необхідно третє: кожна з культур, утворюючи іманентно замкнений текст, глибоко різниться від іншої. І одночасно вони, з деякого третього погляду, утворюють єдиний текст, певну семіотичну особистість вищого рівня. В цих умовах між ними виникає текстовий обмін. В ситуації, коли будь-яке історичне культурне утворення опиняється у складних взаєминах з різноманітними кордонами, що розчленовують його культурний універсум, воно потрапляє в область інтенсивної текстової взаємності». [118, 204].

Необхідно також наголосити на тому, що для вивчення філософсько-психологічних моделей осмислення вічних мотивів будуть актуальними принципи теорії К.Леві-Строса, який наголошував на неприпустимості «обмеження» мотиву, досліджував не лише зміст, але й способи комбінування сталих формально-змістових компонентів певного твору

Час, коли в українській літературі з'являються перші взірці рецепції та інтерпретації вічних мотивів світової літератури, припадає на кінець ХІХ – початок ХХ століття, коли не тільки йшлося про історико-культурне утворення України як держави, але й про стирання складних кордонів, які національну культуру поділяли на кілька сім'юсфер (термін Ю. Лотмана). У цю добу відбувається активне текстове проникнення серед багатьох інших в тому числі й текстів іспанської літератури, іспанських соціокультурних стереотипів в український духовний простір та безпосередньо в літературу та культуру. Засвоєнню вічних мотивів та рецепції сюжетів, образів сприяло й те, що українська література і культура наприкінці ХІХ століття уже сформували потужну культурну традицію, зрілий ґрунт для імплементації будь-яких текстових та сюжетних трансляцій, адже, як писав О.Веселовський: «Засвоюється лише те, до чого є покликання у свідомості, у внутрішніх потребах духу» [29, 64].

*Вічні образи* – літературні та міфологічні персонажі, що мають загальнолюдське значення і такі, що зазнали численних втілень в літературах різних країн та епох: Прометей, Каїн і Авель, Мефістофель і Фауст, Гамлет, Дон Жуан, Дон Кіхот, Лейла й Меджнун тощо. Внаслідок закладеного у вічних образах глибокого загальнозначущого морально-етичного й світоглядного змісту, що виходить за рамки епохи, в яку вони виникають, вони набули неперебутної естетичної цінності. Більшість із вічних образів сприймається як символічне вираження невитравних властивостей людського духу: жаги пізнання й дії, скептичної рефлексії, любові до добра тощо. Вони сконцентрували у собі архетипні характеристики, споконвічне прагнення віднайти сутність буття, онтологічне призначення природи людини. Породжені певними історичними умовами та різними, цілком конкретними епохами, ці образи водночас зосереджують у собі важливі риси людського характеру, ситуації і конфлікти, які повторюються в нових суспільних обставинах. Вічні образи містять у своїй художній конкретності момент загальнолюдського, корінних основ буття, завдяки чому вони й набули поширення в багатьох літературах світу.

Однак у літературах, які є реципієнтами інонаціональних сюжетів, вічні образи часто втрачають відтінки значень, семантико-стилістичні особливості і стають основою значно глибшого і потужнішого літературного контенту, стійкого формально-змістового компонента художніх творів чи то для критичних, літературознавчих праць – мотиву.

Традиція кожної національної літератури виступає переважно як позитивно-дієвий чинник, що функціонує автономно від засадничих принципів творчої лабораторії митця, його творчого методу і ставлення до власне літературної традиції, адже ця літературна традиція, на думку Р.Веймана, становить інтертекстуальне тло у межах якого відбувається засвоєння і трансформація вічних образів [27, 52].

Іманентні закони національної літератури незрідка визначають семантично значущий аспект засвоєння, коли, залежно від традиції, автор

продукує твір-обробку на різних етапах осмислення, тобто використовує традиційний сюжет як ремінісценцію, алегорію, власне сюжет, топос чи архетип. Адже руйнування традиції також є ознакою беззастережної залежності від неї [34].

Кожна нова епоха вкладає у потрактування того чи іншого вічного образу чи мотиву конкретно-історичний зміст, який зумовлено потенційною багатозначністю вічного образу (мотиву). Так, різну художню інтерпретацію отримав у світовій літературі образ Дон Кіхота М. Сервантеса – як комічного, сатиричного чи трагічного героя. Натомість образ спокусника, один із найбільш розповсюджених у європейських літературах, у різні часи також набував різних модифікацій: від різко негативної (сатана, що несе хаос і розбрат, – наприклад, у давньоукраїнській літературі) до «виправдального» його потрактування (Демон у поемі російського письменника М.Лермонтова або Чорт із «Вечорів на хуторі біля Диканьки» Миколи Гоголя).

У праці «Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі» В.Антофійчук та А.Нямцу зазначають: «Визнання нетотожності психології і моральних орієнтирів, наприклад, героя античного епосу і сучасної людини неминуче висуває проблему відмінності морально-психологічних потенціалів протосюжету (сюжету-зразка) і його літературних варіантів. Суттєвий вплив на еволюційну динаміку даного процесу надає різність матеріальних культур епохи, яка створює сюжет (образ, мотив), і епохи, яка запозичує і переосмислює його» [4, 12].

Вічні образи породжують у подальших літературних інтерпретаціях численні ремінісценції; нерідко герої носять імена своїх «вічних» прототипів (Гамлет – у О.Блока, Б.Пастернака, «Гамлет і Дон Кіхот» І.Тургенєва; Дон Жуан у «Камінному господарі» Лесі Українки). Однак ремінісцентність може виявлятися і не прямо, а опосередковано – ті чи інші риси або вчинки даного героя асоціюються у читача з характерними властивостями якогось вічного образу або подіями з його життя (наприклад, Петро й Іван у «Страшній помсті» Миколи Гоголя, Сава й Михайло у «Землі» Ольги Кобилянської – й

біблійні образи Каїна та Авеля). Нерідко образ літературного героя формується у відповідності до задуму автора як свідомо ретроспекція вічного образу: образ Прометейя у поемі Тараса Шевченка «Кавказ», у творі Дж. Байрона тощо.

Потенційно будь-який образ або мотив, що сприймається як сучасний читачами різних епох, може розцінюватись як «вічний». Однак згідно із традицією, що панує в літературознавстві, до вічних образів та мотивів зараховують насамперед такі образи (мотиви), які дають можливість їх багатозначної філософської інтерпретації. Тому, наприклад, образи, які навіть стали прозивними, але без тенденції до багатопланового потрактування (наприклад, Ахілл, Нарцис, Федра, Тартюф, Мартин Боруля тощо) не є вічними образами, хоча також можуть стати авторськими ремінісценціями.

Тлумачення поняття «вічні образи» можна знайти у відповідних довідниках - словниках літературних термінів, енциклопедіях тощо. Ось що, приміром, пише з цього приводу Юрій Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії»: «Літературні постаті, які за глибиною художнього узагальнення та можливістю філософського осягнення буття виходять за межі конкретних творів. Класичними вічними образами у світовому письменстві вважаються Прометей, Федра, Медея, Мойсей, Каїн, Вічний Жид, *Дон Кіхот*, *Дон Жуан* (виділення наше – *Д.М.*), Гамлет, Фауст, Чайлд-Гарольд, Конрад Валенрод та інші, які виникли на конкретно-історичному підґрунті і сконцентрували у собі архетипні характеристики, споконвічні пошуки сенсу життя, першосутності, онтологічного призначення людської природи, виразили безперервні колізії історії культур та суспільств». [116, 196].

Дж. Барт переконливо доводив, що художні надбання попередніх епох, впливаючи на письменників наступних поколінь, формують так звану літературу «повторного наповнення». Відтак досить важливим у мистецтві є

«відповідальність перед уже сказаним», а це, у свою чергу, створює «ефект гри зі здобутками попередньої культури» [98, 2].

Вічні образи, мотиви, мандрівні сюжети часто перетворюються на етнокультурні стереотипи, які переосмислюються і трансформуються у літературі-реципієнті. Окрім того, на думку В.Будного та М.Ільницького, традиційні сюжети та образи належать також до тематично-фабульних «топосів»: «Вічні образи» Прометея, Дон Жуана, Дон Кіхота, Галілея, що мігрують творами різних часів і літератур, – це персонажі, в які кожна епоха й окремі людські спільноти вкладають свій зміст. Уписані в традиційний сюжет, ті образи утворюють вироблений культурною традицією універсальний символічний код, що його успадковують і розвивають різні епохи і національні культури. Інтертекстуальне відсилання до такого символічного коду дає змогу значно розширити семантичні межі тексту. Притім семантичне збагачення відбувається незалежно від способу інтертекстуального трактування традиційного образу: полемічного його заперечення або й пародійного висміювання, творчого переосмислення чи продовження» [24, 254].

Кожен з українських письменників, чия увагу привертала Іспанія, у відповідності до своїх творчих уподобань чи то самобутньо відтворював окремі історичні події цієї країни, чи то методом художнього поєднання трансформував образи видатних її постатей або легендарних художніх героїв у сучасність, тим самим асимілюючи їх у національний український духовний простір, іноді ж просто піддавався спокусі і оспівував цей екзотичний край. Такі найхарактерніші приклади засвоєння українськими письменниками іспанських образів та мотивів засвідчують міжнаціональний характер розвитку української літератури в перетвореному художньою свідомістю вигляді.

Дослідження іспанських мотивів та іспанських тем в українській літературі засвідчує наявність надзвичайно цікавих варіантів інтерпретації образів, пов'язаних з реаліями Іспанії. У контексті національної літератури



вони використовуються як сталі чи варіативні метафори для акцентування глибоких соціальних, політичних, естетичних та духовних проблем минулого і сьогодення, паралельно ж відбувається й філософське осмислення цих явищ уже в естетичних координатах української культури та літератури.

Ідеться насамперед, наприклад, про такі символи, як інквізиція, колонізація земель, корида тощо. Вони осмислюються через специфіку естетичних реалій української культури і ментальності, через актуалізацію того проблемного кола, що становить предмет буття українського суспільства, а особливо протягом ХХ – ХХІ століття. Національні герої Іспанії та персонажі іспанської літератури – як символи національної літератури Іспанії не тільки залишаються такими в українському літературному дискурсі, але й поступово набувають символічних семантичних відтінків і в українській літературі, символізуючи глибинний синтез двох культур.

Роман «Дон Кіхот» Мігеля де Сервантеса став свого часу справжнім відкриттям у духовному просторі не лише європейської, але й світової культури. Цей твір утвердив у світовому письменстві кілька образів-архетипів, образів-символів, які поступово засвоювалися іншими національними культурами, спричиняючи появу нових сюжетів чи образів, однак не зазнаючи кардинальних концептуальних смислових естетичних змін. Роман Сервантеса – відлуння суспільно-історичних відносин епохи середньовіччя. Він найповніше, концептуально висловив істинну сутність своєї доби, вплинув на виникнення колосальних змін у середньовічну епоху, став жанровим зразком для багатьох національних літератур і проніс крізь віки свою незмінну ідейно-естетичну актуальність.

Епоха, яка створила «Дон Кіхота», була епохою Відродження. Економічний переворот XV і XVI століть зруйнував панування військово-поміщицької аристократії, розпорошив дворянство, спричинив появу нових соціальних верств, створив нові культурні ідеали, нові смаки та художні форми. Соціокультурна ситуація цього періоду в історії Іспанії дуже близька

до обставин історичного розвитку України в ХХ столітті, і ця спорідненість сприяла актуалізації образу Дон Кіхота і явища донкіхотства у вітчизняній культурі та літературі ХХ століття.

Дослідники зазначали, що своїм всесвітньо-знаменитим твором Сервантес спершу мав на меті лише знищити безглузду романтику, яка своїм галасом виповнювала лицарські романи, що з'явилися в той час у величезній кількості; але як істинний геній, який, руйнуючи, створює, так і Сервантес. Одним і тим же знаряддям він знищив середньовічний роман і створив новий. Його глибокодумний гумор не міг задовольнитися руйнацією безглузвих породжень романтики – він розширив свій матеріал і витворив із нього художній твір, що ставив перед читачем невирішену і непідвладну вирішенню загадку людського життя. На місце лицаря він поставив людину. Трагікомедія людського існування, що безперервно вагається між ідеалом і дійсністю, відображається перед нашими очима у «Дон Кіхоті» з вражаючою точністю. Фантазія в образі свого представника – шляхетного лицаря, зустрічає повсюдно у своїх ідеальних спробах лише розчарування й удари, від яких даремно застерігає його доморослий глузд Санчо Панси. «У поверховому читачеві «Дон Кіхот», в якому комічне проходить через усі свої рівні й відтінки, викличе лишень сміх, читач же мислячий зрозуміє, що тут ідеться про змалювання вічної протилежності між духом і матерією, поезією і прозою. Завдяки цьому, «Дон Кіхот» є найпрекраснішою алегорією, яка лишень дотепер була придумана, а оскільки ця алегорія має у своїй основі цілком пластичне зображення тогочасного соціального життя Іспанії, то «Дон Кіхот» є разом з тим кращим романом, який будь-коли було написано, є невичерпною скарбницею мудрості і найшляхетнішої насолоди»[235, 506].

Роман «Дон Кіхот» подарував людству один із найбільш цікавих і показових іспанських літературних образів, який став предметом переосмислення та інтерпретацій чи не в кожній з літератур світу – це Дон Кіхот з Ламанчі. Він надихнув геніального російського письменника Федора Достоєвського на створення образу князя Мишкіна в романі «Ідіот», про що

відомо з листування письменника та його приміток до роману [58, 15]. Крім того, аргентинський письменник ХХ століття Хорхе Луїс Борхес, написав два блискучі твори — «Притчу про Сервантеса і Дон Кіхота» і «Приховану магію в «Дон Кіхоті». Зустрічаємо безсмертного ідальго в поезіях поляка Ципріяна Каміла Норвіда, нікарагуанця Рубена Даріо, росіянина Дмитрія Мережковського, француза Поля Верлена, – перелік можна множити. Знайшов свою інтерпретацію Дон Кіхот і в українській літературі. Так, І.Франко створює свою поему «Пригоди Дон Кіхота», пропонуючи власне бачення образу знаменитого ідальго; Б.Грінченко у вірші «Дон Кіхот» змальовує мандрівного лицаря з усіма традиційними атрибутивними та смисловими характеристиками, який прагнув викорінити усіляке зло, а тому й вирушив у сповнену подвигами путь. В історію української літератури вписані оригінальні прочитання та інтерпретації ідей донкіхотства у творах Ю.Яновського, М.Хвильового, М. Йогансена, М.Куліша, Олександра Олеся, О.Ольжича, Л.Костенко, Є.Сверстюка, О.Зуєвського, З.Когут, інших письменників.

Іспанія була саме тією країною, якій судилося зазнати найбільш гострого впливу безумства лицарської культури. Після альбігойського погрому вона була переповнена провансальськими трубадурами. Століття жорстокої боротьби з маврами перетворили країну на військовий табір. Лицарські традиції стали кодексом національної моралі. Це явище цілком зрозуміле й в українському духовному просторі: кодексом національної моралі в Україні довгий час був кодекс буття українського козацтва. Лицарські романи в Іспанії протягом століть впливали на формування засад як національного мислення, так і морально-етичних орієнтирів нації. Натомість «Дон Кіхот» Сервантеса став своєрідним запереченням засилля лицарської прози різного гатунку, останнім сегментом у довгому ланцюжку літературних фактів. Роман став і книгою-пародією, і книгою – пристрасним утвердженням нової філософії існування: «Ця твереза і пристрасна книга уславлює запах землі і звірячу жадібну силу життя. Вона корінням сягає в

той ґрунт, який виростив фламандський повнокровний живопис, анґлійську емпіричну філософію і буржуазну драму. Фізичне існування людини, фізіологічні потреби людського організму привертають увагу романіста. Він з нещадним і наївним натуралізмом описує гастричні пригоди Санчо (ХУШ і ХХ розділи I книги), не боячись заразити ними читача. Сатиричний і побутовий роман є найвеличнішим взірцем літературного натуралізму» [144, ХУШ – ХІХ].

Та для історії літератури цей роман – не тільки однозначний памфлет на іспанське дворянство ХVІ століття, а насамперед змалювання долі багатівікової культури людства, твір, в якому народився загальнолюдський образ, який втілює вічні властивості людського духу, «вічний супутник людини» (Д. Мережковський). Водночас актуальним для світової літератури є образ автора – Міґеля де Сервантеса, адже в історію мистецтва входить не тільки історія творів, не лише історія їх авторів, але й історія середовища-реципієнта. Це – найцікавіша історія. Вона розповідає, як живуть і розвиваються літературні твори після смерті їхніх авторів, як вони впливають на культурні інтереси нових епох і нових соціальних верств. Кожна епоха і кожне соціальне культурне середовище створюють свій образ Шекспіра, Сервантеса, Шевченка чи Пушкіна. Особливо цікаво відстежувати ці відносини, якщо йдеться про взаємини двох літератур, тому що у них «визначальними є внутрішні, структурні умови розвитку сприймаючої літератури, через що зовнішні дії і втручання в цей процес підкорені його законам». [8, 36].

Концепція героя в романі Сервантеса – неоднозначна, як вказує Б. Шалагінов: «Акцентується цілковита суперечливість, дисгармонійність, роздвоєність всього образу Дон Кіхота. Ось він перед нами: аскетична зовнішність, виснажене тіло, незграбна постава, кумедний одяг, до того ж сидить на охлялій конячині Росінанті. Але його зовнішність оманлива, бо в цій кумедній плоті живе високий дух, залізна воля, гуманні прагнення, горить негасиме бажання допомогти всім скривдженим і гнобленим.

Контраст між кумедною зовнішністю і високим духом має не комічний, а *іронічний* характер. Фізичне існування героя належить емпіричній сфері, а духовно він перебуває у сфері ідеальній. Відповідно автор то принижує, то підносить Дон Кіхота. Він ніби вводить нас у смислову гру, предметом якої є дуальність людини, неоднозначність її буття, позірна простота її екзистенції...» [229, 214].

Серед низки інтерпретацій образу Дон Кіхота особливою популярністю тривалий час користувалась філософсько-метафізична точка зору, вперше сформульована літературознавцем-кантіанцем початку ХІХ століття Бутервеком і розвинута А.Шлегелем та іншими німецькими романтиками. Згідно з міркуваннями Бутервека, в особі Дон Кіхота та його зброєносця Сервантес змалював вічну суперечність між ідеалізмом та матеріалізмом, альтруїзмом та егоїзмом, мрією та «грубим здоровим глуздом», причому ідеалізм, хоч зовні й виявляється в романі осоромленим, зганьбленим, внутрішньо усе ж торжествує.

Дуже близькою до цих поглядів є також доволі розповсюджена у європейській критиці «психологічна» інтерпретація роману, що вбачає у ньому співставлення двох різновидів людської натури, двох типів способу життя, однаково законних і неминучих в усі епохи, – палкого мрійника і тверезого, розсудливого практика.

Та перенесений у інші семіотичні площини образ Дон Кіхота і його автора – Сервантеса варто розглядати у контексті інтерпретаційної системи, сформульованої В. Халізовим у його «Теорії літератури», яка включає філософсько-художній, іманентний та психоаналітичний види інтерпретацій. Принципово важливим є вивчення насамперед перекодованого мотиву (сюжету, образу), оскільки інтерпретація змінює вічні мотиви, перетворює, сприяє появі нових сенсів, інтерпретацій, нових семантичних відтінків.

Адже розуміння завжди відносне. «Розуміння немає, – писав Г.Гадамер, – коли людина впевнена, що їй і так все відомо» [35, 263]. Про це ж переконливо говорив і О.Михайлов: в інтерпретаціях неодмінно присутнє і

нерозуміння, бо з будь-якої точки зору (індивідуальної, історичної, географічної) видно далеко не все; гуманітарієві, навіть широко ерудованому та озброєному науковим методом, варто усвідомлювати обмеженість своїх можливостей [124, 16-18].

Своє бачення ідей та естетичних відкриттів і сенсів «Дон Кіхота» пропонували Ф.Шеллінг та В. Гюго, В.Вордсворт, Дж. Байрон, А.Дуран та інші визначні мислителі та письменники. Проте це були спроби осмислити те потужне семантичне поле, яке творить роман Сервантеса, а от аналіз того, які рецептивні моделі можуть пропонувати письменники, що репрезентують іншу культуру, інший духовний простір – зазвичай залишався за межами проведених досліджень, хоча й актуальним для літературознавства. Крім того, окремі літературознавчі розвідки із цієї проблеми є розрізненими і не систематизованими, хоча незаперечною є думка про те, що образ Дон Кіхота, роман «Дон Кіхот» Сервантеса як цілісна естетична реальність (а це й стильові домінанти тексту, його жанрово-стильові особливості, концепція людини і світу, художня мета автора тощо) потребують ґрунтовного прочитання у контексті формування дискурсу нових літературних напрямів та естетичних систем, зокрема у літературному процесі ХХ століття.

У контексті імплементації мотиву донкіхотства та донжуанства в українську літературу варто говорити насамперед про такі види рецепції, як активна рецепція, полемічна, контекстуальне переосмислення, а також про запозичення як форму творчої рецепції, оскільки автор-реципієнт запозичує різні елементи претексту, як-от: сюжет, композиційні елементи, цитати тощо. Тому доречним було б введення такого нового терміну, як *інтерпретаційна модель*, який найточніше відповідає завданням цієї дисертації. Досліджуючи рецепцію певного мотиву на матеріалі корпусу літератури, що охоплює ціле століття, необхідно систематизувати схожі взірці інтерпретацій того чи іншого мотиву (образу), а серед існуючих термінів такої дефініції бракує. *Інтерпретаційна модель виникає на ґрунті базової рецептивної моделі (такий термін є широко вживаним) і демонструє систему подібних*

*тлумачень, певні сталі образні коди, які створюються у мистецтві-реципієнті відносно мистецтва-першоджерела.*

Згідно з теорією Гадамера, в якій він називає інтерпретацію текстів «злиттям горизонтів», текст завжди історичний, тобто написаний конкретним автором у певний час і певною мовою. Тому аналізувати текст, а відтак і інтерпретувати, необхідно з урахуванням цієї історичності. У свою історичність закорінений і читач (реципієнт), і така історичність його наближення до тексту є важливим елементом усіх інтерпретацій. Процес рецепції поєднує обидва рівні історичності. Прорив в інтерпретацію настає тоді, коли дві історичності поєднують два різні погляди в один досвід. Відтак. Слушність має і твердження Гадамера про «відмінність, яка стає мостом, а не бар'єром» [36, 211].

Запропоноване С.Фішем поняття інтерпретаційних спільнот не можна вживати у межах дослідження рецепції та інтерпретації вічних мотивів, оскільки цей термін стосується груп інтерпретаторів, які визначаються у ставленні до стратегії творця того чи іншого тексту. Натомість термін *«інтерпретаційна модель»* покликаний репрезентувати певну систему тлумачень одного і того ж твору (мотиву, образу), запропонованих різними авторами в різний час, проте такі, що мають спільну семантичну основу.

Тут постає водночас і проблема «літературного навчительства». Адже між автором твору, який перетворюється на об'єкт рецепції, та на процес рецепції та інтерпретації безпосередньо впливає й соціокультурний контекст, який диктує тому чи іншому реципієнтові ідеї, способи і прийоми прийоми контекстуального переосмислення. Якщо ж автор зневажає в процесі рецепції та інтерпретації цей буттєвий контекст, опираючись лише на формальну складову сюжету, образу, мотиву, на ряд попередніх рецепцій та інтерпретацій, він тим самим створює умови для «змертвіння» власного твору. І це може відбуватись незалежно від блискучої письменницької «техніки», оскільки такий твір уже позиціонуватиметься не як *рецепція* чи *інтерпретаційна модель*, а лише як *імітація*. Поряд з творчим процесом

рецепції та побудови власної інтерпретаційної моделі стоїть наслідування та епігонство, нікому непотрібне примноження вже зроблених відкриттів, власне, втрата первинності думки і почуття.

У цьому зв'язку варто торкнутися і такої проблеми, як подолання «літературності» і, водночас, створення, по суті, цілком оригінального твору. Йдеться про творчу індивідуальність письменника, яка стає неодмінною умовою створення власного оригінального тексту, заснованого на рецептивних прийомах тих чи інших сюжетів та мотивів.

Звісно, кожен автор, що брався інтерпретувати образ славетного лицаря, насамперед творив свого Дон Кіхота, тому у національних літературах у різні періоди актуалізувалися певні риси – на різних етапах цивілізаційного розвитку, в різних стильових системах, ідеологічних канонах, по-новому інтерпретувались риси, притаманні образу лицаря з Ламанчі. У художній тканині багатьох літературних творів функціонував, осмислювався, трансформовався та моделювався понятійний феномен донкіхотства, адже це поняття стало крилатим висловом, який трактується так: «Дон Кіхотами називають благородних фантазерів, відірваних від життя; людей, що вступають у боротьбу з справжнім чи уявним злом, але не враховують тверезо своїх сил, не відчують, що боротьба їх не приносить користі, а викликає тільки насмішки» [97, 81]. Так, зокрема, в романі Олеся Гончара «Людина і зброя» вказується: «Найбадьоріше почував себе Духнович. Дарма, що він, як і Степура, ще накульгував, але й тут він не міг відмовити собі в задоволенні покепкувати над своїм досить таки не вояцьким виглядом. *Дон-Кіхоти без Росіантів, рицарі сумного образу* в общипаних обмотках, – жартував він по дорозі до вокзалу» [97,81]. Використовує поняття донкіхотство і Юрій Мушкетик: «Борозна важко дихав, він зупинив той свій *донкіхотський* порив. Він бив, трощив щось неуявне, аморфне, його думка не підказувала жодного конкретного обличчя й не могла вказати бодай на найнепомітніші сліди» («Біла тінь») [97, 81].



Дуже цікаво сказав про це Г.Кочур: «Ім'я Дон Кіхота з власного перетворилось на загальне, донкіхотами стали називати людей, що неспроможні розібратися в дійсності, тому їхні погляди і вчинки виглядають комічно і нічого, крім сміху, викликати не можуть. Таке сприйняття донкіхотства було поширене, і навіть «великий вождь усіх народів» Сталін, що любив похизуватися знанням літератури, якось прорік, що «донкихоты потому и называются дон-кихотами, что они лишены элементарного чувства жизни» [107, 674].

Натомість надалі ми активно полемізуватимемо з цією точкою зору знаного науковця й перекладача, оскільки в українському духовному та інтелектуальному середовищі, насамперед коли йдеться про літературу 20-30-х, 60-х років ХХ століття, поняття «Дон Кіхот», «донкіхотство» набули діаметрально протилежного значення, – ними називали насамперед людей, які найкраще розібралися у буттєвих колізіях суспільства та виявилися духовними лідерами покоління та вказали шляхи відродження нації.

Не менш важливим моментом дослідження рецептивних та інтерпретаційних моделей мотивів та образів роману Сервантеса є те, що цей роман – енциклопедія іспанського життя XVI – XIII століть. «Сервантес геніально вловив основні тенденції й проблеми своєї епохи. Узагальнивши їх в образах двох головних героїв свого роману, він вклав у ці образи великий загальнолюдський зміст. Завдяки цьому центральні образи роману... разом з тим набули набагато ширшого значення, зберігши свою життєвість та виразність і в наступні століття» [83, 413].

Відтак, в українській літературі можна виділити три напрями рецепції роману «Дон Кіхот» Мігеля де Сервантеса:

- Перший – це використання образу або певних рис образу головного героя твору у художній тканині свого тексту та в концепції людини і дійсності, яка створюється у художньому творі;

- Другий – різноманітні модифікації концепції донкіхотства – і як окремого крилатого виразу, що вживається відповідно до ситуації, і як поняття, якому притаманні певні ознаки;
- Третій – створення оригінальної версії сервантесівського сюжету, а також формування власного образу автора роману «Дон Кіхот», так званий діалог художніх версій «Дон Кіхота».

У світовій літературі найбільш яскравими є літературні інтерпретації образу Дон Кіхота, які належать перу Генріха Гейне, Джорджа Байрона, Івана Франка, Івана Тургенева. Поза сумнівом, для нас надзвичайно показовими є інтерпретаційні моделі, які народились в різних культурних середовищах – німецькому, українському, російському. Але що ж саме вирізняло ці образи та мотиви у різних авторів, у літературах різних країн? Адже, як пише Г.-Г. Гадамер: «розуміти текст – це значить розуміти питання, на яке цей текст є відповіддю» [37, 216-222].

У 4-й частині «Дорожніх картин» Гейне змалював враження, яке справило на нього читання «Дон Кіхота». «То був похмурий день, огидні туманні хмари тяглися вздовж по сірому небу, жовте листя болісно падало з дерев, важкі краплі – сльози висіли на останніх квітах, що сумно схиляли зів'ялі помираючі голівки, солов'ї давно вже замовкли, з усіх боків зловісно дивився на мене образ минулості всього земного – і серце моє готове було розірватись, коли я читав, як благородний лицар, приголомшений та побитий, лежав на землі і, не підіймаючи забрала, ніби він говорив з могили, сказав переможцеві слабким, хворим голосом: «Дульсінея – найкрасивіша жінка на світі, а я – найнещадніший лицар на землі, але непристойно, щоб моя слабкість відкидала цю істину – бийте мене списом, лицарю!» [40, 304 – 305].

Основний тематичний задум роману Сервантеса Гейне зрозумів і розкрив цілком адекватно насамперед у своєму знаменитому «Вступі до Дон Кіхота», – одному з кращих аналітичних досліджень класичного іспанського роману. «Перо генія завжди більше, ніж він сам, воно не обмежується його

тимчасовими цілями, завжди йде далі, і Сервантес, сам того ясно не усвідомлюючи, написав найвеличнішу сатиру на людську екзальтованість», – наголошував німецький класик [40, 306].

Але в основу інтерпретаційної моделі образу Гейне поклав зовсім іншу тезу, аніж сам Сервантес. «Жити – означає воювати», – ця формула лежала в основі авторського потрактування образу. Ця формула мала незаперечну силу для Сервантеса. Але не для Гейне. Для Гейне жити – означало мріяти, елегійною іронією боронитись від буденної, приземленої дійсності.

Апологію донкіхотства дав Іван Тургенєв. У своїй знаменитій промові «Гамлет і Дон Кіхот» він, по суті, розв’язував концептуальні питання власної творчості, боровся з нерішучістю, скептицизмом і рефлексуючою безвільністю свого покоління. Тому російська інтерпретаційна модель, репрезентована Тургенєвим, виглядає так: Дон Кіхоти роблять «велику, нову справу». У російського класика не виникає думок про спрямованість і конкретну доцільність подвигів і пригод іспанського ідальго. Російський письменник вважав первинним уславити безкорисливий ентузіазм і вольовий імператив лицаря Дульсінеї, оскільки саме цих якостей не вистачало його соціальному середовищу. Отже, інтерпретаційна модель була продиктована не органічною для цієї доби стильовою домінантою, не конкретикою творчого задуму самого автора у відповідності до його індивідуального стилю, а до певної міри «позалітературною» потребою – бажанням письменника вплинути на морально-етичні орієнтири суспільного життя.

Більше того, не слід нехтувати й поглядом О.Білецького, який наголошував, що: «Їх висловлювання( Генріха Гейне та Івана Тургенєва. – *Д.М.*) самі по собі є надзвичайно цікавим історичним документом. Але для нас зрозуміло, що вони не стільки тлумачили роман, скільки робили свою надбудову над романом; чи тали не рядки Сервантеса, а міжряддя, вигадані ними самими. І тому стаття Гейне про Дон Кіхота, стаття Тургенєва «Гамлет і Дон Кіхот» виявляються важливішими для тих, хто вивчає Тургенєва чи

Гейне, ніж для тих, хто хоче пізнати і зрозуміти істинного Дон Кіхота» [18, 330].

Варто одразу зазначити, що рецепція роману геніального іспанського письменника в українській літературі завжди була заангажованою в сенсі залежності її характеру від соціально-історичних процесів, які відбувались в українському суспільстві у ХХ столітті. Відтак актуалізація ідей роману Сервантеса у творчості українських митців завжди перебувала в прямій залежності від соціокультурних та етнопсихологічних чинників.

Загальною тенденцією рецепції мотиву донкіхотства та образу лицаря з Ламанчі стала символізація семіотичної парадигми донкіхотства. Дон Кіхот символізував українську національну ідентичність у межах тоталітарної системи, коли загалом не йшлося про процеси формальної демократичної самоідентифікації будь-кого з митців. Більше того, українська література, створивши жорстку опозиційну модель Дон Кіхот – Санчо Панса, так і не відмовилась від неї, навіть попри те, що цю опозиційність звів нанівець у своєму романі сам Сервантес.

Трагедійні історичні реалії ХХ століття активізували інтерес українських письменників до твору Сервантеса як взірця, який міг би стати емоційно-психологічним орієнтиром за умов повного нівелювання класичних канонів та ідеалів краси, справедливості, свободи. Пошук морального авторитету потрібен був задля художнього втілення ідеалів відродження нації, духовності, літератури, мистецтва. Адже, як слушно зазначив свого часу Роман Інгарден: «...з'являється відповідність між способом пізнання і предметом, який має пізнаватися. А може, навіть пристосованість пізнання до цього предмета. Позначається воно насамперед на тому, які способи поведінки і які пізнавальні операції входять до складу цілого процесу пізнання, в якій послідовності і в яких зв'язках взаємозалежності відбуваються ці операції, як вони взаємозумовлюються і, можливо, модифікуються, і до якого результату – пізнавальна вартість якого істотно залежить від їх перебігу і взаємодії – провадять» [81,139].

Фактично домінуюча українська інтерпретаційна модель мотиву ґрунтувалась на опозиційності постаті Дон Кіхота як втілення лицарських чеснот та філософськи узагальненого образу суспільства, яке йому опонувало. Персонаж роману М.Сервантеса став уособленням усього найкращого, що може характеризувати людину, незважаючи навіть на крайній ідеалізм, який урівноважується акцентованою героїчністю. Проте варто звернути увагу і на той факт, що у багатьох творах українських письменників (Микола Хвильовий, Юліан Шпол, Володимир Винниченко, Юрій Яновський та інші) ми спостерігаємо сталу психологічну кризу персонажа, асоційованого з Дон Кіхотом, що накладає відбиток на загальну рецептивну концепцію мотиву. Йдеться насамперед про таку психологічну константу, як слабкість Дон Кіхота. Українські донкіхоти часто виявляються занадто слабкими, щоб опонувати злютованому тоталітарною ідеологією суспільству. Мотив слабкості Дон Кіхота спричиняє відповідну акцентуацію рецепції мотиву донкіхотства загалом. Адже зі сторінок творів українських письменників постає сублімований образ українського інтелігента, наділеного всіма морально-етичними чеснотами, який переживає затяжну психологічну кризу від усвідомлення руйнації сталих морально-етичних стереотипів, від розуміння трагічних суспільно-політичних подій, що у свою чергу призводять до руйнування ідеалів та тривкої конфліктної структури соціуму.

Однак інтерпретаційна модель донкіхотства в українській літературі присутньо змінюється упродовж ХХ століття. Спершу поети Празької школи, насамперед Олег Ольжич, пропонують альтернативну, стосовно літератури розстріляного відродження, модель образу та мотиву донкіхотства, використовуючи прийоми самоідентифікації ліричного героя з героєм літературним і проголошуючи програму активного діяння. Згодом і шістдесятники руйнують модель «слабкого» Дон Кіхота, пропонуючи свого, нескореного і символічного лідера цілого покоління – Василя Стуса, який

став осердям інтерпретаційної моделі як образу, так і мотиву в цілому завдяки творам Є.Сверстюка.

У творах українських письменників наголошується, як уже зазначалось, філософське протистояння Дон Кіхота і Санчо Панси. Відповідно, мотив «пансіанства» в українській літературі ХХ століття набуває самодостатнього звучання, а сам образ вірного зброєносця лицаря з Ламанчі набуває ознак архетипу, про що свідчить потужний критичний дискурс, зокрема, праці Дмитра Донцова, про що буде сказано нижче.

В українській літературі – як образ лицаря з Ламанчі, так і провідний мотив сервантесівського твору – були національно й політично заангажованими, що переконливо доведено у праці І.Школи «Особливості рецепції роману М.Сервантеса «Дон Кіхот» в українській та англійській прозі 10–20-х років ХХ століття». Зокрема, вона зазначає: «Доведено, що українським дискурсам кіхотизму, сформованим у період Першої світової війни та революції, властива національна заангажованість. Для письменників важливою стала ідея Лицаря Сумного Образу врятувати людство, що гине, втративши моральні цінності, потерев'я в прикладі для наслідування, героїчному вчинку, навіть попри побоювання за наслідки цієї діяльності» [237, 7]. Розвиваючи її думку, потрібно наголосити: і подальший дискурс кіхотизму виявився заангажованим, щоправда, це було зумовлено вже потужним впливом на духовну ситуацію доби тоталітарних форм самосвідомості, що спричиняло актуалізацію мотиву «донкіхотства» насамперед як «героїчного».

Це доводить, наприклад, і стаття М.Євшана в «Українській хаті» від 1912 року, в якій він полемізує з невідомим «патріотом» з приводу занепаду галицької літератури. Висловлюючи свої міркування щодо того, які здобутки ця література все ж об'єктивно має, М.Євшан говорить: «Тут ясно як на долоні: це не творці, а Дон-Кіхоти, ливоскоки і кльоуни, і продуценти «віршів» [67, 32]. Отже, йдеться насамперед про те (безвідносно до змісту конкретної статті), що, окрім літературної, цей образ і мотив загалом мав

цілком визначену соціологічну, точніше – соціокультурну та політичну заангажованість, яка, до речі, зберігається дотепер, про що свідчить, наприклад, твір В.Слапчука «Новенький ровер старенького пенсне» [195].

Так само і образ Санчо Панси та мотив «пансіанства», що особливо помітно у контексті творчості пражан, шістдесятників, виявився ідейно заангажованим. Цей мотив постійно корелював з мотивом байдужої, інертної, іноді навіть продажною юрби, яка повинна була асоціюватись зі здеморалізованим тоталітарною владою суспільством.

Семіотична функція романного тексту М.Сервантеса у просторі національної літератури реалізувалася через екстраполяцію психологічних поведінкових моделей та культурних орієнтирів. Але будь-який текст чи образ, мотив мають кілька рівнів рецепції та інтерпретації. Окрім того, потрапляючи у інонаціональне мистецьке середовище, вони можуть декодуватися по-різному. Українська література мотив донкіхотства інтерпретує оригінальним шляхом. «Завдяки сталим складовим кіхотичні герої, створені нараторами, впізнаються не тільки типологічно, а й викликають прямі асоціації з ідеєю «донкіхотства» або подіємо-семантичними компонентами сервантесівського твору, однак, незважаючи на незмінні онтологічні та аксіологічні домінанти, вони є глибоко національними. ...локальні інтерпретації сервантесівського образу відображають передусім суспільно-культурну ситуацію того часу, а вже потім виявляють рівень переосмислення персонажа М.Сервантеса» [237, 9]. З цим твердженням не можна не погодитись. Проте інший висновок І.Школи щодо того, що герої української літератури, покликані сприймати реальність винятково як боротьбу з вітряками, а відтак шукати порятунку у вигаданому, внутрішньому світі, викликає посутні зауваження.

Справді, локальні інтерпретації мотиву донкіхотства (в даному разі українські) детерміновані насамперед соціокультурною ситуацією, однак це буття не має нічого спільного з абстрактною констатованістю «битви з вітряками». Тоталітарна доба була цілком конкретизованою соціальною

реальністю на відміну від того, як семантично закріпилося поняття «битися з вітряками: «Вислів уживається в значенні: марно боротися з уявними перешкодами» [97, 53].

Натомість українська літературна донкіхотіана рясніє образами ліричних героїв, що, самоідентифікуючись із Дон Кіхотом, мають цілком виражену життєву програму і знають, яка боротьба, з чим або з ким є для них принципово важливою.

Принципово важливим, на нашу думку, є також розгляд питання про збереження та руйнацію літературного культу. Застосовуючи насамперед філологічний підхід – література розглядається в ньому як сукупність творів, а не сукупність авторів – потрібно проаналізувати, як «культовий текст» роману М.Сервантеса, реципіюючись національною літературою, формує «культовий мотив» уже в рамках національного письменства.

У випадку із М.Сервантесом маємо не тільки «культового» автора чи «культовий» текст, але й світового класика та взірець літературної світової класики. Але, як зазначав С.Зенкін: «І класичними, і «культовими» авторів та тексти призначають. Ні та, ні інша якість не є іманентною властивістю письменника чи тексту, наявною в ньому самому; така якість приписується їм ззовні, соціальною силою колективу» [73, 128].

Важливість аналізу проблеми рецепції культового тексту полягає в тому, що іноді текстуальні практики, пов'язані з літературним «культу», – варіації, імітації, наслідування тощо – можуть формалізуватись у так званий «літературний побут», концепцію якого запропонував Ю. Тинянов. Він, зокрема, наголошував, що літературний побут – це «навколелітературні», «побутові» жанри, які оточують літературну творчість і можуть за певних умов включатись у неї, ставати «літературним фактом». Вони утворюють текстуальний резерв власне літератури, здійснюють з нею обмін.

Таку літературу часто називають неофіційно, «домашньою», жорсткіше – «неповноцінною», яку не сприймають літературні інституції. У нашому випадку варто звернути увагу при аналізі текстів українських авторів на той



факт, чи не перетворились вони на взірці «літературного побуту», своєрідне демократичне текстуальне середовище, в якому лише відображується висока література.

## 1.2. ДИСКУРС ДОНЖУАНСТВА В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА

«Образ дон Жуана належить до тих порівняно небагатьох утворень літературних – Прометей, дон Кіхот, Гамлет, Фавст, Бранд, – що внаслідок «боротьби за існування» між літературними образами висунулися на поверхню літератури і набули значення і назви світових», [142, 7] – так писав у вступній статті до «Камінного господаря» Лесі Українки у виданні 1927 року Є.Ненадкевич. Слід додати, що цей образ, ставши поступово абсолютно винятковим в сенсі частотності мистецького вжитку (література, музика, кіно, живопис), поступово набув рис яскравого трансісторизму.

Історія рецепції мотиву донжуанства в українській літературі, як і загалом у світовій, враховуючи, що до цього образу звернулося понад двісті авторів. Образ Дон Жуана, імплементуючись у наступні епохи та слугуючи об'єктом рецепції в різних національних літературах, зокрема в українській, продукує низку творчих інтерпретацій, які складаються у відповідну традицію вже власне у контексті кожної з національних літератур-реципієнтів. Включення інонаціонального мотиву в національний контекст, його адаптація, органічне «вживлення» у національно-культурне середовище, – все це і складає рецептивну базу. Вже російський компаративіст О.Веселовський звернув увагу, що засвоєння впливу відбувається не на порожньому місці, а передбачає відповідний культурний рівень і активність реципієнта.

Загалом ґрунтовні дослідження рецепції та інтерпретації уже на той час «вічного» мотиву донжуанства припадають лише на кінець ХІХ – початок ХХ століття. Прямою спонукою до відповідного критичного дискурсу стали праці Т.Бонфея, в яких розглядалась теорія запозичень, утвердження в літературознавстві порівняльно-історичного методу та суттєва кількість літературних варіацій мотиву та образу Дон Жуана, або, як казав О.Пушкін «предмету Дон Жуана». В українському літературознавстві вивчення мотиву «донжуанства» традиційно було сконцентроване навколо різноаспектних

підходів до аналізу драми Лесі Українки «Камінний господар», Відомі праці Є.Ненадкевича, О.Гозенпуда, Л.Міщенко, І.Журавської, В.Агеєвої, Я.Поліщука та багатьох інших. Лише останнім часом з'явилися донжуанівські студії, що пропонують аналіз трансформацій образу на більш значному масиві літературних творів та на більш масштабних проміжках літературного процесу, зокрема дослідження Т.Івашини «Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі». Натомість українського дослідження, яке б систематизувало подібний матеріал дотепер бракує.

Тобто, ми звертаємось до наступного «світового», або інакше кажучи «вічного» образу, образу Дон Жуана, який згідно середньовічних легенд перетворив своє життя на нескінченний ланцюг любовних пригод.

Мотив донжуанства можна вважати таким, що є аспектом всесвітньої літератури (за класифікацією В.Халізева) [214, 267]. О.Веселовський взагалі розглядав мотив як загальний набуток вербального мистецтва. Він пропонував свою гіпотезу у вигляді риторичних запитань: «...чи не обмежена поетична творчість відомими визначеними формулами, стійкими мотивами, які одне покоління перейняло від попереднього, а це від третього ...? Кожна нова поетична епоха чи ж не працює над віддавна заповіданими образами, обов'язково обертаючись у їхніх межах, дозволяючи собі лише нові комбінації старих і тільки наповнюючи їх ... новим розумінням життя...» [28, 40].

Однак у літературознавстві був сформульований й інший підхід, озвучений Б.Гаспаровим: концепція «позаструктурного» начала мотиву, який є не набутком тексту та його творця, а набутком нічим не обмеженої думки того, хто тлумачить твір. Властивості мотиву, стверджував Б.Гаспаров: «виростають щоразу заново, в процесі самого аналізу» – залежно від того, до яких контекстів творчості письменника звертається вчений. Гаспаров визначав мотив як «основну одиницю аналізу», який «принципово

відмовляється від поняття фіксованих блоків структури, що мають об'єктивно задану функцію у побудові тексту» [39, 301].

Історія Дон Жуана – надзвичайно цікавий мотив іспанської літератури, що, здається, був реципійований майже всіма європейськими літературами. Як і решта вічних тем і сюжетів, донжуанський мотив переживав найрізноманітніші трансформації та інтерпретації, в результаті яких насамперед було втрачено іспанський колорит, адже «виключно іспанське в кольориті п'єси, в характері героя, в релігійній ідеї і моралі її, – не належить до канонізованих елементів: з переходом героя в інші літератури – єдиний іспанський герой, що його асимілювала ціла Європа, – все іспанське підлягло ґрунтовному перетворенню» [142, 8].

Натомість розвивалися інші мотиви, які й у початковій версії легенди про Дон Жуана та тлумачення його образу були невиразними, додатковими. Хоча можна прослідкувати таку тенденцію: у творах письменників (українських та зарубіжних) інтерпретується чи то як образ героя епохи Відродження, чи то як виразника сталих морально-етичних канонів Середньовіччя. Так, одна з перших драм, присвячених Дон Жуану де Теноріо, «Севільський спокусник», яка належала перу видатного іспанського драматурга Тірсо де Моліни, лягла в основу всіх подальших інтерпретацій. Легенда, яку він використав, мала фольклорне походження – це розповідь про сміливця, який запросив до себе на вечерю статую покійника і поплатився за це життям. Тірсо де Моліна пов'язав із цим оповіданням характерний для Відродження тип безсовісного спокусника жінок та амораліста. Концепція образу Дон Жуана, запропонована Тірсо де Моліною, – вільний розбійник, розпусник, наділений рисами самовладного феодала. Саме так цей образ інтерпретували і Лопе де Вега, і Кальдерон, і Сервантес. Втім витоки цього мотиву пов'язані не тільки із власне історією перетворення легенди на літературний твір, але й із тим вагомим культурологічним зламом, яким стала межа Середньовіччя та Відродження в Європі. Тому і сам образ лицаря-спокусника, і сформований літературний мотив зазнали впливу

культурних парадигм обох епох. Саме тому образ Дон Жуана немов би пронизаний онтологічними протиріччями – буттям духу і буттям плоті.

Смислові акценти у образі Дон Жуана та мотиві донжуанства зміщені у творчості Жан Батіста Мольєра. Його Дон Жуан, який не вірить ані у Бога, ані у чорта, збиткується над усіма моральними принципами та церковними догматами, має певну опозицію. Це добропорядні буржуа, яких Мольєр презентує як втілення усіляких чеснот на противагу морально збанкрутілому дворянству. Надалі мольєрівська тенденція до певної міри перетворюється у літературний канон. Це підтверджують, зокрема, п'єси італійця Карло Гольдоні, зокрема «Дон Жуан Теноріо».

Цікаву інтерпретаційну модель запропонував І.Ленау у п'єсі «Дон Жуан». Його Дон Жуан – це філософ, який у коханні шукає натхнення і сенсу життя. Він бачить у жіночому началі втілення світового ідеалу і знаходить його в житті. Уперше в світовому сюжеті Дон Жуан не гине від руки Командора. Автор змальовує внутрішній крах героя: втрата віри у будь-що, відмова від вічного пошуку, який, власне, був сутнісною ознакою легендарного образу, призводить до загибелі героя. Ленау не співставляє Дон Жуана і Фауста, однак він присвячує Фаустові поему, в якій створює образ позитивного героя – людини, що підкорює небо, прагне до пізнання світу і природи, до перебудови життя. Серед романтичних творів, присвячених Дону Жуану, цікавою є поема Альфреда де Мюссе «Намуна», де репрезентовано образ артиста, що постійно прагне досягти ідеалу.

Інтерпретації образу Дон Жуана у дусі романтизму, однак, повсякчас розширювалися і доповнювалися новими акцентами, так, «романтичним дон жуанам можна протиставити героя поеми Байрона. Милій юнак нікого не зваблює, навпаки, на його свободу зазіхає величезна кількість паній, у тому числі й Катерина П. Дон Жуан Байрона відіграв певну роль у потрактуванні цього образу і в новітній літературі, зокрема в драмі Бернарда Шоу «Людина і надлюдина», у творі Лесі Українки», – таку думку висловила у своїй знаній праці «Лєся Українка і зарубіжні література тури» І.Журавська [70, 118].

Рецепцію легенди і образу, зокрема, запропонували і Проспер Меріме (новела «Душі чистилища»), і Олександр Дюма-батько (п'єса «Дон Жуан де Маранья, або Гріхопадіння янгола»), знову ж таки іспанець Сорільї (драма «Дон Жуан Теноріо»). А в основу інтерпретаційної моделі образу Дон Жуана у творі Лесі Українки «Дон Жуан» становлять не любовні пригоди, а, очевидно, романтичні інтерпретації, у яких Дон Жуан — романтик, протестант, що порушує людські закони у пошуках загальної гармонії і краси. Це благородний мрійник, що гине у пошуках свого ідеалу. Таку ж версію інтерпретаційної моделі представили у своїх творах Ернст Теодор Гофман («Дон Жуан») і Альфред де Мюссе («Намуна»). Потрактування ними сюжету, провідного мотиву легенди про Дон Жуана здійснене в абсолютно романтичному ключі: зустріч мандрівного шукача пригод з донною Анною, яка уособлює його романтичні ідеали, уявлення про жіночу красу і душевну чистоту, дещо припізналася. Він не може піднятися на висоту, до якої прагнув все життя. Очищення приходить у момент смерті донни Анни. Керуючись власними ідейними настановами, в основу своєї рецептивної моделі легенди про Дон Жуана Леся Українка поклала схожі мотиви, відмовившись від концепції порятунку, в основі якого лежав моральний катарсис та духовне відродження.

«Дозвольте вам, моє шановне панство,  
представити сеньора де Маранья,  
маркіза де Теноріо», – [206, 100]

писала Леся. Власне, використане нею родове ім'я до певної міри можна вважати вказівкою на те, яка саме інтерпретаційна модель з уже згаданих була для неї найближча, й її вона брала за основу для свого потрактування сюжетних перипетій іспанської легенди.

Знаковою є інтерпретаційна модель, що утвердилась в російській літературі. Вона належала перу Олексія Толстого («Дон Жуан», 1860), вона заснована на ідеї одвічного протистояння тілесного і духовного. Протиріччя, що призвели до загибелі головного героя, були представлені автором як

боротьба між високим ідеалом платонічного кохання і тілесною пристрасстю, що, згідно авторської концепції, принижує і калічить людину. Російський автор запропонував неординарний фінал, акцентувавши на додаткових мотивах у легенді про Дон Жуана: самогубство донни Анни стає довгоочікуваним катарсисом для душі спокусника, він позбувається вічного сум'яття і знаходить прихисток і заспокоєння у чернечій рясі в монастирі.

Серед найбільш радикальних інтерпретацій цієї іспанської легенди – п'єса Г.Гейзе «Кінець Дон Жуана», написана в 1883 році. Натуралістичний характер твору продиктував і характерні сюжетні конструкції: старіючий Дон Жуан змушений з власним сином боротися за прихильність молодих жінок. Ще далі пішов француз Барьер зі своїм твором «Новий Дон Жуан». На початку ХХ століття автор, найвірогідніше надихнувшись ідеями Ніцше, презентує свого героя надлюдиною, новим конкістадором, який прагне завоювати Африку в інтересах нової колонізаторської політики Франції.

Більшість інтерпретаційних моделей, створених українськими письменниками, ґрунтувалися на сенсуалістичній складовій психології Дон Жуана. Ключовим поясненням є те, що саме таким поставав герой в концептуальних смислових інвективах ренесансу, адже сенсуалістичне сприйняття Дон Жуаном життя – ознака ренесансної сваволі.

Слід наголосити й на тому, що світова література ХХ століття, в тому числі й українська, продемонструвала тенденцію до втрати в рецепції мотиву донжуанства «семантичного ядра» – системи подій як основи сюжету про легендарного спокусника. Т.Івашина, зокрема, зазначає: «...дедалі більшого мистецького вжитку зазнає власне образ шляхтича-гедоніста. Що вилучається авторами з традиціоналізованої схеми логіко-смислових зв'язків і використовується як структурно-семантичний центр для створення нових (неканонічних) подієвих систем, у т.ч. й так званих «дописувань» і «продовжень» (Ш.Бодлер, Е.Ростан, М.Гумільов, В.Корвін-Піотровський, Е.Радзінський та ін.)» [77,12]. Цю точку зору можна вважати справедливою і

стосовно творчості таких українських письменників, як Леся Українка, С.Черкасенко, М.Чернявський, О.Влизько, М.Рильський та ін.

Так само обов'язкова релігійна складова, закладена свого часу ще Тірсом де Моліною, у творах українських письменників ХХ століття практично нівелювалася. Причини такого звуження концептуальних засад первинного (реципійованого) мотиву були як об'єктивними, так і суб'єктивними. Ситуація ідеологічної несвободи диктувала акцентуацію насамперед вітаїстичної складової образу Дон Жуана зокрема та мотиву в цілому. Більше того, вже вітчизняна традиція, закладена «Камінним господарем» Лесею Українкою диктувала інтерес подальших інтерпретаторів до іпостасі «лицаря волі», борця проти мертвотності та кам'яної могутності тогочасних соціальних інституцій.

Сам факт відмови Дон Жуана у літературі ХХ століття від акту каяття уже не свідчить про банальну примху розпусного аристократа. Натомість це вольовий імператив людини, яка рішуче протистоїть духовному диктату, чужій волі, суспільному стереотипу поведінки.

Відтак можна говорити про те, що той чи інший письменник, створюючи інтерпретаційну модель мотиву донжуанства, розставляє акценти, оскільки індивідуальна рецепція так чи інакше передбачає орієнтацію чи то на Дон Жуана як героя епохи Відродження, чи на виразника сталих морально-етичних орієнтирів доби Середньовіччя.

Численні інтерпретації образу Дон Жуана та мотиву донжуанства в українській літературі ХХ століття часто перетворювались на фіксацію ідеалів або антиідеалів самих авторів, оскільки йшлося насамперед про особливе ставлення до дійсності, в яку потрапляв їхній герой. Більше того, рецепція та інтерпретація мотиву іноді звужувалась до рецепції та інтерпретації семантичного коду імені героя. У такому випадку фактично втрачаються ознаки традиціоналізації, а мотив може позиціонуватися як тема твору.



Семантика образу Дон Жуана від початку була значно простіша, аніж семантика образу Дон Кіхота, тому саме мотив донжуанства значено важче позбувався рецептивних нашарувань та стереотипів. Завдяки насамперед Лесі Українці, яка спромоглася запропонувати багато в чому альтернативну інтерпретаційну модель як образу, так і мотиву в цілому, на початку ХХ століття з'явилося фактично дві сталих рецептивних моделі: загальноєвропейська та національна, – які, не вступаючи у пряме протиріччя, все ж пропонували різні шляхи тлумачення цього літературного матеріалу.

Для української літератури, особливо в добу модернізму, суттєво важливим був саме романтичний, або, точніше, неоромантичний канон, враховуючи реалії стильових пошуків української літератури того часу. Леся Українка, обстоюючи «прапор модернізму» (Леся Українка), вважала, що насамперед неоромантизм закладе основи нової перспективи української літератури, суголосної європейській. Ця стильова парадигма була винятково прийнятною саме для інтерпретації мотиву донжуанства, адже йшлося про подолання провінційності побутописання, про надання пріоритету чуттєвій сфері людини та вишуканому естетизму, неповторній індивідуальності митця й «аристократизму духу».

Як зазначає Ю.Ковалів: «Неоромантизм, як і романтизм, переглянув спрощене, механістичне розуміння аристотелівського принципу «наслідування природи», його послідовники апелювали до платонівського тлумачення мімезису. При цьому спостерігалася зміна стильової семантики. Неоромантики вдалися і до нового прочитання романтизму, який переймався фатальним, неподоланим розривом між ідеалом (мрією) та дійсністю, драматичним протистоянням особистості та світу. Неоромантизм долав дистанцію між можливим і дійсним за допомогою вольових імперативів героя-пасіонарія. Першорядним став зворотний мімезис, коли вже художня дійсність впливала на життєві реалії» [93, 183].

Далі Ю.Ковалів наголошує саме на тому, що художнім взірцем для українського письменства став творчий досвід Дж.-Г.Байрона, одним із героїв якого був Дон Жуан.

Отже, в рецептивному полі українського модернізму, зважаючи на те, що його теоретичні та художні підвалини заклала насамперед Леся Українка, саме мотив донжуанства виявився особливо актуальним. Це пояснюється тим, що стильові пошуки в царині літератури співпадали з соціокультурними запитами доби на непересічну особистість, сильну, вольову, яка спроможна зробити бажане дійсним, і не лише «покращити» дійсність, але й відновити постійну кореляцію між буденним і духовним, а, враховуючи традицію байронічного героя з його кристалізованим індивідуалізмом, – надати перевагу духовному.

Недаремно одна з перших інтерпретацій мотиву донжуанства, запропонована саме Лесею Українкою, спиралася на концепцію свободи особистості, свободи вибору і – як наслідок – втрати самого життя як розплати за втрату цієї свободи. Ще у 1924 році О.Дорошкевич зазначав: «Дон-Жуан у Лесі Українки не злочинець чи розпусник, а перш за все лицар волі; він морально гине тому, що під впливом Донни Анни мусить стати на чолі того класового, феодального суспільства, від якого раніше тікав, яке недавно ще ненавидів» [57, 290]. Йшлося про вічне протистояння героя і юрби, від якого героя потрібно позбавити. Бо юрба – це утилітарність і животіння, особистість – можливість високого духовного злету. Ці ж міркування цілком можна висловити і з приводу творчості Спиридона Черкасенка, і Миколи Чернявського, чиї твори ми докладно розглянемо пізніше.

Відповідно до всього вищесказаного, можна говорити про кілька семантичних парадигм самого поняття «донжуанства», а, відповідно, і про форми рецепції та інтерпретації залежно від того, яке саме тлумачення поняття «донжуанство» обирає і кладе в основу власного твору кожен автор інтерпретації.

По-перше, на рівні побутового осмислення, «донжуанство» кодифікується як банальний перелюб, скерований виключно на пошуки чуттєвих насолод та задоволення потреб тіла. У цьому сенсі образ Дон Жуана цілком може корелюватися з образами Джакомо Казанови, Ловеласа, Альфонса тощо. С.Цвейг називав це «ерессю плоті», а А.Камю вважав, що в побутовому контексті «донжуанство» – усього-на-всього «вульгарний символ».

По-друге, на рівні психотипу головного героя мотив трактується як устремління до пошуків вічного ідеалу, пошук духовної та душевної гармонії, яку може дати лише істинне почуття, констатація органічності внутрішньої свободи, яка є неодмінною умовою існування героя.

І, нарешті, по-третє, існує філософська концепція «донжуанства», яка тлумачить мотив як органічну ідею бунту проти унормованого владою тиску на особистість, бунту проти авторитаризму як явища в сенсі як суспільному, соціальному, так і в сенсі особистісних стосунків.

Ці три семантичні парадигми актуалізувалися в літературі відповідно насамперед до епохи, яка реціпіювала мотив, відповідно до жанру та стилю твору, який обирав той чи інший автор, а також з огляду на ідеологічні інвективи доби, коли на перший план висувалась протестна категорія мотиву та її іманентні ознаки.

### РОЗДІЛ 1.3. ІСПАНСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ В ЕСТЕТИЧНИХ РЕАЛІЯХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Досліджуючи такі знакові мотиви та образи, як донжуанство та донкіхотство, породжені літературою та культурою Іспанії, не можна оминати увагою і культурний контекст, загалом створений іспанськими мотивами в українській літературі ХХ століття. Це є присутньо необхідним, насамперед виходячи з концепції Е.Кассінера, який стверджував, що людина – це істота, яка створює символи та оперує ними. Це концепція культури як явища знакового, семіотичного. У такому ж ключі варто розглядати і обґрунтоване Ю.Лотманом розуміння культури як «працюючої семіотичної структури» [117, 3].

У даному разі нас цікавить насамперед той культурологічний концепт, який орієнтований на поняття *цінність*. Подібний культурологічний підхід дозволяє розглядати знакові (семіотичні) та регулятивні (нормативні) феномени лише як аспекти культури. Ця концепція свого часу була запропонована неокантіанцями на межі ХІХ–ХХ століть. Г.Ріккерт писав: «Культура – це сукупність об'єктів, пов'язаних із загальнозначущими цінностями» [172, 62].

Свого часу історики Школи «Анналів» розглядали долю культури як історію «ментальностей» і «структур повсякденності», які позначені стабільністю і еволюціонують досить повільно. Вони вивчали «розлиті в певному середовищі умонастрої, невиразні установки думки і ціннісні орієнтації, автоматизми і навички свідомості» [48, 10 – 11].

Ми не даремно робимо наголос на контексті культурному, а не власне літературному. Це пояснюється насамперед тим, що ідейні та естетичні горизонти іспанської літератури відкрилися для українського читача порівняно недавно. Парадокс полягає в тому, що роман М.Сервантеса та твори про Дон Жуана були чи не єдиними власне літературними візитівками величезної країни. На підтвердження цієї тези можна навести слова Михайла

Рудницького, який ще у 1936 році писав: «Наша література не знала досі сильних, животворних впливів. Той консерватизм, який зберіг нам щасливо народну мову серед маси, що не піддалася ворожій культурі. Став для інтелігентів-творців щитом черепахи. Англія, Італія, Франція та Німеччина обмінювалися впливами, які перероджували не одну добу їх літератури, коли національні джерела повисихали. Навіть поодинокі письменники вносили завсіди фермент до чужих літератур, що нагадував сполуку невідкритих елементів» [180, 394].

Тому власне іспанський культурний контекст формувався насамперед із етнокультурних та соціокультурних стереотипів про буття Іспанії, таких, наприклад, як інквізиція, конкістадори, корида, тореадор тощо. І це при тому, що іспанська література в цілому в Європі мала доволі яскраву репутацію. Той же М.Рудницький зазначав: «Еспанські письменники посунули протест. Примху, сарказм, самобичування та погорду для реального життя куди далше, як російські «вічні революціонери».ю Їх зв'язок із расово національною традицією, що стає для них предметом поклонів і прокльонів, теж сильніший, як у Достоевського та Толстого. Та тоді як Ортега І Гассет або Д'Орс зайняті проблемами європеїзації Іспанії, Унамуно питає себе: чи не слід було б еспанізувати Європу, а Гомез де Ля Серна доводить до наскрізь донкіхотської фантазії еспанську погорду для дійсності та доцільності всяких людських учинків» [180, 388].

Мотивів, пов'язаних із реаліями буття Іспанії в українській літературі чимало, однак усі вони групуються за певним принципом: буттєвий контекст – рецепція творчості небагатьох іспанських письменників, чия творчість проникала за «залізну завісу» – політичні події в Іспанії. Усе це і творило той культурний контекст, який увиразнював національні інтерпретації найяскравіших мотивів іспанської літератури, мотивів донкіхотства та донжуанства.

Власне за принципом визначеної вище тематичної тріади ми й розглянемо твори українських письменників, що звертались у своїй творчості до сюжетів та мотивів з життя далекої країни.

Одним із перших ґрунтовних знайомств з іспанською літературою був переклад «Історії іспанської літератури за Тіккаром», здійснений Пантелеймоном Кулішем у 1861 році. А перші взірці літературної рецепції іспанського красного письменства запропонував Іван Франко. Він перекладав іспанські народні романси, серед українських версій «Дон Кіхота» його – перша. Так само першим І.Франко запропонував українським читачам знайомство з творчістю П.Кальдерона, створивши український сценічний варіант його п'єси «Війт заламейський». Рецепція мотиву донжуанства представлена у поемі «Похорон». Ця частина творчого доробку І.Франка знайшла своє висвітлення у працях М.Сулими, В.Харитонова.

Згодом, як уже зазначалось, були твори Лесі Українки, С.Черкасенка, М.Чернявського, В.Самійленка, М.Хвильового, М.Йогансена тощо.

Цілий пласт творів, у яких була задекларована тема Іспанії, припадає на радянський період розвитку української літератури. Однак більшість із них тиражували клішовані ідеологеми більшовицького гатунку, принагідно експлуатуючи «екзотичну» іспанську тематику. Тому на увагу поряд з такими творами І.Ле, Н.Рибак, О.Донченка насамперед заслуговує повість «Предок» Н.Королевої, яка, як відомо, була етнічною іспанкою. У ній змальовано історію іспанського роду Лачерда, неповторні у своїй мальовничості пейзажі Іспанії. Твір позбавлений будь-яких ідеологічних «рамочок», оскільки Н.Королева мешкала на той час у Чехії. Письменниці вдалося максимально «візуалізувати» наратив, оскільки притлумлена туга за Іспанією, що жила в її душі, надавала оповіді неперевершеного колориту. А це дозволяло читачеві-реципієнтові сформувані контекстуальні уявлення про країну, національну ментальність її мешканців, традиції, звичаї, природу тощо.

Значно потужнішим є корпус поетичних творів українських авторів, що торкалися найяскравіших соціокультурних та етнопсихологічних колізій життя Іспанії. Незважаючи на різні, іноді діаметрально протилежні ідеологічні інвективи, стильову манеру тощо, творчість українських поетів ХХ століття, присвячену феномену Іспанії, можна розділити на декілька проблемно-тематичних вузлів: інквізиція; життя і творчість видатних представників інтелектуальної еліти Іспанії; мотив донкіхотства,; мотив донжуанства; громадянська війна в Іспанії.

Згідно цього структурного поділу ми у даному розділі й розглянемо конкретні твори, які й формували іспанський культурний контекст в українському духовному просторі ХХ століття.

Спершу варто звернутись до надзвичайно яскравого мотиву, який, де-факто, репрезентує Середньовічну Іспанію – мотив інквізиції. Поети, що торкалися у своїй творчості цієї теми (Л.Костенко, Д.Павличко) основну увагу скерували на особу Томаса Торквемади (1420 – 1498), центральну постать іспанської інквізиції. Цей непримиренний борець з інакомислячими народився у Старій Кастилії в 1420 році в ортодоксальній католицькій родині. Його дядько, чернець - домініканець, був одним із тих, хто на Констанцькому соборі виніс вирок Янові Гусу. Протягом 18 років цей кривавий кат був на посаді Великого інквізитора. Про нього розповідають, що він доклав купу зусиль до вдосконалення засобів тортур, створив Кодекс інквізиції, а поет Лонгфелло назвав його «повелителем пекла».

Саме історія іспанської інквізиції дала світовій літературі вічний сюжет про «полювання на відьом», який вивершився величезною кількістю сюжетних, змістових, стильових, образних трансформацій в різних літературах світу і увійшов як концептуальне поняття до понятійних апаратів таких наук, як філософія, політологія, соціологія тощо. Літературний аспект функціонування цього світового мотиву надзвичайно цікавий.

Особливість функціонування даного мотиву в літературах світу полягає в тому, що він, по суті, був не фактом літературного життя

(літературного процесу) середньовічної Іспанії, а сюжетом хронік та літописів як тих, що належали власне католицькій церкві, так і світським літописцям-хроністам. Окрім того, сам по собі він не міг зреалізуватися в інших літературах світу, а відтак сам вираз «полювання на відьом» набув статусу багатозначного крилатого вислову. Цей вислів став синонімом боротьби з інакомислячими в різних країнах світу і за різних режимів.

Саме варіації тлумачення цього крилатого вислову і лягали в основу тих чи інших сюжетів у літературі, починаючи від «Конотопської відьми» Г.Квітки-Основ'яненка і завершуючи палітрою романів американських авторів про епоху маккартизму в США. Загалом сама історія іспанської інквізиції дає потужний матеріал для інтерпретаційних варіацій у різних літературах світу. Об'єктами полювання інквізиторів були інакомислячі, «відьми» та «чаклуни». Саме цю, зовнішньо-об'єктну суть процесу змалював у своєму творі Григорій Квітка-Основ'яненко.

Цілком зрозуміло, чому образ Торквемади актуалізувався в українській літературі після смерті Сталіна. Значно раніше Іван Франко перекладав уривки драми «Торквемада», написаної В.Гюґо. У цьому творі французький класик засуджував «боже вільність потворного бузувіра, готового палити вогонь інквізиції по цілому світу, винищуючи єретиків» [122, 154]. Торквемада знищив тисячі людей, що для середньовічної Іспанії було рівнозначне моровиці. Сталін знищив мільйони, і його прийоми боротьби з інакомислячими мало чим відрізнялись від методів його іспанського попередника. Насправді, якщо простежити етапи життєвих шляхів обох зловісних постатей світової історії, то можна віднайти чимало спільного. Торквемада в юному віці пережив зраду коханої дівчини, яка втекла від нього з мавром до Гранади. Сталін втратив дружину Світлану Алілуєву, яка пішла з життя, зламана жорстокістю власного чоловіка і тим нелюдським режимом, який він запровадив у країні. Відтоді на долю жінок як у середньовічній Іспанії, так і в «соціалістичному раю» ХХ століття випадали найбільш витончено жорстокі, нелюдські випробування. Кодекс інквізиції, створений



Торквемадою, дуже нагадував кодекс покарань «ворогів народу» Йосипа Сталіна, в обох документах дуже строго регламентувались засоби й методи покарань за «злочини», система конфіскації майна жертв – вкрай прибуткова справа як для іспанської корони, так і для Радянського Союзу.

Так само, як і Торквемада, Сталін маніакально боявся за своє життя. Великого інквізитора під час подорожей супроводив кортеж із 50 кінних і 200 піших озброєних священників, що за середньовічними мірками дорівнювало чималому військовому загонові. Сталіна охороняла незліченна кількість людей, які періодично із лав охоронців перекочували до лав засуджених і репресованих. Обидва тирани дожили до похилого віку, свята інквізиція, щоправда не в таких жорстоких формах, проіснувала аж до початку ХІХ століття, а образ Сталіна й дотепер хвилює його шанувальників.

Ліна Костенко зовсім не прагнула «оживити» екзотичну тему в літературі, це загалом невластиве її талантові. Вона прагне на кожному кроці знайти оте конкретне вираження драматизму людського життя в різні часи, вихоплює зором гримаси неповторного лику історії в її особливі моменти, коли, скажімо, поєднувалися високість і ницість, подвиг і злочин, жертвовність і насилля. До цього ж ряду поезій належать «Був Ірод, і була Іродіада...», «Цариця Астинь», «Чи зрікся Галілео Галілей?...», «Вольховський», «Собори, Луври, Колізеї...». Авторка не просто зіставляє віддалені історичні явища за принципом подібності чи за принципом контрасту, думка її набагато глибша, осяжніша й емоційно багатша від можливого зовні ефектного монтажу.

Саме це вона і акцентувала у своєму творі «Ображений Торквемада». Поетеса, як і у більшості своїх творів, апелюючи до сучасників, змушувала їх замислитись над морально-етичним кодексом власного буття:

Я інквізитор. Ну, і що із того?

Чи то такі вже злочини страшні?

Я не хвалюся. Віку золотого,  
звичайно ж, не було і при мені.

Ну, катував. Ну, навертав до лона.

Палив багаття вищі голови.

Я їх убив, ну, може, півмільйона.

Ану згадайте – скільки вбили ви? [106, 357]

Для того, щоб зрозуміти глибокий підтекст цього невеликого за обсягом твору, потрібно пригадати час, в якому твір «народився». Не варто думати, що поетеса зверталась виключно до тих, хто уособлював радянські карні структури. Тоді можна було вбити словом, просто байдужістю, брехливим наклепом, і це міг зробити будь-хто, не обтяжений морально-етичними табу.

Діалогічність поезії, – цю форму Ліна Костенко обирає доволі часто, – створює неповторний «ефект присутності» Торквемади. Цей твір свідчить про те, що поетеса постійно навертає свого читача до історичної пам'яті. І образ Торквемади у проекції до образу радянського тирана – вічна для її творчості проблема зв'язку часів. Це підкреслює у своїй монографії і Г.Жуковська: «Глибинну історичність і пізнавальний характер художнього слова декларує творчість Ліни Костенко. Успадкувавши традиції своїх попередників, поетеса оновила розуміння діалектики руху, який неможливий без оглядання на пройдене, на повернення у пам'ять. Історизм сьогодення, зв'язок часів стали безперечними ознаками її творчості» [69, 29].

Цей образ зловісного інквізитора став знаковим і для творчості Дмитра Павличка. Справжнє визнання і творчий успіх судилися невеличкій книжечці «Правда кличе!», яка, вийшовши друком у Львові в 1958 році. Коли цензура зрозуміла антитоталітарний, глибоко гуманістичний зміст його творів, зокрема сонету «Коли умер кривавий Торквемада», за рядками якого прозирала зловісна постать Сталіна, тираж збірки майже повністю було знищено.

Поет змальовує момент смерті Великого інквізитора, коли всі усвідомили страшну реальність: «...здох тиран, але стоїть тюрма!» [156, 152]. «Підступні пастухи людського стада» [156, 152], ченці пішли дорогами

Іспанії, провіщаючи католицький світ про смерть Торквемади. Цей момент надзвичайно важливий в інтерпретації Павличка: йдеться насамперед про те, що численних слуг католицького престолу хвилювала не власне смерть зловісного тирана, а те, чи вдасться втримати народ у покорі, чи не схитнеться влада католицької церкви, що тривалий час трималась на страху і крові. Аналогія справді прочитується відразу: смерть Сталіна також дотепер овіяна чималою кількістю таємниць. Його поплічники так само боялись, що величезна імперія, зцементована жахом, може несподівано розвалитися, вийти з-під влади нащадків Великого інквізитора ХХ століття.

Напевно, дуже добре пам'ятали,

Що здох тиран, але стоїть тюрма! [156, 152].

Власне інтерпретаційні можливості автора сонету виявились у тих засобах поезики, які він добирає: епітет «кривавий» визначає ставлення до того, про кого йдеться у творі; презирливе експресивне «здох» в контексті в цілому нейтральної лексики поглиблює враження.

Сонет, написаний у 1955 році, це був короткий період розвитку літературного процесу в Україні та й загалом у Радянському Союзі, коли з'явилась надія на суспільні зміни, зміни в гуманітарній політиці держави. Але в самому тексті сонету інтерпретація давноминулих подій в контексті сучасних для нього реалій все одно набуває доволі зловісного звучання. В образах ченців очевидно виступають працівники КДБ, які ретельно вдивляються в обличчя «осиротілої пастви» – чи, раптом, не усміхаються люди, чи не радіють? Сподвижники тирана діяли підступно й підло. Але десятиліття кривавого терору призвели до того, що люди не лише не усміхались, але й, «слухаючи їх, ридали». Показна фарисейська скорбота на очах у можливих провокаторів і донощиків – психологічно мотивована поведінка людей, які стали жертвами тоталітарного суспільства. Очевидна пересторога, на яку падає логічний наголос твору – «стоїть тюрма» – залишається і смисловим епіцентром сонету. Цей твір вимагає окремого докладного декодування тих прихованих смислів, які вклав у нього поет.

До образу великого інквізитора свого часу звернувся ще В.Самійленко, запропонувавши виразну алюзію не лише на образ Торквемади, але й самої іспанської інквізиції. Твір було надруковано в 1902 році, і поет залишив записи про історію створення поезії: «Те деум» я написав року 1901-го ось під яким вражінням. В Катеринодарі було одержано з Петрограда телеграму про замах на життя «великого інквізитора», себто обер-прокурора святішого синоду – К.Побєдоносцева. Всіх нас, службовців. Зараз же примусово запросили до собору на молебн, а на молебні хтось з духовенства казав навіть промову. Під вражінням усього цього я й написав цей вірш» [20, 625].

Ця поезія В.Самійленка зазвичай залишалась на маргінесі науково-критичних праць про його творчість. Здебільшого узвичаєний штамп про гостросатиричну критику «урядників самодержавства, гнобителів України», «про демократичний шлях суспільного розвитку» (М.Бондар, М.Богданович) залишався головною оціночною характеристикою надзвичайно цікавого твору. Адже поет приділив йому надзвичайно багато уваги, вивчаючи історичні факти, пов'язані з інквізицією. А що не мав удосталь літератури, то дещо лишилось на рівні припущень, про що свідчить його листування з І.Франком [20, 626].

Насправді ж поезія ця надзвичайно цікава як у сенсі жанрової форми, так і у сенсі композиції, сув'язі елементів комічно-сатиричного зображення, власне самих алюзій. Саме ці промовисті алюзії давали змогу майстрові сатиричного малюнку витворювати прями й зримі паралелі з українським буттям початку ХХ століття. Адже на той час саме поняття «інквізиція» вже набуло значення крилатого вислову, який функціонував як алюзія не лише в художніх творах, а й у суспільній свідомості.

Жанрово тема Іспанії часто асоціювалась в українській поезії з баладою. Прикладом може служити твір М.Драй-Хмари 1934 року «Іспанська балада», в якій він одним із перших розгорнув перед українським читачем яскраву картину кориди. Фаховість, що в усьому вирізняла цього поета, позначилася на лексичному багатстві твору, на інтонаційних модуляціях, на

глибокому знанні предмету змалювання та тонкому відчутті внутрішньої енергетики процесу, який він змалював:

Гарочі тнуть, як гедзі, скипає жар мулет,  
і п'яний сміх гітар, і ляскіт кастаньєт.

Намисто з бандериль пече, як сто голок,  
і кров з набряклих жил стікає на пісок. [59, 98]

Зовсім інша картина презентована «Іспанськими баладами» Андрія Малишка. Цим поетичним циклом А.Малишко відгукнувся на громадянську війну в Іспанії напередодні початку другої світової. Цей цикл увійшов до збірки «Лірика». Малишко вдавня насамперед до патетики, яскравої героїзації змальовуваних персонажів, структуруючи цикл відповідно до епізодів героїчної боротьби іспанців проти режиму Франко («Балада про вартового», «Балада про матроса»).

Як зазначає Н.Гаєвська: «Домінуючим у його таланті був ліричний струмінь, і тому Малишкові балади, поеми і навіть прозові твори пройняті лірикою, емоційно насичені» [38, 6]. Саме «Іспанські балади» повною мірою відповідають поданій характеристиці. Це і зворушлива «Балада про сина», і «Долорес», в яких поет звернувся до знакової постаті Долорес Ібаррурі, яка символізувала образ нескореної Іспанії; це і «Дума про астурійця» – своєрідна інтерпретація (перша у творчості цього поета) образу Прометея. У баладі йдеться про звичайного трудівника-шахтаря з провінції Астурія, який заради перемоги у боротьбі за свободу своєї країни долає страх смерті.

Тяжіння А.Малишка до фольклорного начала в поезії викристалізувалось в унікальну за жанром «Баладу про матроса». Форма твору виразно моделює форму старовинних англійських матроських балад. Розповідь починається традиційно: суворі «морські вовки», англійські матроси, везуть вантаж смертоносної зброї для знищення повсталіх Кордови й Мадрида. Довідавшись про призначення вантажу, вони приймають рішення допомогти повсталій Іспанії і скерувати снаряди хоча б і проти акул. Капітан корабля жорстоко розправився з повсталими матросами, розстрілявши їх. А

далі А.Малишко вибудовує традиційну для соцреалізму схему-символ: корабель із загиблими матросами, над яким майорять вітрила червоного кольору (однозначно – кольору революції) пливе над світом як символ нескореності людського духу.

«Іспанські балади» Малишка суворі і зворушливі. Поет уміє знайти слова прості і щирі, в яких трагізм ситуацій, подій, людських доль не залишає читача байдужим, змушує знову і знову переживати героїчні будні боротьби іспанського народу за свободу і незалежність», – такою була оцінка творчості письменника радянськими літературознавцями [50, 14]. А сам поет у «Замітках про поезію», що побачили світ у 1939 році, так коментував ідейне підґрунтя свого баладного циклу та його провідну тему, що «є однією з основних для всієї нашої літератури... Героїзм нам потрібний, як повітря, щоб ним дихати, і як зброя, щоб нею боротися...» [50, 14].

Чимало яскравих творів в українській поезії присвячені видатним діячам Іспанії, серед них, поза сумнівом, чільне місце посідає Федеріко Гарсія Лорка. Трагічна доля поета, вбитого франкістами, який став духовним лідером цілого покоління, багато в чому перегукувалася з долями українських поетів. Більше того, видатного українського поета, сучасника Лорки, Б.-І. Антонича прямо порівнювали з іспанським поетом: ««...Щось споріднює Лорку та Антонича, і більше, ніж з будь-яким з українських поетів. Що? Можливо, велика доза чисто поганського трунку, який їхню поетичну кров гонить так, шалено і скорботно. Лорка корениться в андалузському орієнталізмі, Антонич – в лемківському поганстві, обидва – надто близькі до своїх прапервнів життя – іспанець і українець, андалузець і лемко, щоб бути буквально схожими» [60, 270].

До слова, саме іспанський мотив спричинився свого часу до жорсткої критики та шельмування Б.-І.Антонича. Це знаменитий твір «Слово про Альказар», за який українського поета було звинувачено мало не в захопленні фашистською ідеологією.

У цьому вірші йдеться про місто, яке утримували фашисти під час громадянської війни і яке не ніяк не могли взяти республіканські війська. Воно здалося республіканцям тільки ціною великої крові. Власне, цей мотив «братньої крові», пролитої іспанцями, і став ідейним стрижнем поезії. Антонич не вступає у політичну дискусію, він, як свого часу П.Тичина, переймається насамперед антигуманністю братовбивчої війни, яка руйнує прекрасну сонячну країну. Недаремно він використовує образ сонця саме в контексті «кривавого поєдинку». Така стрижнева ідеологема поезії дає нам підстави поставити її в один ряд із творами, в яких ідеться про трагічну загибель українських поетів в СРСР («Слово до розстріляних»), про загрозу італійського фашизму на землях Африки («Слово про чорний полк») тощо. «...Антоничів біль зрідні тому болю, який пронизує багато віршів П.Тичини періоду громадянської війни та поезії Є.Плужника, написані про ці ж події трохи пізніше. Усі ці твори об'єднують сумні роздуми про те, як легко пускалося під кулю людське життя і – що ще страшніше – як «людське серце до болю обідніло» [78, 122].

У потоці українських поезій радянської доби про громадянську війну в Іспанії твір Б.І.Антонича є яскравим винятком, адже він не оспівував канонізованої ідеологеми про високу місію Радянського Союзу, який рятує дружню країну, а разом з нею і світ. Натомість його поезія, як і інші твори Антонича – про людину, про те, яку глибіню трагедії, яку міру страждань вона може подолати, про те, якою страшною і якою величною може бути битва за майбутнє своєї країни.

«Б.І.Антонич не розпорошував свій талант задля якоїсь позалітературної доктрини...; обстоював право на художню ідентичність письменника, але «без соціальної функції, службового призначення», – слушно наголошує О.Ковальова [99, 114].

Натомість типовим прикладом радянського ідеологічного штампу стала поезія П.Тичини «Іспанія», в якій він таврував європейських тиранів Гітлера та Муссоліні, викривав «імперіалістичну Європу», фашистські режими, що

заливаючи кров'ю Іспанію та Північну Африку, роздмухуючи пожежу другої світової війни. Але все це звучало б більш-менш органічно з точки зору тематичного та ідейного канону, якби засобом контрасту П.Тичина не використав образ Радянського Союзу – єдиної країни, яка «до миру закликаючи, всім світить як проміння» [205, 17-19].

І сам образ Лорки знайшов своє втілення, наприклад, у сонеті Д.Павличка «Федеріко Гарсія Лорка». Твір увійшов до збірки «Сонети подільської осені», що побачила світ у 1973 році. Вказівку на час появи твору вважаємо принциповою задля усвідомлення провідних ідейних інвектив, якими буквально перенасичений сонет. Вибухові риторичні фігури створюють ефект вірша-заклику, вірша-промови, і залишається лише дивуватись, як вдалося Павличкові інтегрувати такий ракурс рецепції постаті Гарсія Лорки і сонетну форму. Додатковий ефект емоційного напруження створюють цілком несподівані рими – антитетичні за своєю природою і семантикою поняття: «пси – яси», «канонади – гади» тощо [157, 90]. Д.Павличко не надто оригінальний у концептуальному вирішенні образу Гарсія Лорки, оскільки (і це стосується не лише його поезій), стали рецептивні нашарування, тяглі інтерпретаційні традиції перш за все простежувались саме у творах, предметом чи об'єктом змалювання в яких виступали «канонізовані» національні герої – Колумб, Кармен, Гарсія Лорка, Сальвадор Далі. Першим-ліпшим прикладом може слугувати поезія В.Симоненка «Гей, нові Колумби й Магеллани...» [192, 64-65]. Надзвичайно потужний твір в царині громадянської лірики поета зберігає провідну семантичну складову образу Колумба: здійснювати вікопомні відкриття. В.Симоненко, звісно, переносить ці «відкриття» із царини власне географічної у царину духовну, проте нас, безумовно, цікавить провідна рецептивна ознака образу Колумба в українського поета, і вона – очевидна.

Яскравий образ іспанського мореплавця й відкривача Америки змалював свого часу ще Є.Плужник у поезії «Колумб». Автор твору не міняє сталих характеристик героя своєї поезії, загальний риторичний контекст



вірша підкреслює основну рецептивну складову: захват від вікопомного відкриття.

Подолано упертість Ізабелли,  
Довершено змагання многих літ. –  
І от Колумб виводить каравели  
Здійснити мрію і створити міт...

Земля! Земля! Прочувані країни!  
Вони знайшлись! По слову! Румб у румб!  
Що то вагання, голод, глум і кпини, – Довершено.

Колумб!

Колумб!

Колумб! [164, 262]

Не слід шукати у цьому творі глибокого підтексту, він викінчений у сенсі художнього задуму і бездоганний з точки зору поетичної майстерності. Швидше треба говорити про зреалізований дискурс мрії, яка у чоловіків здебільшого асоційована саме з досягненням надзвичайної мети, з подорожжю, сповненою небезпек, з романтикою моря тощо.

Поема В.Мисика «Конкістадори» – типовий приклад помноження попередніх рецептивних нашарувань. У своїй інтерпретації такого соціокультурного поняття, як «конкістадори», він не робить жодного художнього відкриття. Образ брутальних завойовників давно перетворився на соціокультурний, а, відповідно, й літературний та понятійний стереотип: це загарбники або мандрівники-завойовники. Цей образ завше був популярний в українській літературі (однойменні поезія І.Франка, Ю.Клена тощо). В.Мисик лише асоціює з конкістадорами (і цілком справедливо, якщо брати до уваги пряме значення цього слова) нове покоління революційних романтиків, яке першим поляже під «каральним мечем» ними ж вимріяної революції. А поки поет послуговується можливістю кинути традиційний

заклик:

Або здобуть, або в огні згоріть!

Не даром, ні, ми трупами впадем біля порогу.

Ви, що за нами ідете, ідіть.

Ми прокладаєм вам ясну дорогу. [123, 396]

Ця поема цікава насамперед тим, як «проникали» нав'язувані ідеологеми в художню тканину твору. Доволі значний за обсягом твір послідовно і надзвичайно яскраво, з використанням оригінальної метафорики, змальовував довгі, складні, а подеколи й трагічні обставини мандрів конкістадорів. І лише наприкінці, в ейфоричній кульмінації зустрічі з такою омріяною землею, з'являються поетичні штампи на зразок процитованих вище, покликані чи то продемонструвати лояльність автора, чи мотивувати вибір «екзотичної» теми, яку слід «легалізувати» в ідеологічних канонах своєї доби. А.Гуляк та Ф.Кейда справедливо зазначали, що «Сьогодні, коли українська наука трактує літературні й літературознавчі процеси з позицій об'єктивної наукової методології, ми маємо можливість оцінити історичні твори письменників без завуальованої інакомовності, розуміючи при цьому, що письменник змушений був враховувати негласну цензуру редакторів, партійних та позапартійних «наглядачів» за літературою, офіційних критиків та поставлених в рівні умови з письменником літературознавців» [45, 43].

Цілком прикметним і показовим в сенсі рецепції та інтерпретації цього образу є і памфлет Миколи Хвильового «Україна чи Малоросія?: «Азіатський ренесанс визначається не тільки відродженням класичної освіченості, але й відродженням сильної й цільної людини, відродженням нового типу відважних *конкістадорів*, що за ними тоскує й європейське суспільство» [97, 299].

Це лише підтверджує сталі рецептивні прийоми, канонізовані інтерпретаційні моделі образів визначних діячів тієї чи іншої доби, тяглість інтерпретаційних традицій.

Так само, як і спроба сучасного українського поета Б.Добо-Ніколаєва інтерпретувати образ Сальвадора Далі (поезія «Малюнок Сальвадора Далі») насамперед через зображально-виражальний вимір – сюрреалістичний пейзаж, який дотепер залишається візитівкою геніального іспанського художника:

післячорнобильська  
безлюдна осінь  
на галявині піаніно  
грає вальс  
кружляють сосни [49, 39].

Рецептивний стереотип очевидний: сюрреалістична візія як іманентна ознака творчості художника.

Те ж саме можемо сказати про образ Кармен, який зберіг свою семантичну парадигму у творчості Олега Ольжича («Кармен»), Є.Маланюка («Кармен і Беатріче») та інших поетів.

Якщо широковідома теза про те, що великі відкриття в галузі художнього пізнання дійсності так чи інакше є загальним надбанням, – правильна, якщо існує певна закономірність у зміні естетичних відкриттів, – тоді широкі зіставлення інтерпретаційних моделей мандрівних і світових сюжетів, стильових модифікацій, які в багатьох випадках визначають специфіку жанрової інтерпретації того чи іншого сюжету (мотиву, образу), – можуть призвести до несподіваних результатів, дати методологічний ключ для пояснення багатьох своєрідних явищ як конкретної національної літератури, так і міжнародного літературного життя.

Виключно з точки зору формальної оприявленості в українському літературному процесі назвемо поезії Л.Первомайського «Смерть Сільвіо Лопеса», «Машенька», «Моя Іспанія», С.Тудора «Пасіонарія», М.Упеника «Долорес Ібарурі», С.Крижанівського «Рота імені Шевченка», І.Муратова «Лист до Мардида», «Нездолана Іспанія – вперед!», П.Дорошка «Мадрид» (назва відповідає тогочасним орфографічним нормам – Д.М.), Л.Дмитерка

«Іспанська пісня», В.Коломійця «Долорес в Іспанії». Цей перелік можна кількісно множити, хоча на сьогодні практично жоден з творів не має присутньої естетичної вартості. Політично, ідеологічно і навіть соціально заангажовані, ці поезії лишилися виключно документами своєї доби, які маркували успішну реалізацію радянської ідеології про інтернаціональну єдність та братерство народів. У цьому ж ряду, на жаль, знайдуть своє місце твори І.Драча «Ленін Гарсія Росса», «Ода братерству», «На Пушкінському святі» тощо.

Отже, на нашу думку, культурний контекст, пов'язаний з реаліями буття Іспанії, так чи інакше знаходився у прямому взаємозв'язку з функціонуванням, трансформаціями, інтерпретаційними та рецептивними моделями провідних мотивів того ж таки іспанського духовного простору – мотивами донжуанства та донкіхотства. Він сприяв глибшому розумінню ментальної основи названих мотивів, komponував і форматував уявлення читачів-реципієнтів про реалії буття Іспанії як крани з її історією, культурою, релігійними віруваннями тощо. На підтвердження цієї думки варто навести міркування знаного історика та теоретика літератури П.Сакуліна: «...для історика літератури суттєво – заглибитися в аналіз культурного життя епохи і всієї її психології, тобто взяти до уваги фактори неекономічного характеру. Точніше кажучи, історик мистецтва і літератури потрібні не стільки періоди економічного, скільки загальнокультурного розвитку, зрозуміло, зрештою визначеними станом виробничих сил країни.

Для нас суттєве значення має все те, що *безпосередньо* впливає на літературу, тобто фактори неекономічного характеру, вторинні за їх початковим походженням, але такі, що в даній царині явищ стали вже первинними (причина й наслідок можуть мінятися місцями). Нам, природно, *ближче те*, що ближче обумовлює літературу» [182, 108].

## **РОЗДІЛ 2. Семантичний стереотип «донкіхотства» в українській літературі: рецепція та інтерпретація**

### **2.1. Художні модифікації мотиву донкіхотства в українському модернізмі.**

В усі часи вітчизняні митці слова намагались по-своєму переосмислити вічний сюжет та інтерпретувати вічний образ Дон Кіхота. Одним із перших до інтерпретації цього унікального образу в українській літературі звернувся Іван Франко – енциклопедично освічений вчений, людина, в творах якої часто переосмислювалися інонаціональні та формально зафіксовані так звані «світові» або «мандрівні» сюжети. Прийоми рецепції «вічних» образів та мотивів, запропоновані Франком, стали до певної міри усталеною традицією, до якої звертались і митці наступних поколінь.

Загалом інтерес І.Франка до твору Сервантеса сформувався задовго до написання ним переспіву видатного іспанського роману. Про це докладно писав у своїй праці М.Сулима. Він переконливо довів, що «...великий сервантесівський твір не був епізодом у науковій та поетичній практиці І.Франка. Він не випадав з поля зору видатного українського поета й ученого впродовж усієї його творчої діяльності» [201, 375].

В історії літературних взаємин бувають надзвичайно складні й несподівані ситуації, коли творчість письменника однієї літератури, зберігаючи її традиції і самобутні риси, відбиває найхарактерніші риси певного історичного періоду іншої літератури, синтезує її здобутки, випробовує їх на тривалість і можливість використання. Такі ситуації настають переважно внаслідок безпосередніх зв'язків письменника з інонаціональним громадським і культурним життям, підсилюваних аналогічними процесами, які відбуваються в сусідніх, контактуючих між собою літературах. Взаємозв'язок явищ конкретно-генетичного і типологічного рядів тоді виступає особливо яскраво.

Поема «Пригоди Дон - Кіхота» була опублікована у дитячому двотижневику «Дзвінок» у 1896 році. До окремого, другого видання поеми 1892 року Іван Франко додав і передмову «Мігуель Сервантес і його «Дон-Кіхот», в якій виклав короткі біографічні відомості про Сервантеса. У згаданій передмові є і безпосередня оцінка роману Сервантеса. Український письменник насамперед підкреслює сатиричне спрямування роману, відзначає «величний малюнок» боротьби між благородними поривами чуття і дійсністю, між поезією і прозою життя. Оцінка Франка надзвичайно висока: як і властиво було українському письменникові, він намагався співвіднести ідеї роману іспанського класика з тими національними проблемами і реаліями, які, власне, і лежали в основі його інтерпретаційної моделі.

Друге, значно перероблене видання, в якому Франко змінив навіть розташування пісень, було здійснене в 1899 році у Львові. А останнє побачило світ у 1913 році, так само у Львові, накладом Руського педагогічного товариства.

Іван Франко зазначав, що його поема є вільною переробкою прозового твору на поетичний, за приклад для якої автором було взято іспанські народні пісні [212, 536].

Розповідь ведеться в стилі народного гумору, насичена яскравими елементами народної сатири (особливо в розділі ХХУ, де автор викриває соціальні порядки). Поемі передує натхненний пролог, в якому автор оспівує мужній іспанський народ за його волелюбність, історичну боротьбу проти загарбників-маврів за єдність країни. Франко залишається вірним собі: в поемі очевидною є виразна симпатія до простих мешканців Іспанії на відміну від феодалів, що часто зневажали честь своєї країни. В основу інтерпретаційної моделі іспанського сюжету український автор поклав концепцію соціальних протиріч, безсумнівно найбільш актуалізовану в тогочасній українській літературі. Чимало смислових паралелей можна віднайти між описами природи в поемі «Пригоди Дон Кіхота», наріканнями

автора на сумну долю простої людини та подібними елементами багатьох творів української літератури. Наприклад:

Один лиш серед блисків тих  
І гір, лісів, і рік,  
Посеред раю земного  
Бідує чоловік [213, 105].

Відтак, запозичивши основні сюжетні колізії з роману Сервантеса, Франко насамперед зосередився на інтерпретації на національному ґрунті аспекту соціальної сатири, соціальної проблематики. Як і в поемі «Мойсей», основні ідейні авторські настанови зосереджені в пролозі. Отже, Франко екстраполював соціальні проблеми, задекларовані Сервантесом, на проблеми суспільства сучасної йому України. У тому ж таки пролозі звучить заклик до єднання у спільній боротьбі проти несправедливостей нового суспільного устрою, який замінив феодальний гніт на більш витончені форми соціальних утисків, – так вважав Франко.

Можна спостерегти і такий цікавий момент: Франко, щоправда, лише формально, а не за внутрішнім змістовим наповненням, наблизився до концепції образу Дон Кіхота самого Сервантеса, яку свого часу заперечив і відкинув Гейне: жити – означає боротись. У Франка це звучить так:

Самотній, без приятеля.  
Посеред ворогів  
До смерті він з неправдою  
Борбу затяту вів. [213, 108]

І далі:

Без боязні, без огляду  
На біль, інтерес свій,  
За славу, за невинність він  
Іде в нерівний бій. [213, 108 – 109].

У своїй поемі Іван Франко зберіг вузлові моменти сюжету іспанського роману – битву з вітряками, посвячення в лицарі у корчмаря, взаємини з

вірним Санчо, закоханість у Дульсінею (у Франка – Дульчінею – Д.М.) тощо. Збережено реалії життя і побуту Іспанії, – український письменник виявив ґрунтовні знання іспанської літератури та історії – він згадує героя «Пісні про Сіда», драму Кальдерона «Війт Заламейський», героїв багатьох тогочасних лицарських романів. Так само вільно орієнтується і в побутових деталях, створюючи своєрідну атмосферу оповіді, вдається до використання іспанських слів, понять.

Саме на образі Дон Кіхота, лицаря з Ламанчі, можна виразно простежити внутрішні чинники і мотивацію національних інтерпретаційних моделей як сюжету роману Сервантеса загалом, так і власне образу головного героя, що став прозивною назвою і alter ego багатьох інших образів національних літератур, що з'являються дотепер.

Не випадковим було і звертання до образу Дон Кіхота Бориса Грінченка. Його поема «Дон Кіхот» була покликана, на думку самого автора, розширити обрії української поезії. Письменник був переконаний (про що писав в одному з листів до Марка Кропивницького: «...всяка справа культурна тільки тоді буває певна і міцна, коли вона, з одного боку, зростаючи на рідному ґрунті, живиться живущим духом з великої скарбниці духовних здобутків народів усього світу, а з другого, – коли вона займає не саме тільки панство, а розвивається глибоко й широко, захоплюючи собою величезні маси народні й ведучи їх до кращого, яснішого життя» (Відділ рукописів ЦНБ НАН України. – Ф. 1. – №32526).

Борис Грінченко у традиційній для нього манері використав іпостась іспанського ідальго як захисника бідних та знедолених, акцентувавши соціальну парадигму образу:

В уламках од  
зброї з іржавим мечем  
Він гордою їде ходою,  
І погляд у нього сіяє вогнем,  
І серце аж рветься до бою.



Меча не пускає він з лицарських рук  
І страху ніколи не знає,  
Життя його — низка і горя, і мук,  
Та іншого він не бажає.  
На діло лицарське себе він оддав —  
Ставать за малих, в обороні,  
І де він неправду і зло зустрічав,  
Там сміло він брався до броні.  
Що нині не те, як колись, він не знав,  
У дивні закоханий мрії,  
І давні страшила по світу шукав,  
Драconi, і велетні, й змії.  
Не відав, що тії страшила в наш час  
Вже нашу придбали подобу.  
І в сяєві злота, і пишних окрас  
Мордують людей, мов худобу... [42, 177-178]

Як і для Франка, для Грінченка звертання до образу Дон Кіхота стало приводом до змалювання мандрівного лицаря, який вирушив на подвиги для викорінення зла і боротьби насамперед за соціальну справедливість. У цій поезії можна віднайти усі традиційні звороти народницької поезії кінця ХІХ – початку ХХ століть: «низка горя і мук», «за малих в обороні», «мордують людей, мов худобу» тощо. Грінченко звужив свою інтерпретаційну модель образу Дон Кіхота виключно до соціальної складової, скориставшись, власне, самими поняттями «лицар», «лицарство» як певними смисловими штампами. Провідним мотивом поеми Грінченка є мотив самозречення. Цьому, як і іншим творам поета, притаманна певна прямолінійність, публіцистична риторика, показова ілюстративність, емоційні рефлексії та декларативність, в яких чітко простежується громадянська позиція самого автора.

Причина такого варіанту інтерпретації з огляду на час, коли писався твір – 1903 рік – цілком очевидна. У цьому сенсі варто звернутись до

переконливих висновків Ю.Коваліва: «Українство має літературу, що стала захисником його прав «на літературних і життєвих позах з нівеляційною теорією і практикою. Тому вона ще у ХІХ столітті обрала принцип народності як визначальний критерій художнього чину. Навіть у сприятливі миттєвості ренесансного піднесення наше мистецтво слова «повчало й проповідувало, відстоювало, утверджувало, закликало», не кажучи вже про часи репресій, коли воно рятувало свій край і себе від мороку анігіляції» [95, б].

Етнокультурні стереотипи віддзеркалюють не лише менталітет і традиції об'єкта (реципійованої сторони), але й суб'єкта стереотипізації (реципіюючої сторони), а також характер взаємин між ними, досвід їх соціокультурної взаємодії. Таким чином, гетеростереотипи, втілені не лише в літературі, а й загалом у мистецтві реципіюючої сторони, стають надбанням обох культур, що вступають у діалог. Ця проблема (функціонування етнокультурних стереотипів) докладно розглядалась у праці О.С.Пак «Динаміка етнокультурних стереотипів в комунікації».

Було б неприродним, якби іспанські мотиви не зазвучали у творчості Володимира Винниченка, адже розвивалася вона в добу, коли, як писав І.Франко, розпочалось: «розпанахання давніших географічних і державно-етнографічних границь, величезний зріст комунікації, безмірне розширення літературних горизонтів, спільність ідей і ідеалів в писаннях одної генерації в різних краях, однаковість літературного смаку в певних суспільних верствах різних народностей, панування певних предилекцій і певної літературної моди в цілому цивілізованому світі в даній добі» [211, 34].

Окрім того, як зазначає Ю.Ковалів: «переплавлення життя в різножанрові форми літературного письма стимулює здатність письменника металогічними засобами перечитати себе як історичний текст, закарбувати його в конотативній знаковій системі. Така художня практика стала визначальною для мистецтва у 1890-1930 рр., інспірувала пошук реального, найреальнішого у творчості, фатальне вислизання цієї реальності, намагання

дефініювати їх шляхом спроб і помилок, а також подвоєння, потроєння, помноження творчої свідомості стали вважати креативну, внутрішню дійсність, а довілля не могло стати історією, доки не трансформувалося у творчій лабораторії [93,15].

А оскільки у творчості Володимира Винниченка однією з чільних проблем завжди була «проблема статі», то не дивно, що він у одній із ранніх повістей «Історія Якимового будинку» звернувся до роману Сервантеса, точніше, до однієї зі вставних новел, запропонувавши цікавий варіант трагедії. Адже трагедія здатна цілком несподівано презентувати будь-який етнокультурний стереотип – достатньо пригадати хоча б «Енеїду» І.Котляревського. В.Винниченко запозичує основну лінію сюжету, моделює подібні образи, створюючи свою версію історії, що сталася з героєм Сервантеса Ансельмо, його другом Лотаріо та дружиною Каміллою, зберігаючи всі вузлові моменти фабули, перевтілення, яких зазнають герої, практично не міняючи й психотипи головних героїв.

Його Яким, Ліна, Василь переживають ті ж перипетії взаємин, що й герої з роману «Дон Кіхот», оскільки Винниченко поставив собі за мету продемонструвати: «... як життя осоромлює умоглядні ідеї, «закони», «теорії». Історія Якіма, можливо, особливо знаменна: щось напівбожевільне є в дивних експериментах Винниченкового героя, співзвучних з «малахіанством» Стаканчика з відомої п'єси М.Куліша. Якимів будинок - це утопія, яка не збулася. Більше того - яка обернулася поламаними долями й смертю самого «експериментатора» [160, 88].

Окрім того, знаючи життєвий і творчий шлях Володимира Винниченка, цілком природним видається його звертання до донкіхотських мотивів у романній творчості, яка повноцінно репрезентує філософські побудови автора, його життєві принципи та світоглядні засади.

Для роману «Вічний імператив» характерним є вкраплення в текстовий масив елементів епістолярного стилю. Наприклад, листи Даніеля Брена до Франсуа III віддзеркалюють вегетаріанський спосіб життя та світоглядну

парадигму самого В.Винниченка та спричиняють невідворотне прозріння короля. Літературні ж алюзії в романі спостерігаємо у введенні в твір асоціативної тотожності Даніель Брен – Дон Кіхот.

Мотив донкіхотства в романах зацікавив ще М.Бахтіна, який у праці «Форми часу і хронотопу в романі» запевняв, що образ простака-блязня Дон Кіхота є носієм авторських точок зору [14]. А Ю.Лотман ще у 1987 році також помітив, що для західноєвропейського соціального роману характерний мотив «донкіхотства», який символізує людське простодуштя, ідеалізм, місіонерство, лицарство [119, 77].

Підсумовуючи позиції теоретиків, доходимо висновку, що В.Винниченко вводить себе в текст роману в образі філософа-акордиста, вегетаріанця Даніеля Брена, який, у свою чергу, є виразною, суто винниченківською, інтерпретаційною моделлю образу Дон Кіхота. Адже, як справедливо зазначав дослідник творчості В.Винниченка С.Погорілий: «Автор мав сильне мистецьке відчуття законів природи і вважав, що людині в ній належить дуже скромне місце. Вона мусить погоджувати з природою все своє життя, а не бундючно проголошувати себе її царем. Не інтелектові, зарозумілому паничеві, віддає перше місце письменник, а віковічному інстинктові людині» [165, 44].

Рецепція В.Винниченком мотиву донкіхотства, жорстко злютована з його філософськими концепціями, що різною мірою формували ідейно-сміслову інвективу його романів.

## **2.2. Інтерпретаційні моделі образу Дон Кіхота у творчості письменників ХХ століття.**

Для В.Винниченка, як і для М.Йогансена, Ю.Шпола, М.Хвильового, Ю.Яновського мотив донкіхотства став одним із найбільш помітних у творчості. Проза цього покоління письменників, в якій вони пропонували свою семантичну трансляцію мотиву донкіхотства, демонструвала насамперед спільність підходів до рецепції мотиву, типологічні збіги.

Слід говорити про формування в цей період в українській літературі однієї з найбільш яскравих інтерпретаційних моделей мотиву донкіхотства та самого образу лицаря з Ламанчі. На перший погляд виникає запитання: як настільки різні письменники могли рухатися водному рецептивному «руслі»? Відповідь очевидна: ця інтерпретаційна модель формувалася декількома чинниками, що мали приблизно однаковий вплив на творчість названих авторів. Цими чинниками були насамперед обов'язкова складова російського мовно-літературного дискурсу, що впливав на процес рецепції, – адже на той час не існувало перекладів роману М.Сервантеса українською мовою, а відтак українські письменники послуговувалися російськими перекладами. При цьому науково-критичний дискурс роману відповідно також формувався переважно в російському науковому просторі.

Не варто забувати і того факту, що рубіж ХІХ-ХХ та перша третина ХХ століття позначилися потужною ретрансляцією в літературі філософських ідей та вчень, зокрема, теорій З.Фрейда, чийого впливу на творчість вищезазначених авторів не варто навіть торкатися з огляду на існуючі дослідження, в яких це переконливо доведено. Загалом це був період найбільш активного, як для ХХ століття, проникнення в українську літературу західних ідей, культурних матриць, наукових концепцій, власне текстового масиву західних літератур, що теж однаково помітно впливало на українську творчу спільноту.

Але найбільш потужним, на нашу думку, був чинник національний, який можна назвати доволі багатовимірним. Йдеться насамперед про

суспільно-політичну картину буття України в контексті нової більшовицької імперії, яка провокувала звернення до донкіхотського дискурсу в літературі і формувала життєві позиції самих письменників, які вперше в українському письменстві почали самоідентифікуватися з Дон Кіхотом саме в контексті безглуздості боротьби проти «велетенських вітряків» тоталітарної системи, які руйнували систему національних духовних цінностей.

Образ Дон Кіхота з'явився у творчості Юрія Яновського, що було цілком природнім у доробку цього співця української пасіонарності. Саме відродження «лицарського духу», новітнє «покозачення» на українському Півдні в неоромантичній інтерпретації Юрія Яновського покликали до життя образ безсмертного ідальго. Про цей твір у своїх «коментарях» до книжок: «прекрасна Ут», «Кров землі», «Майстер корабля» та «Чотири шаблі» Ю.Яновський писав: «Ми... відзначаємо в «Байгороді» зливу почуттів, хаос прагнень, милу смерть – таку, як її передбачає юнацький розум» [240, 364]. До третього розділу роману «Байгород» письменник взяв епіграф з роману Сервантеса: «...Лицар дав волю своєму коневі йти, куди йому хотілося, сподіваючись, що пригоди самі траплятимуться» [239, 53]. І у Яновського, подібно до Винниченка, рефлексії Дон Кіхота стали радше приводом для інтерпретації власних рефлексій письменника: «Наш герой іде собі й іде. Його ім'я звичайне і аж надто просте. У Сервантеса воно звучить добре. Але герой наш іще юнак зовсім. Він не може бути мудрим лицарем Ламанчі і підняти на своєму щиті ім'я Дон Кіхота. Він юнак, з якого може ще виросте лицар. Тому ми робимо його лише небожем славного ламанчця і даємо йому перше ім'я дядька – Кіхана. А може це буде до деякої міри й присвятою.

Починаючи з цього місця, ми розкрили свої наміри. Тобі дивно, читачу? Ти морщиш чоло? Невже – скажеш ти – є це тепер? Залишивши суху матерію передмов і пояснень, ми тепер аж починаємо оповідати. Коли десь далі треба буде згадати пахи і безкінечні степи Байгороду, нічні симфонії та сюїти, жаб'ячі скрипки та гобої, любов байгородських істориків до свого

міста – звертайся до перших цих розділів. Ми викидаємо прапор Ламанчі» [239, 57].

У цьому творі йдеться про невелике степове містечко Байгород, від якого десь за сотню кілометрів «б'ється золотий погон із червоним прапором» [240,173]. Проте місто майже не реагує на грізні події громадянської війни, що нуртують навколо. Байгород прокидається від сну, дуже схожого, між іншим, на типову південну сієсту, тільки коли в місто прибуває ешелон анархістів, яких Ю.Яновський змальовує у цілком трафаретному ключі. До їхньої появи в Байгороді було «місто без влади» [240,172]. А потім починається боротьба з бандою Марусі. Реальна картина боротьби, її конкретика, залишається «за кадром». Загалом, варто сказати, що цей твір глибоко кінематографічний. Байгород виступає у творі як органічна єдність, як щось цілісне – без класового розшарування, без політичних партій і груп: «без дороги, без прапора, ясним весняним ранком Байгород піде на ворога...» [240, 172].

У цій боротьбі гине герой повісті – молодий екзальтований юнак з промовистим іменем Кіхана. І тут знову Яновський вдається до своєї фігури замовчування: ми не знаємо ані про його походження, ані про те, що штовхнуло його у вир боротьби, ані того, які, власне, політичні ідеї він сповідує. Можна зробити висновок, що письменник одразу демонструє символічний акцент рецепції, адже він – «небіж славного ламанчця». Образ юнака з романтичним іменем Кіхана і ще романтичнішим прізвиськом Тихий Вітер, образи байгородських ватажків повстання – улюблені образи Ю.Яновського. І хоч у «Байгороді» вони позначені певною фрагментарністю, згодом письменник розвине їх в оповіданні «Рейд», що ляже в основу «Чотирьох шабель», та інших творах.

Ключовими для розуміння художньої сутності образу є слова самого героя про те, що «теперішні наші дні неосяжною романтикою сліпитимуть прийдешніх» [240, 185].

Цікаво, що попри жорсткий ідеологічний канон радянського літературознавства знаходились дослідники, які спромоглися впритул підійти до глибокого аналізу естетичних вартостей твору Ю.Яновського. Зокрема, у 1972 році І.Кобцева слушно твердила, що «Байгород» – «річ вагома за змістом, філософською думкою, глибока за проблематикою, своєрідним вирішенням питання вияву громадянської сутності людини». А образ юнака Кіхана вона характеризувала як «світлий образ, один з найсвітліших у повістевій літературі 20-х років» [90, 95].

А Леонід Новиченко у 1943 році, аналізуючи ранню прозу Ю.Яновського, зазначав: «проза Яновського була чудовою протиотрутою від того повзучого «реалізму на підніжнім корму», який – у тих чи інших формах – ще виявлявся тоді в нашій літературі. Справжній реалізм така романтика доповнювала, примітивно-натуралістичне ремісництво вбивала» [147,169].

Романтична, з елементами ліричної імпресії, стилістика роману передбачала подібне прочитання саме системи емоційних підтекстів роману іспанського класика, використання образно-психологічної синергетики твору. Адже Ю.Яновський недаремно вивів у тогочасний український степ, знуртований громадянською війною, благородного Дон Кіхота, який свій власний кодекс честі формував в незалежності від навколишньої «розстановки сил».

Загалом на цьому творі відбилась і душевне сум'яття самого автора. На початку твору, описуючи Марусиних нальотчиків, він захоплюється їхньою піснею. Наприкінці ж він уповні захоплений боротьбою байгородців: «Організоване місто переможе всіх. Єдність і дисципліна подолають» [240, 178].

Рецепція Ю.Яновським мотиву донкіхотства цілком відповідала по-перше, творчим настановам українського письменника, по-друге, філософсько-психологічному контексту часу, в якому діяв Кіхана, по-третє, тим внутрішнім світоглядним борінням, які переживав автор «Байгорода».



Роман «Байгород» був написаний у 1926 році і в цьому творі Ю.Яновський розповів про місто, в якому жив з 1909 до 1919 року (прототипом Байгорода став Кіровоград) [239].

Починаючи розмову про твори Миколи Хвильового, в яких він пропонує свою рецепцію та інтерпретаційну модель мотиву донкіхотства, треба наголосити: «...М.Хвильовий у багатьох творах натякає на джерела своїх літературних інспірацій. Серед його улюблених авторів – М.Гоголь, Ф.Достоевський, М. де Сервантес, М.Коцюбинський. Численні алюзії та паралелі можуть бути по трактовані як «впливи» але умовно, оскільки романтик «загірньої комуни» нічого механічно у своїх попередників не запозичує. Його завдання інше – через образи класики викликати в читача враження оновлення традиції, інтригуючої забави, кінця якій немає, як немає кінця художньому оновленню світу» [167, 161].

На особливу увагу заслуговують у руслі даного дослідження твори Миколи Хвильового. Дехто з дослідників, зокрема І.Школа, розглядає проблему рецепції мотиву донкіхотства на прикладі «Сентиментальної історії» та «Санаторійної зони», використовуючи термін «кіхотичний герой» стосовно Анарха і Б'янки. Натомість М.Безхутрий у своєму дисертаційному дослідженні «Художній світ Миколи Хвильового» та інших працях загалом не вбачає жодного зв'язку «Санаторійної зони» з романом Сервантеса, зосереджуючи увагу на «Сентиментальній історії», в якій Б'янка іноді (в окремих епізодах) справді перетворюється на Дона Квізадо (Дон Кіхота) (до слова, Доном Кізадо у ВАПЛІТЕ називали Дон Кіхота – Д.М.): «Так, Б'янка в окремих епізодах повісті постає то «тургенєвською дівчиною» то Ярославною, то Дон Квізадо (Дон Кіхотом), то пушкінською Татяною, а то гофманівською чи шекспірівською відьмою» [17, 348]. Дослідник вважає, що «Сентиментальна історія» є «букетом» алюзій, відтак проблему рецепції М.Хвильовим мотиву донкіхотства як такого він не розглядає.

Натомість, І.Школа наполягає, що в українській прозі 20-30-х років (вона має на увазі й М.Хвильового): «...більшість рецепцій образу

іспанського лицаря подібна до свого прототипу в особливому ставленні до дійсності та філософсько-психологічному забарвленні ситуації, в яку вони потрапляють... Так, Дон Кіхотам названих письменників властивий хронотоп відчуження і запізненого народження. У більшості випадків, як і в романі М.Сервантеса, традиційний образ виявляється тісно пов'язаним із зображенням книги як чинника, що впливає на формування внутрішнього хронотопу людини. Обов'язковим, на наш погляд, є стан безумства, викликаний глибокими світоглядними змінами у свідомості героя» [237, 8].

Відтак вважаємо за необхідне з'ясувати, хто з дослідників має рацію в контексті поставленої в нашому дослідженні проблеми.

Насамперед варто розглянути такий смислоутворюючий елемент текстів М.Сервантеса та М.Хвильового, як гротеск. Важливо, що саме твір іспанського письменника завжди вважався прикладом використання прийому гротеску для розкриття внутрішніх психологічних станів персонажа, більше того, іноді гротеск у М.Сервантеса відігравав ключову роль у процесах художньої типізації.

Аналізуючи «Санаторійну зону» та «Сентиментальну історію» М.Хвильового, можемо спостерегти так само потужну роль гротеску, який відіграє ключову роль в архітектоніці твору. Для того, щоб остаточно стала зрозумілою типологічна спорідненість героїв М.Хвильового (Анарх, Б'янка) та Дон Кіхота М.Сервантеса, варто згадати слова Брегсона: «Дон Кіхот не просто падає, а падає, задивившись на зорі» [5, 6].

В основі інтерпретаційної моделі мотиву донкіхотства М.Хвильового лежить, поза сумнівом, художній прийом гротеску, але гротеску суттєво відмінного від сервантесівського. В одній зі своїх основоположних теоретичних праць «Творчість Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу» М.Бахтін зазначав, що гротеск – не художній прийом, а цілісна система світовідчуття, що базується на цілому ряді сталих принципів; він же вирізняв і два типи гротеску: ренесансний і романтичний [13, 45].

Саме М.Сервантес і М.Хвильовий презентують ці два типи гротеску. Ренесансний тип гротеску, за М.Бахтінім – «святкове божевілля», романтичний – «індивідуальна від'єднаність». Немає сенсу доводити, що пригоди Дон Кіхота справді викликають сміх, а герої М.Хвильового – лише співчуття від усвідомлення їхніх безнастанних, але марних спроб знайти гармонію у вкрай ворожому і абсурдному навколишньому світі.

У цьому сенсі необхідно сказати і про те, що гротескове зображення передбачає актуалізацію мотиву маски. Рецепція мотиву донкіхотства, запропонована М.Хвильовим, не відкидає і цього мотиву. Але маски його героїв, на відміну від масок ренесансного карнавалу, або трагічні, або профанні, або облудні.

Творчість Майка Йогансена, одного з лідерів літературного покоління 20-30-х років, була одним із найбільш яскравих явищ свого часу. І хоч дотепер точаться дискусії щодо стильових пріоритетів творчості письменника (праці С.Крижанівського, Ю.Коваліва, Р.Мельниківа), його внесок у розвиток української літератури авангарду важко переоцінити.

«Майкові ідеї... були лише шуканням відповіді – живої, конкретної відповіді на ті питання, котрі ставило до літератури саме життя. Звичайно, шукання ці були в характері самого Майка, в його мистецькому стилі й ключі. Своєрідні та оригінальні, і ніяк не підходили під нудний шаблон тогочасних пересічних літературних критеріїв, а надто – під трафарети, визнані напостівськими догмами безгрішними» [197,152].

У нашому дослідженні необхідно приділити пильну увагу насамперед творові М.Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію», який було видано у 1930 році. А роком раніше у знаменитому «Літературному ярмарку» було опубліковано повість (як згодом з'ясувалося, пролог до роману) «Неймовірні авантури Дона Хозе Перейра в Херсонському степу» із надзвичайно промовистим епіграфом: «Подорож. Путешествие. Wanderung! Travel! Viaje!» [86, 28]. Цей взірць авангардної прози демонструє своєрідну

українську мандрівну одісею, споріднену з романом Сервантеса багатьма проєкціями, а насамперед – архетипом дороги, мандрів. Адже згідно теорії В.Шкловського «...подорож – звичайний спосіб зображення не тільки деталей довкілля, а й самого героя» [236, 98]. Цікаво, що Я.Цимбал зазначає: «...подорож для М.Йогансена – це не просто відтинок часу, проведений не вдома, це ціла філософія життя як руху. Це може бути рух і в просторі, і в часі, це взагалі будь-яка зміна часопросторових координат, яка зумовлює більші, глибші, важливіші зміни. Життя – це подорож від народження до смерті, воно у свою чергу складається з безлічі менших, малесеньких і мікроскопічних подорожей. За таких умов кожен рух перетворюється на знак, стає місткішим і набуває глибшого сенсу. Про те, що у М.Йогансена були широкі задуми щодо літературної реалізації філософії руху. Подорожі як життя, котрі на жаль, так і лишилися на папері, свідчать його чернеткові записи» [216, 15].

Більше того, М.Йогансен, хоч і епізодично, актуалізує мотив донжуанства, щоправда не вдаючись у даному разі до жодних експериментів і трактуючи його у традиційному ключі: «Він почував себе, як той Дон Жуан, що безліч кохав женщин, і коли знайшов її, прекрасну і покірну, вже не зміг її покохати» [87, 77].

Дехто з дослідників (С.Матвієнко), вважає твір М.Йогансена лише алюзією до відомого сюжету західноєвропейської літератури. І.Школа натомість наполягає на типологічних збігах, подібності авторського мислення, світоглядному типі рецепції, застосованій українським письменником стосовно роману М.Сервантеса [237, 10]. Тому вважаємо за потрібне все ж з'ясувати, наскільки виправданим є розгляд твору М.Йогансена в контексті заданої теми та проблеми даного дослідження.

Насамперед не слід забувати, що німецькі дослідники роману М.Сервантеса переконливо довели, що роман «Дон Кіхот» – взірць літературної іронії. Адже автор роману зазначав: «Для мене одного народився Дон Кіхот, а я народився для нього, що підтверджує тезу про

незалежність творчого духу, а також провідну роль оповідача та його Уяви (пера) у творчому процесі [199, 40]. А те, що роман М.Йогансена буквально просякнутий іронією навіть не потребує доведення. Можемо зробити висновок, що в обох творах іронія є одним із фундаментальних принципів архітектоніки твору.

Спорідненість текстів обох письменників не вичерпується зовнішньою подібністю – обидва тексти є пародіями на лицарські романи. Більше того, обидва романи акцентують чільний для лицарських романів хронотоп шляху, подорожі, дороги. Це ключовий принцип побудови лицарського роману, в якому прийоми розкриття образу головного героя напряму пов'язані з концептом подорожі. На думку М.Бахтіна дорога «особливо вигідна для зображення подій, керованих випадковістю... На дорогу виїжджають герої середньовічних лицарських романів, і часто всі події роману відбуваються або на дорозі, або сконцентровані навколо неї» [13, 392]. В обох творах також можна спостерегти очевидну пародію на лицарський подвиг. Герой «Подорожі...» М.Йогансена Перейра тієї ж національності, що й Дон Кіхот, і навіть це вже відкриває вихід у іспанський літературний контекст. Дама героєвого серця, прекрасна Альчеста, хоч і викликає захоплення, як Дульцінея Дон Кіхота, проте образ від початку маргіналізується вказівкою на те, що вона так чи інакше, рано чи пізно стане коханкою доктора Леонардо, а відтак їй доведеться зійти з п'єдесталу недосяжної мрії. Не викликає протиріч із Дон Кіхотом і провідна концептуальна ознака образу доктора Леонардо – вишукана шляхетність.

А далі ми спостерігаємо ігрове начало, яке чітко простежується як у М. Сервантеса, так і у М.Йогансена. Іспанський письменник і сам разом зі своїми героями у своїй грі балансує між реальністю та вигадкою, моделюючи власну художню реальність. Дуже схожими прийомами користується і М.Йогансен, застосовуючи прийоми гри насамперед на композиційному рівні. Навіть картонні ляльки, яких ми бачимо замість людей, символізують своєрідну трансформацію вертепного дійства, щоправда, виразно

профанованого автором. Профануючи практично всі тематичні складники у своїй «Подорожі...», М.Йогансен концентрує увагу на явищах та процесах маргінального характеру, що переконливо довела у своїй праці «Децентрація тексту як гра з читачем («Подорож ученого доктора Леонардо...» Майка Йогансена») С.Матвієнко.

Вірного Росінанта у творі М.Йогансена замінив собака Родольфо, який виконує при своєму господареві таку ж смислову роль, як і Росінант при Дон Кіхоті. Зовнішня співвіднесеність героїв Роману М.Сервантеса, коня і людини, перетворюється у М.Йогансена на співвіднесеність соціальну – людину і собаку: «обоє вони були аристократичного походження. Бабуся Родольфо, будучи ще молодою золотою сукою, одержала на виставці велику золоту медалью (...) Бабуся Дона Хозе Перейра не одержала золотої медалі, будучи ще молодою золотоволосою дівчиною, але зате ж вийшла заміж за діда (...) Перейра і увійшла таким способом в аристократичну стародавню фамілію, хоча й дуже бідну» [85, 397]. Така підкреслена акцентуація на соціальному походженні героїв також вкладається в інтерпретаційну модель, яка ідеально віддзеркалювала суспільно-політичні реалії доби. Натомість риси вірного зброєносця немов би «розлиті» і прочитуються частково і в образі Данька Харитоновича Перерви, а якщо говорити про смислову інвективу, то земне, прагматичне, «доцільне» начало Санчо Панси хоч і схематично, але задекларовано в образах куркулів Довба, Щовба, Ковба і Стовба.

Відтак можна з упевненістю говорити про те, згідно авторського задуму твір М.Йогансена «Подорож...» був не лише алюзією на твір світової класики. Неповторні особливості рецепції М.Йогансеном роману М.Сервантеса полягають в тому, що український письменник реципіював його насамперед як роман культовий, а не класичний. Саме тому і триває дискусія щодо відношень, що склалися між обома творами. Український автор довів своїм твором, що рецепція та інтерпретація культового тексту не завжди породжує твір «вторинний», не завжди формалізується у вигляді

«побутового жанру», «навкололітературного явища», а й сама може стати як текстом культовим, так і класичним, чому, в даному конкретному випадку, стоїть на заваді авангардна стилістика тексту М.Йогансена.

Усе це пояснюється тим, що «культова» література знаходиться в історично опозиційних стосунках з авторитарною владою, яка вміє створювати класиків, але не терпить «культових» авторів. Літературний «культ» – продукт хоча б відносно демократичного стану культури. Щодо цього доволі показовим є той факт, що після закінчення тоталітарної епохи, наприклад, процес формалізації літературних «культів» набув надзвичайного поширення. З'явився і ряд «культових» письменників, серед яких – Ремарк, Хемінгуей, в російській літературі – Ільф та Петров, у вітчизняній літературі – Андрухович. Цей перелік можна множити, а всіх названих авторів, список який подиву гідний на перший погляд, об'єднувало те, що їхня творчість у різних модальностях була опозиційною щодо ідеї тотальної влади.

Окрім усього вищесказаного треба зазначити, що М.Йогансен, окрім своєрідних рецептивних відношень з романом М.Сервантеса у тексті інтерпретує ще й себе як автора «Подорожі...». Згідно теорії гри і діалогу як гри (М.Бахтін, Г.Гадамер), він постійно втручається в текст, підтримує діалог і з героями, і з читачем, використовуючи постійний «ефект присутності»: «... коли ви, розумний читачу і прекрасна читачко, не заснувши, прочитали до кінця цю книгу Пейзажу, то скільки б ви не сердились на автора за картонні і дротяні фіглі, він вважає, що виконав свою задачу (хоча тепер і не зовсім певний, що варт було таку задачу перед собою встановляти)» [87, 77].

Отже, загалом підсумовуючи все вищесказане з приводу «Подорожі...» М.Йогансена мусимо визнати справедливність твердження І.Школи щодо того, що твори М.Йогансена та М.Сервантеса мають багато спільного в сенсі «...переосмислення авторами художньо-стильових, сюжетно-композиційних елементів, образів і мотивів» [237, 11]. Незаперечним залишається той факт, що український письменник, реципіюючи сув'язь мотивів роману

геніального іспанця «...надає їм національного колориту, розкриваючи таким чином особливості вітчизняної етнопсихології» [237, 11].

Цікаво, що українські прозаїки 20-30-х років запропонували фактично спільну інтерпретаційну модель мотиву донкіхотства навіть всупереч докорінним відмінностям творчих потенцій та засадничих стильових пріоритетів авторів. Напрошується висновок, що актуалізація даного мотиву була викликана не внутрішньою логікою розвитку індивідуального таланту того чи іншого письменника, не сталими законами літературного процесу, які вибудовують систему релевантності мотивів (в тому числі вічних) чи сюжетів відповідно до жанрово-стильових пошуків доби та її естетичних канонів, а виключно соціокультурною та навіть політичною складовою. «Завдяки сталим складовим кіхотичгні герої, створені нараторами, впізнаються не тільки типологічно, а й викликають прямі асоціації з ідеєю «донкіхотства» або подіємо-семантичними компонентами сервантесівського твору, однак, незважаючи на незмінні онтологічні та аксіологічні доміанти, вони є глибоко національними. <...> Так, українські Дон Кіхоти – або запальні безумці, на зразок Кіхани Ю.Яновського, або хворобливі невротики, як анарх М.Хвильового. Неспроможність віднайти себе в новій реальності, боротьба з якою нагадує боротьбу Дон Кіхота з вітряками, викликає в героїв бажання жити у внутрішньому, нехай вигаданому світі. Причиною їх душевного стану, як і в персонажа М.Сервантеса, є глибокі світоглядні зміни, однак рецепція традиційного образу в «Байгороді», «Санаторійній зоні» та «Сентиментальній історії» позначена як трагічністю доби, так і модерністичними авторськими підходами, що зумовили глибокий психологізм творів, у М.Хвильового навіть пильну увагу до психічного стану героїв, роздвоєння людської особистості» [237, 9].

Не можна лишити поза увагою і творчість Миколи Куліша, який запропонував унікальну інтерпретаційну модель мотиву донкіхотства, яка представлена у п'єсах «Народний Малахій» та «Вічний бунт». У дослідженні Г.Церни аналізувалось переосмислення *образу* Дон Кіхота саме в цих творах



М.Куліша. Зазначимо, що, на нашу думку, такий підхід є дещо звуженим в контексті творчості українського драматурга. Адже М.Куліш інтерпретує не лише «вічний» образ Дон Кіхота, а й мотив донкіхотства в цілому, його соціокультурні домінанти в контексті українських реалій. Більш справедливим видається нам підхід Г.Семенюка, який, докладно не аналізуючи проєкції та трансформації мотиву донкіхотства, все ж наголошував саме на інтерпретації М.Кулішем мотиву в цілому: «Коли говорити про *«донкіхотство»* Малахія (Йдеться про п'єсу «Народний Малахій», виділення наше – Д.М.), одержимого ідеєю негайної реформи людини, слід мати на увазі, що, на відміну від середньовічного іспанського лицаря, героєві Куліша довелося стикатися не з вигаданими, а з цілком реальними перешкодами» [189, 118].

Апологію донкіхотства в образі Малахія Стаканчика досліджував і В.Панченко: «Малахій не іспанський ідальго, а український» [161, 100]. Специфіку творчої інтерпретації М.Кулішем мотиву донкіхотства підтверджує і Ю.Шерех: «Чи постать Малахія трагедійна? З таким самим правом можна запитати, чи постать Дон Кіхота, лицаря сумної постави, трагедійна? Так, бо нема глибшої трагедії, як переконатися, що жити, як живе суспільство, не можна – і бути безсилим змінити життя суспільства. Так, бо суспільне життя є життям форми, за формою і у формі, і коли індивід хоче зламати форму, то він тим самим хоче зламати закон, на якому тримається життя суспільства. Конечний наслідок – самотність індивіда, порожнеча, загибель» [234, 71].

Отже, інтерпретаційна модель М.Куліша побудована насамперед на соціальній складовій мотиву донкіхотства. «Негайна реформа людини», «голубий соціалізм», і, нарешті, «голубе ніщо» – складники соціальної складової життя Малахія Стаканчика, оскільки цей новий, «більшовицький» варіант Дон Кіхота відкидає особисте, нищить його: «Цей новітній Дон-Кіхот, повний лицарської самопожертви і праги виправити зло, безжально переступає навіть через труп своєї прекрасної доні Любуні, яка, рятуючи

батька, дійшла до проституції і самогубства і лежить ось під його ногами, поки він, «всесвітній пастух», виводить свою божевільну мелодію про «голубу мрію соціалізму», побитий і опльований навіть тимим, кого він недавно захоплював своєю «негайною реформою людини» та України» [112, 545].

Типологічно споріднений з Малахієм Стаканчиком інший герой М.Куліша, Ромен із твору «Вічний бунт». Для нього мрія так само лишається нездійсненою, доля – трагічною, конфлікт з оточуючою дійсністю – запрограмованим обставинами суспільного буття, а «донкіхотство» перетворюється на єдино можливий шлях кинути виклик суспільству, в якому знівельовано будь-які морально-етичні принципи, чесноти, засади демократичного буття.

Варто зауважити, що українська драматургія 20-х років ХХ століття. так само, як і проза, витворила певну сталу інтерпретаційну модель мотиву донкіхотства. Вона характерна як для творчості М.Куліша, так і для Олександра Олеся і навіть для Ярослава Галана, п'єса якого «Дон-Кіхот із Еттенгайма» на сьогодні лишається чи не єдиним твором письменника, в якому не превалує радянська ідеологічна літературна схема, поіменована соцреалізмом, попри те, що всі названі автори використовували різні зображально-виражальні прийоми для втілення своїх художніх задумів. Усі названі драматурги виразно політизували мотив донкіхотства, усі новоявлені українські донкіхоти – борці за «світле майбутнє», «голубу даль», «землю обітовану» тощо. Проте всі вони демонструють концептуальну істину: між ідеєю та її втіленням може лежати прірва, між ідеєю та дійсністю гармонія далеко не завжди можлива, «світле майбутнє» Дон Кіхоти і ті, хто має владу, розуміють зовсім по-іншому.

Я.Галан взагалі переніс дію у минуле, у часи правління Наполеона. Це був перший драматичний твір письменника, який уже в 1928 році було поставлено на сцені Львівського театру. П'єса мала певний, хоч і не голосний, успіх. В її основу Я.Галан поклав дійсний історичний факт: у 1804

році в м. Еттенгайм було розстріляно принца королівського дому Бурбонів герцога Ангієнського, який готував замах на Наполеона за таємної підтримки англійської корони. Метою його вчинку було відновлення, як він вважав, справедливої монархії.

Твір, поза сумнівом, зазнав істотного впливу західної драматургії та пригодницької літератури. Це був період творчості Я.Галан, коли у його світогляді ще не «загострився архетип бінарних опозицій «чужий» і «свій» (або – або), коли одна з частин цілості безапеляційно відкидалася, світ розполовинювався на два несумісні складники» [96, 17-18]. А сам Я.Галан згодом зазначав, що на його ранній творчості позначилися «прийняті у старій драматургії штампи» [110, 22].

Аналізуючи твір, можна погодитись з його автором: у п'єсі використано весь «набір» драматургії епохи класицизму: таємні гінці і підіслані шпигуни, що вдають із себе слуг, зрадники і благородні лицарі, впливові друзі і державні особи. Є тут і обов'язковий персонаж, що асоціюється з особою автора: домашній лікар, який допомагає авторові розкрити психологію, підкреслити особистісні характеристики головного героя. Вичерпну характеристику головному героєві дала у своєму дослідженні Г.Церна: «Головний персонаж п'єси князь Луї д'Ангієн за своєю суттю подібний до Лицаря Сумного Образу. Як і герою Сервантеса, йому притаманні найкращі людські чесноти. д'Ангієн є уособленням честі, тому не розуміє і не приймає зрадництва інших. Причина трагедії князя в тому, що він обрав собі «шлях-бездорожжя, шлях Дон Кіхота». Князь веде боротьбу, яка не потрібна Франції, як не потрібні їй донкіхоти з «кришталевою душею», оскільки останніх оточення не може зрозуміти. Простежується конфлікт між яскравою особистістю і «сірим» оточенням. Але д'Ангієн лишається вірним своїй ідеї і робить свідомий вибір в ім'я Добра, розраховуючись за це власним життям.

У діалозі з критиком Анатолієм Тарасенковим Я.Галан пояснював свій творчий задум так: показати, що люди, які йдуть проти законів історії,

приречені. Отже, Луї д'Ангієн був приречений з самого початку. Віра в монархію і прихід з нею «миру й справедливості» абсурдна, бо, коли при владі стоять люди з явно неліцарською вдачею, «справедливості і закону» бути не може. Історія не раз нам це доводила» [215, 10].

Донкіхотство д'Ангієна у потрактуванні автора позірньо-романтичне: за декілька секунд до розстрілу приреченого героя з'являється наказ Наполеона про його помилування, але було надто пізно Сам д'Ангієн відмовився від відтермінування страти в розрахунок на це помилування: він свідомо ішов на смерть в ім'я своїх ідеалів. Людина високої честі на протигагу більшості інших представників змалюваної Я.Галаном аристократії, – інакше він вчинити не міг. Український письменник виокремив у мотиві донкіхотства насамперед елемент благородної безглуздості боротьби одинака проти суспільних перетворень, акцентуючи на втраті героєм почуття реальності.

Критика свого часу поставилася до твору доволі жорстко, наголошуючи на «відсутності зв'язку з життям, з актуальними, пекучими проблемами часу, із завданням пролетарського визвольного руху» [110, 23]. Сам письменник доволі швидко погодився із закидами «прогресивної» критики, підтвердженням чому можна вважати спогади актриси Л.Кривицької про постановку «Дон-Кіхота з Еттенгайма». Вона пригадувала, що письменник вважав п'єсу поганою, не суголосною часові [110, 23-24].

Загалом, якщо оглядати всю подальшу творчість Я.Галана, який відверто містифікував драматичні події, що відбувалися на теренах Західної України, можна припустити, що п'єса «Дон-Кіхот із Еттенгайма» була чи не випадковістю у його творчому доробку, як і сам образ Дон Кіхота. Поясненням може служити той факт, що саме в літературі 20-х років ХХ століття почали активно з'являтися «вічні» образи та мотиви, за допомогою яких письменники намагались віднайти відповіді на злободенні питання сучасності. Ці питання насправді були так само вічними, тільки їх слід було вирішувати щоразу заново відповідно до нових цивілізаційних викликів та запитів доби. Своєю п'єсою Я.Галан навряд чи запропонував переконливі

відповіді на якісь вічні запити людини ХХ століття, традиційно акцентувавши хіба що на концептах патріотизму, кодексу особистої (лицарської) честі, відданості обраному шляху.

У творчості Олександра Олеся мотив «втраченого раю» напряду пов'язаний з інтерпретацією мотиву донкіхотства, а саме у його драматичному творі «Земля обітована».

Як відомо, одним із провідних у творчості письменника був мотив ностальгії. Про це переконливо свідчать рядки одного з листів, і таких листів – чимало: «Я думаю, що більш самотньої людини нема навіть у Ваших джунглях, як я. Часто за тижні ні з ким не промовиш і слова!.. Я в зав'язаному мішку, зав'язаний десятками всяких обставин і не маю навіть найменшої надії вилізти з його на світ Божий. Перегриз би – зубів немає, розірвав би – руки знову закуті» [166, 172].

Цей мотив ліг і в основу «Землі обітованої». Тематично твір віддзеркалює найбільш промовисті проблеми, породжені жовтневим переворотом: долі української інтелігенції, що виявилась безпорадною перед яскравими романтичними гаслами революції і тиранією, яка за цими гаслами формувалась. В основу сюжету покладено трагічну історію родини Крушельницьких, знищеної сталінським режимом. У творі автор дав своїм героям прізвище Шумицькі, навіть фонетично співзвучне з прізвищем прототипів. Шумицькі (читай – Крушельницькі) після подій 1917 року опинилися в Західній Україні, проте згодом голова родини переконує всіх у тому, що їм варто повернутись, адже там, на Сході – шлях «в кращу будучину, в землю обітовану, де нема ні хлопа, ні пана, лише вільна людина, з усіма належними їй правами й обов'язками [153, 143].

Благородні наміри Романа Шумицького, голови родини, – очевидні. Але тим страшніший і жорстокіший фінал, який не залишає надії на майбутнє, на будь-який вихід із заданого автором цивілізаційного тупика. Шумицький, як і середньовічний Дон Кіхот, вірить у перемогу добра і прихід «корабля із блакитними вітрилами», що відвезе його в землю обітовану. До

слова, мотив «землі обітованої» теж був надзвичайно актуалізованим в українській літературі того часу. Ризикнемо висунути припущення, що саме так в українських письменників-емігрантів художньо реалізовувався мотив ностальгії. Варто згадати хоча б роман «Поклади золота» Володимира Винниченка.

Закономірність і логіка повістування гранично прозорі: як тільки Шумицький-старший починає підміняти поняття національної ідентичності, гідності, честі поняттями класової єдності, класової свідомості, починається «точка неповернення», «початок кінця» усієї родини. Бо, як відомо, революція залюбки пожирає своїх власних adeptів навіть більш охоче і ретельно, аніж ворогів.

Покарана уся родина надзвичайно жорстоко. Шумицький – божевіллям, син Борис і решта членів родини – фізичним винищенням. Дружина взагалі проклинає Романа Шумицького за те, що позбавив їх батьківщини. Адже там, у Харкові, куди він вивіз своїх рідних, : «Там чобіт не визнають ні літом, ні зимою! Тільки чомусь самі комісари, та содоми, та ГПУ – в черевиках, а решта – босі, а то й голі. Як же, їм помагається в раю бути. Рай – так рай, до подробиць!.. А херувимів, а серафимів – без ліку! А як славословлять вседержителів!» [153, 155 – 156].

Автор не позбавляє свого героя права прислухатись до перестороги: «... чи ви розумієте, що ви робите, куди ви їдете? Ви думаєте, що в рай, а там гірше, як у пеклі» [153,157].

Мотив «втраченого раю» і «служіння великій ідеї будучини» споріднюють цей персонаж із Дон Кіхотом, проте О.Олесь, як і більшість українських письменників 20-х років ХХ століття, поклав в основу ідейної концепції твору архетип втраченого раю, руйнацію мрії, катарсис, «запущений» розчаруванням. Мотив донкіхотства автором окреслений лише пунктирно, проте образи українських інтелігентів-донкіхотів, як у літературі, так і в суспільній свідомості українства, почали формуватися саме у 20-х роках ХХ століття.

Мотиви дороги, мандрів, боротьби були у цей період одними із найпотужніших і в літературі української еміграції. Архетип дороги, інтерпретований кожним із митців, що мріяли попри все повернутись в Україну, філософія чину, що засновувалась на ідеалах боротьби за незалежність і соборність Української держави, – все це було визначальним у творчості переважної більшості письменників діаспори у 20-30-х роках, у так званого «міжвоєнного» покоління. До того ж, як зазначив Ю.Ковалів: «Міжвоєнне двадцятиліття розмежувало українських митців, змушених жити і писати у відмінних соціально-культурних середовищах, на несхожі типи, що увиразнилися вже наприкінці 30-х років...» [96, 14].

Тому цікаво простежити вибір іспанських мотивів насамперед Олегом Ольжичем – надзвичайно неординарним поетом, який усю свою творчість підпорядкував єдиному смислому ключеві: національній ідеї. Його «Дон Кіхот» – справжня трансформація вічного сюжету, за яким постають реалії життя вічного борця за незалежність вітчизни. Це вірш-ребус, який можна розгадати і прокоментувати лише знаючи достеменно найдокладніші нюанси біографії поета. Цікаво те, що саме себе він вважає Дон Кіхотом, зізнається в тому, що:

А я ж не раз лежав уже без сил,  
Коли мене всі вітряки мололи  
Розгойданістю безупинних крил! [154, 44]

Насамперед потрібно наголосити на вражаючому інтелектуальному рівні Ольжичевої творчості. Він, знаючи дев'ять європейських мов, почувався в лабіринтах сюжетів української та всесвітньої історії та літератури абсолютно вільно. Схильний до глибинних філософських узагальнень, Ольжич піднімав українську поезію на нову духовну височінь так блискуче, як до нього це вдавалось, можливо, лише Лесі Українці та Іванові Франку (вірші «Ганнібал в Італії», «Галли», «Готи», цикл «Люкреція», «Дон Хозе», «Вікінг», «Дон Кіхот» та десятки інших).

Образ Дон Кіхота у поезії Олега Ольжича, звісно, не випадковий, він відігравав надзвичайно потужну смислову роль. Визнаний тонкий лірик і в той же час автор безкомпромісних громадянських поезій, Ольжич, поза сумнівом, інтерпретував образ Дон Кіхота в усіх його іпостасях. Написана 1930 року поезія «Дон Кіхот» є і своєрідним «рольовим вироком» представникам тогочасної української еміграції, і виразною самохарактеристикою автора, і потужним ліричним вибухом чуття.

Зі слів «мила Лялю» ми розуміємо, що це своєрідне звертання до жінки, яка стала першим коханням Олега Ольжича, Марини Антонович. Відомо вісім творів, пов'язаних з її ім'ям. Згідно біографічних даних, з 1927 по 1930-й роки це почуття тривожило бентежну душу поета. Сам автор - Дон Кіхот промовив в однойменному вірші:

Ах, Лялю! Я не говорив ніколи...

Це ж глупо так... і соромно... і все...

Котрий вже рік щось душу рве і коле,

І б'є об діл, і вихором несе! [154, 44].

Чому саме образ Дон Кіхота обрав Олег Ольжич для своєї самохарактеристики, можна зрозуміти з декількох джерел.

Один із дослідників творчості Олега Ольжича Петро Іванишин у своїй праці «Олег Ольжич – герольд нескореного покоління» слушно наголошував: «Новому етапові українських визвольних змагань потрібні були нові, свіжі кадри. Постає потреба у вихованні нової людини, нового духу на противагу людям, сформованим під впливом «провансальської» літератури, «провансальських» ідей. Людина – це передусім її світогляд, воля, прагнення. А формується вона під впливом багатьох факторів. Одні з них є, щоправда, головні, визначаючі – під їх дією найшвидше витворюються необхідні якості, інші ж є маловпливові, мало- або й зовсім неефективні. Бо важко повірити, що знання і використання законів математики чи фізики круто впливає на світоглядні основи мислення людини, а знання періодичної системи І. Менделєєва розкриває очі на національну проблематику революційної



боротьби. Все це корисне і важливе, але неефективне для зміни людини, витворення нових якостей у ній. А що ж є ефективним? На наш погляд це – мистецтво і література (як найефективніша його галузь)» [76, 49]. І далі: «Так, тільки новий письменник міг виконати місію тодішньої української літератури: плекання «волевого світогляду», вплив на формування людини нового типу – людини-борця, націоналіста» [76, 51].

Актуалізація образу Дон Кіхота саме в українській літературі, а, можливо й саме у Ольжича, блискуче прокоментована Дмитром Донцовим у його знаній праці «Санчо Панса в літературі і житті»: «Прикмета цього типу (Дон Кіхота – Д.М.) – брати життя як ненастанне змагання, бути вправним, сильним... А в зв'язку з цим – культ ризику. «Жити небезпечно» – девіз Дон Кіхота: побивати рекорди, наражатися, випереджати інших» [55, 130-131]. Люди того типу «вміють не лише жертвувати собою, але й (що важче) – наказувати» [55, 131]. Щодо Санчо Панси, то його ідеалом «була – ідилія, вигода, раз під хуторянським, раз під революційним, раз під консервативним соусом» [55, 133]. Панса завжди намагається «скинути «тягар життя», йому приємне «безтурботне й вигідне животіння епікурейця» [55, 136]. Великою є «відраза Панси до всього отриманого боротьбою, з зусиллям» [55, 137]. Донцов підводить нас до думки парадоксальної й почасти «антигуманної»: той другий тип, часто культивований в українській літературі, позбавлений волі та енергії. А як же творити нове життя без цих сильних якостей? «Дужий є Панса, бо – ім'я йому легіон», – наголошує Донцов [55, 137].

Ця праця Д.Донцова відповідала на надзвичайно чутливі запити доби. Молода творча генерація була глибоко розчарована в культурних спробах народництва і позитивізму, в раціоналістичних концепціях соціалізму та егоцентричних тенденціях модернізму. На часі були нові синтетичні ідеї, новий настрій і естетика нової героїки. І Донцов поставив собі за мету об'єднати філософію національного традиціоналізму (яку геніально відчув Тарас Шевченко) з концепціями творчого інтуїтивізму (Е.Гартман, В.Дільтей, А.Бергсон, Ф.Ніцше).

Донцов мав на увазі, що не взявши на плечі страшної ваги життя і боротьби за нього, не відцуравшись принципу життєвого пристосування, не визнавши, що основний закон життя є такий донкіхотський, – прекрасна країна нашого Панси лишиться на віки здобиччю новітньої Орди; країною, де житимуть люди «чутливі, співучі, гарні й запальні» (до дрібних справ), лише – без власної історії. Так буде доти, доки Панси, як маса, не зрозуміють, що вони ніщо без Дон Кіхота, Панси на троні не засядуть, скільки б разів доля не дарувала їм щасливий острів Бараторію. А коли й засядуть на короткий час, то була б це велика історична несправедливість, бо означало би явне пониження тону нації, її зубожіння, яке довго не тривало б. «Ті, що лежать під Базаром чи Крутами, – напевно що не були Пансами, ні ті, що мучилися по в'язницях (коли потрапили туди не випадково!). На ланах України в муках родиться тип нової людини, тип Дон Кіхота. Треба це народження прискорити, бо не стоїть на місці історія. Роман Сервантеса не є чимось нежиттєвим. На голубих степах наших і в лісах знову бродить тінь суздальського ординця, як за Петра, як за Батия, який знає лиш щастя розбою і топтання противника; який не розуміє милосердя. Як за Сервантеса в Іспанії, так тепер на Україні, за кожним вітряком чи соняшником знов причаївся злий чарівник, що чигає на безпечного Пансу. Життя давно перестало бути ідилією, а в таких часах не може бути людина вигоди, безжурності, приватності і миски сочевиці. Інші типи потрібні нам, іншого духового складу люди. Будуть це люди, подібні до давніх варягів, в яких – «під чолом синява озер, неспокій хвиль і далеч необ'ята». В яких кров – не лінива кров безтурботних гречкосіїв, лиш – «тяжкоплинна як мед»; яких ваблять не кулішівські затишки, не сонячно-машинні пацюківські утопії, а речі вищого, героїчного порядку: «щоб Дону шоломом іспить», яких ваблять до себе – «мінливі простори і збуджений порив вперед». Девіз яких – не покійно зносити, а формувати життя. Вони такі мабуть скінчать з Пансою. Бо той стає анахронізмом. Бо щоб країна наша і ми жили, – Панса мусить вмерти» [55, 152–153].

Тут необхідно зазначити, що в період, коли період діяльності Дмитра Донцова був особливо плідним та яскравим, перед українською нацією постало три великих проблеми, що вимагали свого вирішення: формування ідеології модерної нації, набуття державної незалежності, створення динамічної моделі національної культури. І саме Донцов в усіх цих напрямках сказав своє вагоме слово. Він категорично дискредитував українське малоросійство, концептуально довів крайню необхідність створення самостійної Української держави, як вирішального фактора для стабілізації усієї середньосхідної Європи. Д.Донцов кардинально переосмислив духовні та ментальні основи української культури, визначивши її фатальні, стратегічно важливі недоліки – роздвоєність між сходом і заходом і провансальську орієнтованість на провінційну дрібно проблемність і етнографічно-сентиментальну стилізованість. І саме в цей контекст логічно лягає його праця про Санчо Пансу в нашій літературі.

При цьому Д.Донцов чітко визначив українську культуру, як присутню середньоевропейську, тобто ближчу у своїх глибинних інтенціях, наприклад, до польської чи румунської, аніж до російської як євразійської. Він вкотре довів, що для оптимального розвитку кожна культура повинна насамперед орієнтуватися на вічно героїчне і романтичне, на переживання своїх органічних традицій і відкидання усяких негативних зовнішніх впливів.

Загалом, образ Дон Кіхота в українському духовному просторі актуалізувався як архетип відповідно до розгортання кожного з етапів національного відродження. Цей образ набував окрім суто літературного ще й соціокультурного звучання. Поділ суспільства на Дон Кіхотів та Санчо Панс провокував формалізацію образу Дон Кіхота як певної культурологічної ідеологеми, яка у творах українських авторів загалом не зазнавала присутніх варіативних смислових змін, натомість трансформуючись в рамках інтерпретаційних варіацій відповідно до процесу індивідуальної авторської рецепції.

Цікаво було б згадати і настанову Юрія Липи, який, на думку Євгена Маланюка, мав чималий вплив на поетів Празької школи, до гурту яких належав і Олег Ольжич: «Як писати і про що писати? Тісні і темні є шляхи нашої літератури останнього століття. Додаймо розмаху діяльності, пригод, здобувань, поразок і витривалості серед найгіршого. Лишень додаймо се, і за се одно придбаємо читача-брата. Бо не штука вагатися і розпитуватися дороги, штука йти і вести. Нехай роз'їдені сумнівами люди скажуть, що сього замало, що се наївне і т. д. Не зважаймо на сих нащадків віку безволля і зневіри, – виховуймо і творім Державність. Пишім цікаво, віддаймо себе з цілою енергією і оптимізмом. Нехай нас відвідає творчий дух літератури націй пануючих: Англії, Америки, Німеччини й інших» [113, 2].

Ольжичеві, поза сумнівом, була близькою естетика відважних людей або «трагічних оптимістів» (термін, введений у літературознавче побутування тим таки Дмитром Донцовим). У цьому можна переконатись хоча б на прикладі одного з листів, адресованого згадуваній раніше Марині Антонович: «Мила Лялю! Я маю дуже неприємну властивість все пересаджувати. Як вчитись – то до першої години ночі; як ходити до студдома – то двічі на день; а писати комусь – то доти, доки він не заскрежеще зубами і не пошле к чорту. Свідомий всього цього, я, проте, завжди корюся фатумові своєї вдачі» [219, 359]. Саме таким бачився Ольжичеві Дон Кіхот – благородний лицар, що в усьому йшов до кінця, не зважаючи на застереження по-селянськи практичного Санчо Панси.

У поезії Ольжича символізовано й «перенесено» на український ґрунт усі ключові образи роману великого іспанця Мігеля де Сервантеса: Дон Кіхот, в образі якого постає сам Ольжич, Санчо Панса, під образом якого автор вірша швидше за все мав на увазі Ярослава Стецька, складні відносини з яким у 1941 році вивершилися вкрай драматично – Ольжич у 1941 році, взявши на себе роль прокурора, брав участь у засудженні до страти Степана Бандери та Ярослава Стецька. Недаремно вже тоді, у 1930-му, Ольжич протиставляв себе «Стецеві»: «Я Дон Кіхот, не сірий емігрант» [154, 44].

Саме у цьому вічному протиставленні Дон Кіхота і Санчо Панси – одна з провідних ідейно-естетичних інвектив самого Ольжича: безкомпромісність діяння в ім'я високої мети, філософія чину. Про це гранично точно сказав вірний соратник Ольжича Олег Штуль-Жданович: «В дійсності він і сучасний, і майбутній. Він-бо, як мало хто, втілює вічні змагання української нації, її духовність і лінію шукання її духовного розвитку в майбутньому, її місію». Саме поняття «місії» лежить в основі Ольжичевої концепції образу Дон Кіхота, національної інтерпретації цього іспанського сюжету [219, 424].

Свого часу у «Лекціях про «Дон Кіхота», прочитаних у Гарвардському університеті, Володимир Набоков досить переконливо мотивував цю вічну опозиційність образів роману: «Я підозрюю, що пояснення цікавої різниці у ставленні критиків до обох героїв полягає в тому, що всіх читачів можна поділити на Дон Кіхотів і Санчо Панс. Якщо в бібліотечному екземплярі книги Шевілла я надібу на жирні і недбалі підкреслення і якщо підкреслено фразу: Сервантес дає реалістичну картину буржуазного того-сього», то я можу з упевненістю сказати, ким був читач – дон Кіхотом або Санчо» [140, 46].

Цікаво, що інший представник Празької школи, Микола Чирський, запропонував цілком опозиційну Ольжичевій рецепцію цього образу і мотиву в цілому. У Миколи Чирського виразно своєрідна рецепція образу Дон Кіхота. Він «розчленовує» знаменитий мотив, зберігаючи ключову для своєї концепції іпостась Дон Кіхота як наївного та романтичного мрійника, що все своє життя ладен підпорядкувати благородному подвигу в ім'я коханої Дульчінеї, формально уникаючи ключового призначення, яким наділив себе мандрівний ідальго.

Доволі цікава форма, запропонована автором, провокує сприймати історію про Дон Кіхота мовби кожного разу спочатку. Автор створив триптих, кожна з частин якого нетрадиційно зветься однаково: «Дон Кіхот». І кожного разу автор немов би переповідає життєву історію свого героя від

початку, наголошуючи на основних концептах: іпостась лицаря, битви з вітряками, вірний спис і так само вірний Санчо Панса.

Специфіка рецепції образу Дон Кіхота полягає насамперед в тому, що автор себе з героєм ідентифікує, а проте його Дон Кіхот – щирий, милий, навіть дещо наївний. Так само несподівано вирішено і образ Санчо Панси – поет концентрує увагу читача-реципієнта на радісній посмішці свого героя. Ба більше: згідно художньої логіки Чирського ці два образи не опонують, не дисонують, а, навпаки, гармонізуються у потязі до прекрасного.

Ще ода цікава іпостась рецепції Чирським мотиву донкіхотства полягає в тому, що він формує уявлення читача про місію Дон Кіхота, пов'язану з мусульманським світом, на що є прямі текстові вказівки:

Назустріч степ і тиші дзвін...

(Пустив хтось в небі «півня»)

Вечірній вірний Муедзин

молитву творить з півдня.

«Вперед мерщій, вперед, мій карий,

наш шлях іще ген там,

де з хмар блакитної Сагари (імовірно – Сахари – Д.М.)

ось лине караван...

Там ген, де блиснула зоря

в чалмі його пророка...» [225, 550].

Релігійне світовідчуття так само накладає посутній відбиток на триптих про Дон Кіхота, оскільки автор поступово ніби намагається «зарахувати» свого героя до пантеону святих:

Навколо серця його сяєво,

як вколо лиць святих. [225, 549].

Саме в цьому, на нашу думку, приховано ключ до розуміння провідної рецептивної концепції образу Дон Жуана Миколаю Чирським: місію свого

героя поет вважає святою, так само, як і святим його благородне почуття до Дульчинеї.

Відтак триптих має і відповідне лексичне наповнення, яке парадоксально поєднує лексику церковну та жаргонізми, і це, у свою чергу підкреслює «прозу життя» на відміну від святої місії, взятої на себе Дон Жуаном. Характеризуються твори і яскравою метафорикою, оригінальністю рим «списом – писок», «серце – герці», «поту – Кіхота», «вільний божевільний», «уперто – безсмертний». Якщо зважити на те, що дослідники творчості, зокрема М.Ільницький, відзначали вишуканість звукопису у поезіях Чирського, то маємо підстави припустити, що саме такі рими не є випадковими, оскільки у них однозначно закладено певні смислові алузії.

Загалом мотив донжуанства у М.Чирського реципіюваний досить оригінально, якщо врахувати, що контекстуально (еміграційна література, Празька школа) ця версія була запропонована практично водночас із Ольжичевою.

Надзвичайно важливим для розуміння українських інтерпретаційних моделей образу Дон Кіхота є есе Леоніда Мосендза «Народження Дон Кіхота». Щоправда, і загалом тема донкіхотства у творчості цього поета була однією з чільних. Про це свідчить поезія «Росінант твій вірний згинув...». Мосендз немов би зазирає у «післяроманне» існування легендарного героя, коли скінчено боротьбу, коли давно втрачено Санчо Пансу:

Росінант твій вірний згинув  
На стрімких стежках Невади,  
Санчо сам тебе покинув  
Для спокою і для влади.

Вкрились теляги іржою,  
Спис зломився нерозлучний,  
І в останньому двобою  
Меч пощерблено дворучний.

А без зброї – без турботи...

Спомин – спокій ... день за днями...

Не змагатись, Дон Кіхоте,

Тобі більше з вітряками! [137, 81].

Можна припустити, що есе Леоніда Мосендза стало відповіддю на статтю Дмитра Донцова «Санчо Панца в нашій дійсності». Дмитро Донцов наголошував, що «тема Дон Кіхота завжди була модна, тема Санчо Панци – менше. А вона варта уваги...» [56, 575]. Ця стаття стала для Донцова приводом проаналізувати характер української «правлячої еліти». Історичний екскурс від часів Богдана Хмельницького дав Донцову підстави вважати, що «домінуючий тип тої верстви зигзагував у сторону типу Санча, переставши бути тим блукаючим лицарем, яким його знає історія» [56, 577]. Натомість Мосендз «...на відміну від Д. Донцова, шукає приховані внутрішні причини зворотнього процесу – перетворення сеньйора Кіхани в лицаря Дон Кіхота, досліджує проблему трансформації міщанської душі Кіхани в душу, яка прагне героїчного чину. Санчо у Мосендза – це збірна душа тих, хто не розуміє високих устремлінь свого господаря» [139, 212].

Мосендз, інтерпретуючи тему донкіхотства, традиційно замислюється над тим, як людина робить вибір між шляхом Дон Кіхота і шляхом Санчо Панси, що саме цей вибір детермінує:

Бо може статися, що довгий вік

перейдуть не як лицарі, а – Санчі,

із мрією: не тис би черевик,

а там до біса всі світові ганчі!

Нехай шука на них направу й лік

той божевільний Дон Кіхот із Манчі! [138, 18–19].

Варто звернути увагу й на те, що епіграфом до свого есе Л.Мосендз узяв фразу з роману Сервантеса: «Досягти вічного імені й слави». Найголовнішим, на наш погляд, є висновок, який робить Мосендз, аналізуючи «трансмутації Кіхана в Кіхота»: «...досі про цей механізм не



відомо нічого, хіба тільки те, що він існує, бо якби не існувало, то не було б ні чину Мойсея, ні чину Цезаря, Жанни Д'Арк чи Мазепи. Про внутрішню суть, істотність цього механізму теж можна лише здогадуватися» [139, 213].

У той же час у літературі «материкової» України з'являється вельми прикметна поезія Євгена Плужника «Гладкого Панчо...». Переінакшене ім'я донкіхотового зброєносця не притлумлює глибинного змісту й авторського задуму – звернутись до мандрівної «кошавої тіні» «дона з Ламанча» [163, 322].

Цікаво, що як зазначає Л.Череватенко, з таких віршів-портретів, віршів-пародій, як «Гладкого Панчо...», «Ходить!.. Все ходить!..», «Я – людина цивільна...» Є.Плужник «збирався скомпонувати цілу збірку – четверту» [218, 60].

Для власне пародійного ключа поет використовує традиційну опозицію Дон Кіхота та Санчо Панси, причому не доводиться сумніватися, хто саме зажив прихильності автора поезії. Про Плужника завжди говорили, що він був людиною справедливою, а відтак збірка таких поезій могла б бути вельми цікавою. У даному разі вірш «Гладкого Панчо...» свідчить про те, що образ Дон Кіхота в українській поезії опрацьовувався у різних соціальних та морально-філософських ракурсах. Поєднуючи власні рефлексії з надзвичайно актуальною, та ще й у сталінські часи, проблемою мистецького самовираження, Плужник здійснив фактично неймовірне: у двох коротеньких строфах він схарактеризував епоху.

Його сарказм спрямований насамперед на те, що саме «помилки» «ідейно невитриманих» письменників набагато прекрасніші за «правоту» тих, хто погодився слугувати режимові:

...помилки – бодай в літературі –

Прекрасніші за всяку правоту! [163, 322]

Талановитий поет зрозумів: багато хто помилявся, як «дон з Ламанча»: гуманістичні гасла перетворились на криваву тиранію. «Уявне за реальність беручи» [163, 322] пішли в небуття кращі представники української



українському культурному контексті, ніколи не залежав від власне стильових чи поетикальних засобів, обраних тим чи іншим автором.

Бінарна опозиція образів Дон Кіхота та Санчо Панси не могла не «прозвучати» в рамках українського футуризму, оскільки, як відомо, ідеолог європейського футуризму Т. Марінетті визначав основною метою мистецтва оспівування «величезних натовпів», а не виокремлювати задля споглядання, пізнання й відображення самоцінну особистість. Відтак «прочитуємо» подібну опозицію і у М.Семенка, хоча, здавалося б, він цілком вичерпно визначився з тим, хто він – Дон Кіхот чи Санчо Панса. У цьому сенсі цілком закономірним нам видається твердження Ю.Коваліва: «Не дивно, що за умов обстоювання дегуманізаційних тенденцій М.Семенко вдається до егалітарного фарсу, призначуваного, очевидно, як нещодавно писали, для епатації «міщанських» смаків: «Я – дурень, Санча і хам». Очевидно, поета який перебував під впливом миттєвого настрою, найменше турбувало, чи відповідає це дійсності чи ні» [94, 87].

Відтак, ми спостерігаємо знову ж таки соціологізовану літературну модель, де метонімія «Санча» (Санчо Панса, як цілком зрозуміло), втрачає ознаки виключно художнього образу і перетворюється на соціальний маркер, який і має на увазі Михайль Семенко, акцентуючи, свідомо чи ні, «культуру низів», виявлювану в авангардизмі, у найвulgарнішій формі, відображаючи рівень свідомості плебсу – представника аморфної деперсоналізованої маси, яка витісняла «аристократизм духу» із суспільного життя, нехтуючи морально-етичними принципами, обстоюючи єдиний принцип – насильство як останній аргумент, нищення всіх законів і визнаний закон майбутніх тоталітарних суспільств.

Очевидно, що образ Дон Кіхота давав змогу українським письменникам на різних етапах розвитку літературного процесу, в різних стильових системах, у материковій та діаспорній літературах наголошувати на гуманістичних духовних цінностях людини, які нівелювалися під тиском тоталітарного суспільства, чужинного простору, в якому доводилось з тих чи

інших причин перебувати, згодом – науково-технічного прогресу та багатьох інших чинників. А це, у свою чергу, дає підстави говорити про інтерпретаційну модель, орієнтовану насамперед на демонстрацію соціальних парадигм.

Надзвичайно різноманітною є палітра світового культурно-мистецького простору у творчості шістдесятників. Вона здебільшого передана крізь призму національного світобачення. Це вічні образи – знову ж таки з «Дон Кіхота» Сервантеса («Балада моїх ночей» Ліни Костенко), її ж «Іма Сумак» та «Учора в дощ зайшов до мене Блок», «Брейгель. Падіння Ікара», такі художні відкриття, як «Сікстинська Мадонна», «Повернення Хікмета» Миколи Вінграновського; «Соната Прокоф'єва», «Сльоза Пікассо», «Монолог Сальєрі», «Скін Корб'юзьє» Івана Драча. На сторінках поетичних творів шістдесятників закарбувалися численні знакові імена історичних постатей, героїв середньовіччя, діячів культури, героїв античної та національної міфології.

Загалом для покоління шістдесятників Дон Кіхот однозначно став актуалізованим архетипом. Андрій Охрімович, беручи інтерв'ю у Надії Світличної, сестри поета Івана Світличного, який став знаковою фігурою для всього покоління шістдесятників, на радіо «Свобода» сказав: «Суспільство схильне до конформістської парадигми, бо йому зручніше сприймати Дон Кіхота, як слабоумного старця. Феномен українських шістдесятників начебто благополучно утилізовано і покладено на полицю з написом «Донкіхотство». Начебто. Оскільки утилізації не відбулося. Це все одно, що намагались заримувати слово «ідеаліст» зі словом «ідіот». Якими б «Дон Кіхотами» не виставляли українських шістдесятників, кожна людина у глибинах підсвідомого відчуває – то був подвиг живого у боротьбі з мертвим» [155]. А Євген Сверстюк називав Василя Стуса завершеним образом українського Дон Кіхота ХХ століття, шляхетним лицарем Смутної Подоби. Тому особливо актуальним видається звертання до аналізу інтерпретаційних

моделей образів роману Сервантеса саме в художньому полі української літератури шістдесятих.

Абсолютно своєрідна концептуальна інтерпретація образу Дон Кіхота належить Ліні Костенко. Слово Ліни Костенко із власним невідступним від нього суддею – внутрішнім цензором, живе і діє в умовах своєї реальності за його власною світоглядною логікою, незважаючи на політичні та ідеологічні інвективи доби чи держави. А тому її Дон Кіхот вільно існує в реаліях сьогодення, до того ж саме його образ стає приводом для різких оцінок, які поетеса дає сучасникам:

Ох, лицарю, не зв'язуйся з отарою –

Вона тебе затопче в пилюгу! [106, 176].

Як справедливо зазначила Людмила Тарнашинська: «...глибоко національна поетеса, Ліна Костенко вільно почувається в різних епохах і в різних країнах, шукаючи постійних паралелей та асоціацій, що робить її поезію закоріненою углиб віків та у світовий контекст...» [115, 17].

Ліні Костенко, як і іспанському класикові, вдалося майже неможливе: в рамках невеликого за обсягом поетичного твору (щоправда, на відміну від розлогого роману Сервантеса) вона спромоглася схарактеризувати цілу епоху в житті свого народу, її моральні засади, ідеологічні інвективи, її парадокси й гримаси. Вона продемонструвала болісне зіткнення двох різних форм буття, різних суспільних укладів, що сформувались за різними моральними, етичними, культурними та суспільно-політичними законами. І зовсім недаремно, мабуть, Микола Бажан, який рецензував разом з Леонідом Первомайським збірку поетеси «Княжа гора» (поезія «Балада моїх ночей» входила до цієї книги), пропонував поетесі зняти декілька творів задля того, щоб ця збірка дійшла до читача. Серед того переліку значився і вірш «Балада моїх ночей». Справді, 1972 року цей твір в жодному разі не міг би бути видрукованим.

Адже її Дон Кіхот – це вже зовсім інший герой, і «вимірюватись» він повинен був уже категоріями свого часу. Дехто з критиків вважає, що у

кожної епохи, кожного письменницького покоління, навіть у кожного письменника є свої улюблені, знакові, ключові герої. До певної міри з цим можна погодитись, оскільки саме образ Дон Кіхота, як ніякий інший, демонструє свою актуалізацію на певних етапах суспільного буття. Він яскраво представлений у рецептивних моделях письменників «розстріляного відродження», шістдесятників, згодом – постмодерністів, про що буде зазначено далі.

Поезія Ліни Костенко – класичний приклад національної інтерпретації світового сюжету, адже навіть сув'язь образів творить новий національний смисловий контекст:

у полі, між козацькими могилами,  
мій Дон Кіхот шукає вітряка [106, 176].

Окрім того, насамперед потрібно звернути увагу на те, що творячи черговий (в серії численних інтерпретацій) варіант буття великого Дон Кіхота, авторка постійно вживає ключовий для розуміння її творчої настанови займенник «*мій*»: «мій Дон Кіхот», «мої думки», «моя гордине». Тим самим авторка немов би постійно наголошує на власній інтерпретаційній моделі не лише, по суті, образу Дон Кіхота, але й сюжету в цілому. Адже його елементи в баладі так само зазнали авторського потрактування, трансформації: і епізод боротьби з вітряками, і образ Росінанта.

Авторка поезії ставить собі за мету «випробувати» Дон Кіхота в реаліях українських, про що було згадано вище. Справедливо зазначив В.Брюховецький, що у творчості Ліни Костенко «Окремий могутній рудоносний шар... складають твори, побудовані на історичних та культурологічних паралелях... Свого часу засуджений як книжний, цей напрямок, починаючи з 30-х років, розвивався поволі, лише принагідно, ще краще б сказати – випадково. А тут криються колосальні можливості інтелектуалізації поетичної думки, взагалі – піднесення рівня оптичного мислення. Крім того, в культурному досвіді людства закладено такі колізії,

що без їх осмислення будь-яка література приречена, зрештою, на духовну провінційність... Для Ліни Костенко ж такі «історико-мистецькі студії» настільки виявилися плідними, що вони постають цілком природним продовженням найсуб'єктивніших візій. Все в її поетичному світі з'єдналося в напружену цілісність, де не розрізнити переходу особистісного сприйняття якоїсь події чи долі в просто об'єктивований опис і навпаки. Поетесу захоплюють колізії гранично загострені, долі зболені, характери самовіддані й самозаглиблені. Ліни Костенко щораз цікаво стерти хрестоматійний глянець і зазирнути в нуртування живої душі, побачити те, що вело людину нелегкою стежею, що мучило її, підносило й знову кидало в прірву відчаю. Таємничо-незбагненне в несилюваності свого буяння, древо її природно інтелектуальної музи виявилось на рідкість сприйнятливим і сприятливим для «перещеплення» багатьох складних літературно-міфологічних бруньок – галузки дали ріст, і плоди дозріли щедрі й дивовижно «акліматизовані» [23, 133-134].

Н. Марченко і Р. Савчук, пропонуючи свою інтерпретацію «Балади моїх ночей» Ліни Костенко, зіставляють її з «Альбатросом» Ш. Бодлера, наголошуючи на протистоянні «поет-обиватель», «людина духу – людина плоті». У їхній інтерпретації відводиться місце темі «карнавального буття», на тлі якого поета турбує власна гординя. Спираючись на концепцію І. Шаха, який вважає образ Дон Кіхота Сервантеса втіленням образу суфійського шейха, «мудреця-дитини», свідомо перенесеного на європейський ґрунт, Н. Марченко і Р. Савчук доводять, що поведінка мудреця і дурня однакова, розрізнити, хто є хто, може тільки осяяна знаннями людина. Отже, Дон Кіхот Ліни Костенко, в їхній інтерпретації – «мудрець-дурень», «мудрець-ідіот-шейх», подібний до філософа-мандрівника. Своїми безглуздими подвигами він може створити нове розуміння символів, створити новий світ. Автори статті вважають часопростір «Балади» світом без мети і цілі [120, 4–5].

Навряд чи можна погодитись з цим твердженням, оскільки ця характеристика більше пасує якомусь постмодерному текстові, чого у

творчості Ліни Костенко виразно бракує. Її поезія швидше ілюструє аксіоматичне твердження, що художній твір – це вивільнення духовного досвіду і пам'яті. І незалежно від того, написано воно про сучасність чи про минуле, сучасний чи реінкарнований герой є контрапунктом письменницьких роздумів. З цього приводу слушно навести справедливі міркування Г.Жуковської: «Заглиблення в світ людських почуттів, прагнень, думок, проникнення в духовні пласти різних епох помітні в усіх поетичних збірках Лінги Костенко. У її творчості поступово здійснюється поглиблення морально-філософського осмислення історичної пам'яті через поступове розширення історичних горизонтів творів. У віршах поетеси на різних рівнях відбувається активний розвиток неоромантичних традицій, що проявляється у відтворенні світу у вічному русі, у боротьбі суперечностей, у поєднанні універсалізму з антропоцентризмом, у ствердженні високої культури творчої місії мистецтва слова тощо» [69, 79].

На яке ж запитання дає відповідь текст Ліни Костенко, її інтерпретація образу «лицаря з Ламанчі»? І чому вона позбавила свого Дон Кіхота його вічного попутника Санчо Панси?

Варто погодитись з точкою зору О.Варави: «Особливістю образу лицаря в Ліни Костенко є відсутність його супутника – зброєносця Санчо Панси. Разом їх постаті іноді тлумачаться як єдиний символ двох протилежних ликів однієї душі. Концепція Ліни Костенко інша. Уся увага прикута до головного героя, бо він сам у собі поєднує внутрішню і зовнішню людину, тобто є цілісною самостійною особистістю, а не напівбожевільним інфантильним, дезорієнтованим у світі невдахою, якому потрібні раціонально і практично мислячі поводитарі. Крім того, ніхто до Ліни Костенко, інтерпретуючи цей образ, не утворював з такою прозорістю асоціативний ланцюг: мандрівний лицар / сильна цілеспрямована особистість / аристократ духу. Ці образи існують у світовій літературі відокремлено. Усі інші персонажі – юрма, злий чаклун, вітряк, смерть, кінь – другорядні. Події



відбуваються на тлі, яке передається образами ночі, холодної землі, вітру, могил, місяця, бур'янів» [25, 140].

Ліна Костенко уникає загострення саркастичних нот, але твір пронизує потужне почуття печалі, оскільки у поєдинку з вічним «злим чаклуном» Дон Кіхот попри все зазнає поразки. І мотив живої, фізично відчутної печалі пов'язаний саме з образом Дон Кіхота. Поетеса чітко розмежовує саркастичну та суто гуманістичну складову поетичних інвектив.

Поетеса зводить у гострому конфлікті лицаря й отару, і тим посилює драматизм:

Стугнуть земля. Ідуть великі юрми.  
Ти думав — люди, глянув — барани!  
Ти їм на поміч, лицар-недотепа.  
Ти їх рятуєш, а вони у крик.  
Ех, Дон Кіхоте, їм же не до тебе.  
Не заважай їти їм на шашлик» [106, 176].

Художня інтерпретаційна концепція поетеси втілена, власне кажучи, і в самій формі твору. Адже на очах у читача внутрішній монолог авторки поступово трансформується у діалог, як-от:

Мої думки печальні, наче клоуни,  
Що, сміючись, розмазують сльозу, – і далі:  
Мій Дон Кіхоте, лицарю, чого-бо ти  
Бредеш один по цій гіркій стезі? [106, 176]

Ліна Костенко свідомо позбавивши свого героя його вірного зброносця Санчо, в жодному разі не полемізує з Сервантесом у визначальних рисах створеного нею образу. Його внутрішній світ так само «автономний та самодостатній» [229, 215], він так само один супроти юрби, яка його зневажає і не розуміє. Натомість в осерді її власної інтерпретаційної моделі лежить розуміння Дон Кіхота як сильної особистості та аристократа духу. Саме ці риси героя літературного твору були на часі в добу

беззастережного панування радянської ідеології, саме такі герої покликані були знову і знову перепиняти ту отару «баранів», що йшла «на шашлики».

Для поетеси суттєво важливим є тло, на якому вимальовується постать мандрівного лицаря. Її сучасне прочитання, її інтерпретація героя дозволяє їй інтерпретувати і свою епоху, давати характеристику часові, суспільству, людям чи то пак юрбі, яка контекстуально завжди присутня як сила, що опозиціонує головному героєві. Декодувати часопростір, репрезентований поетесою, можна доволі просто, маючи хоча б елементарне уявлення про ту добу, в якій вона творила цю баладу.

Тоді не викликає подиву, що саме в епоху, коли «земля в холодну ніч загиблена», коли народ – «рогате рагу», коли навіть слово-зброя поодиноких сміливців втрапляє в порожнечу, – саме тоді серед козацьких могил (образ, що так чи інакше визначає національні орієнтири) з'являється цей дивакуватий герой. І цей герой безнадійно впевнений у своєму покликанні: він продовжує свій шлях, «шукає вітряка».

Моральний максималізм поетеси, який критики (зокрема В'ячеслав Брюховецький) побачили ще в ранніх її віршах, ніколи не спадав, а, навпаки, постійно нарощувався. Тарас Салига справедливо зазначав: «Ліна Костенко, змінюючи українську художню традицію, витворює свій власний тип мислення, в якому традиція не руйнується, не заперечується як така, а оновлюється, синтезує нові ознаки часу не тільки у вимірі естетичному, а й ідейно-тематичному. Екзистенційне відчуття своєї присутності в житті з правами вільної особи будить почуття протесту проти всілякої стандартизації, уніфікування та нівелювання індивіда. Сама ж людина мусить усвідомити свою потребу бути нею, вона повинна розуміти власну значимість у людському всесвіті, бо вона гуманіст і добродієць. Свобода індивідуального «я» – проблема, що була святою-святих усіх шістдесятників, бо вона вмикала в себе все, що тільки може торкатися людини, їхнє життя, поведінки, її діянь, її пошуку істини. Асоціативний простір віршів

Л.Костенко, в яких так чи інакше поетеса порушувала подібну проблематику, завжди необмежений» [182].

І саме тому поетеса по-справжньому захоплюється своїм героєм, демонструючи це своє захоплення неповторно, як може тільки Ліна Костенко, за допомогою іронії:

А чи коли доточить хто собою

Твої незрячі подвиги вночі? [106, 176]

І головних героїв у творі Ліни Костенко насправді двоє: Дон Кіхот та сама авторка. Вона немов би спостерігає за лицарем ззовні, ніби сама гортає сторінки свого ж твору. Ця форма спілкування з героєм на думку М.Бахтіна дає їй можливість «зібрати всього героя, доповнити його до цілого тими моментами, які йому самому недосяжні» [16, 15].

Навряд чи поетеса вважає свого героя «біснуватим». Її запитання про те, чи він вже зовсім «розуму одбіг» швидше підкреслює винятковість «іншість» цього героя, підтверджену всією історією функціонування роману в духовному просторі людства. Трагізм цього образу поетеса переконливо мотивує тим, що її Дон Кіхот насправді в жодному разі не спроможний вписатися у рамки «правильно організованого» суспільства. Ця трагічна винятковість пояснюється надзвичайно глибокими міркуваннями Мішеля Фуко з його книги «Історія божевільня в епоху Розуму»: «... в сучасну епоху відбувається масове організоване звільнення «правильного» суспільства від людей, для яких є чужими ідеали цього суспільства. Злидарі, волоцюги, юродиві, божевільні, злодії, еретики, інакомислячі й усі інші, починаючи з ХУП століття (і чим далі, тим більше) виключаються з «нормального» життя і відправляються в закриті заклади нового типу – у в'язницю, лікарню, робітний дім, божевільню, а потім і в концтабір. Торжествуючий розум і культ Людини, переходячи від мислителів і поетів до міністрів і депутатів, не бажає миритися з тим, що присутність «неправильних» людей на кожному кроці заперечує їхній тріумф. Історію новоєвропейської цивілізації, на думку Фуко, можна тлумачити і як історію позбавлення від усіх тих, хто не

вписується в рамки розумно організованого соціального космосу. Це стає новим ідеалом загального блага і створення «парадизу» на землі, коли уже немає діла до пристрастей, душевних поривів, фантазій розуму і дивацтв душі» [238, 233].

Навряд чи проти цього можна суперечити, особливо враховуючи ідейно-політичний контекст доби, початок 70-х років ХХ століття в СРСР, коли готувалася до друку збірка Ліни Костенко «Княжа гора» і створювалася «Балада...», коли саме інакомислячі були головною мішенню тоталітарного суспільства і держави, і коли донкіхоти ставали справжніми паріями. Вочевидь саме тому Ліна Костенко й обрала образ Дон Кіхота, щоб підкреслити глибинний трагізм протистояння «правильно організованого» суспільства і безкомпромісного героя-одинака, в оцінці якого авторка балади категорична. Вона змальовує особистість обрану, новочасного месію, який покликаний стати символом людини, здатної долати високості духовних прозрінь, залишаючись при цьому пронизливо самотньою.

Окрім того, є ще одна цікава інтерпретаційна риса образу Дон Кіхота у Ліни Костенко. На відміну від Олега Ольжича, який загалом намагався ідентифікувати себе з мандрівним лицарем, Ліна Костенко шукає паралелі у життєвому шляху свого героя і у власній долі. «Балада...» писалась у часи, коли навколо поетеси замкнулося коло мовчання, коли вона остаточно зрозуміла, що в неї немає іншого вибору, аніж торувати обраний шлях до кінця, коли вона усвідомлювала трагізм втрат і байдужість юрби, коли їй, як і її героєві, залишалась лиш «печаль і далина». «А може, це апологія лицарства в загальнолюдському масштабі, констатація гіркоти вибору людини-лідера, людини-творця, людини-особистості, людини-висоти» [25,142].

Тим страшнішим і більш промовистим у такому контексті виявляється протистояння з агресивною і сліпою отарою, образ якої у поетеси також виявився надзвичайно яскравим ще й за рахунок «відкритого» фіналу твору. Ліна Костенко лиш гіпотетично припускає можливість загибелі свого героя під ногами сліпої юрми. Цей відкритий фінал потрібен був авторці для того,

щоб залишити вибір своєму читачеві – кожному свій, адже хтось почувається Дон Кіхотом, а у когось цей герой у будь-якій інтерпретації викликатиме лиш поблажливу чи й навіть глузливу посмішку.

Отже, ключовими інтерпретаційними новаціями образу Дон Кіхота у Ліни Костенко став принцип пошуку кореляцій між образом лицаря з Ламанчі та життєвим вибором самої авторки, нездоланий розрив між місією особистості-лідера та байдужістю зазомбованої і приреченої юрби, найвищий реєстр трагізму, мотиваційно визначений новою епохою та її новими цивілізаційними викликами.

Ліна Костенко залишилась вірною собі. Вона спромоглася уникнути стереотипів, маючи за плечима не один взірець блискучої інтерпретації сюжету про вічного мандрівника світової літератури. Взаємини її героя з соціумом – проблема найактуальніша принаймні для української інтелектуальної еліти в останній третині ХХ століття. Особливо якщо представник цієї еліти, український інтелігент, – людина непересічна, талановита. Талант же взагалі річ для тоталітарної влади небезпечна. Таланти витворюють культурний, духовний простір буття нації, а історія України свідчить про те, що саме в духовному просторі досягали зерна майбутніх політичних катаклізмів. І це також одна із граней запропонованої поетесою інтерпретаційної моделі образу Дон Кіхота з Ламанчі.

Особливо яскравим, полісмісловим, інваріантно інтерпретованим постає образ Дон Кіхота у творчому доробку Євгена Сверстюка – не лише знаного письменника, а й дисидента, виразника дум і прагнень могутнього покоління борців за незалежність України, одного з ініціаторів українського національного опору шістдесятих. Адже саме він переконливо довів, що Дон Кіхот «дає своє ім'я безумству хоробрих у всіх кінцях світу» [3, 93]. Дон Кіхот і Гамлет взагалі є улюбленими літературними героями Сверстюка.

Де кілька есе Є.Сверстюка, як-то: «Наш гість жаданий – Дон Кіхот», «Мігель Сервантес» – дають уявлення не лише про те, що саме письменник вважає найважливішим у романі іспанського класика, це не просто його

погляд на безсмертного ідальго з Ламанчі, але й спроба екстраполювати цей образ на сучасні йому реалії життя, актуалізувати саме поняття донкіхотства у духовному просторі останньої третини ХХ століття: «У країні імперської ночі, в Росії, де про життя віками можна було лише мріяти, Дон Кіхот сприймався не таким смішним героєм, як у країнах раціоналістичного Заходу» [3, 93], – один із найголовніших висновків Сверстюка. Адже не лише Василя Стуса, а більшість тих, хто виходив на нерівний двобій з більшовицькою системою, Сверстюк переконливо охрестив Дон Кіхотами: «Українська інтелігенція 60-х років зустрілася з Дон Кіхотом по-своєму. То тут, то там з'являвся гурт людей, узброєних уявленнями й чеснотами з добрих старих книг та лицарською одвагою. Симптоми донкіхотства фіксувалися в КГБ як спроби повстання проти режиму». І далі: «Не всі Дон Кіхоти гинули. Наприклад, генерал Григоренко, мужньо витерпівши систему переслідувань і принижень, був позбавлений громадянства. Але то ціла історія, яка дала певну науку. Дон Кіхоти визбулися страху. Хто злякався чи засумнівався, той уже починав утрачати цю священну хворобу» [3, 94].

Євген Сверстюк з висоти літературознавчого досвіду кінця ХХ століття спромігся по-новому осмислити витоки неповторного сюжету роману Сервантеса, глибоко вивчивши життєвий шлях великого іспанця. Він також створив, хоч і вельми лапідарний, а проте надзвичайно точний і глибокий коментар до основних романних колізій, пояснивши причини як літературного безсмертя твору загалом, так і його інтертекстуальних потенцій.

Не уникнув Сверстюк і вічної опозиційності образів Дон Кіхота та Санчо Панси, «переносячи» це протистояння у реалії буття українського дисидентського руху: «Декого з тих зухвальців стягував Санчо Панса з висот обов'язку на доли здорового тверезого банального глузду. Тоді вони, махнувши рукою на журавля в небі, опускалися до згоди з владою, писали покайні заяви, і то вже був кінець їхнього донкіхотства. Розпорощавшись зі

священними поривами і мріями, люди блякли й опускались, і жили так, що набридали самі собі» [3, 93].

Але найбільший інтерес для нас становить багато в чому автобіографічна поезія Євгена Сверстюка «Сервантес», присвячена вірному побратимові Василеві Стусу, – його Сверстюк вважав найпершим шляхетним лицарем, який обрав дорогу боротьби, – написана (що вельми показово) у таборі Кучино 389/36 в лютому 1974 року. В.Стус отримав в листі цей твір під час свого заслання, це була для нього справжня подія, про це свідчить той факт, що Стус навіть переписував його по пам'яті (цей документ зберігся).

Євген Сверстюк, звертаючись до сюжетної канви роману Сервантеса та до мотивів твору, обрав шлях ототожнення себе з Дон Кіхотом, тому ми можемо віднести цю поезію до жанру автобіографічної лірики. Автор твору уявляє себе Дон Кіхотом ХХ століття, піднятим на глум байдужою й примітивною владою, що цілком корелює з середньовічною юрбою, функцію якої вона й перебирає на себе у столітті ХХ-му.

Етапи мандрів Дон Кіхота вивершуються для його сподвижника – ліричного героя поезії – у тюрми, ґрати, муки, камери, переповнені Санчо Пансами. Цей образ Сверстюк докладно не розшифровує, проте його антагоністичність по відношенню до образу Дон Кіхота очевидна:

В камері цій душній

Сотні моїх Санчо Панс... [185, 465]

Сверстюк послідовно переосмислює, моделює на прикладі свого життя кожен сюжетну лінію роману Сервантеса. Стосовно образу Панси це видно з того, що й у часи автора поезії прагматичні й кмітливі обивателі все ж свідомо чи несвідомо захоплювались своїм лицарем:

Сміх – мій останній шанс –

Чимсь до душі припав

Сотням отих Санчо Панс [185, 465].

Згадує поет і сухореброго Росінанта, і панну з Тобосу, і безлику юрму, що чекає розваг. Але найважливішим і одним із ключових образів твору є образ палімпсеста (тут очевидний зв'язок з Василем Стусом). Цей образ несе у творі надзвичайно потужне смислове навантаження. Саме він і є свідченням того, що ліричний герой, якого можна поза сумнівом ідентифікувати з автором твору, перебрав на себе карму Дон Кіхота, озброївся його щитом, на якому вічно пломенітиме напис: «Вічна суворість борні, вірність, воля і честь» [185, 465].

Зовні малоформатний, але внутрішньо надзвичайно просторий вірш Є.Сверстюка міг би претендувати на маніфест цілого покоління шістдесятників, які офірували своє життя високій ідеї боротьби за вільну соборну Україну. Як і Сервантес, Сверстюк спромігся у своєму невеликому за обсягом творі (усього 16 строф) окреслити і найболючіші виразки епохи, і задекларувати особисте життєве кредо людини, вірної кодексу лицарської честі, підтвердити вічну опозиційність донкіхотів і санчо панс, прописати вкрай важливі для розуміння сучасної людини, але все ж риторичні запитання до самого лицаря з Ламанчі, а головне – утвердити віру у те, що Дон Кіхот і його боротьба – вічні.

Поезія нескладна за структурою, проте авторові вдалося віднайти надзвичайно цікаві й повнозвучні рими, наприклад: «оман – роман», «шанс – Панс», «вас – Панс», «нетяг – життя», «пусте – святе».

Вражає і парадоксальність мислення поета: потрапити в тюрму, щоб знайти себе, образ ґрат, як сув'язі хрестів, віки летаргійного сну, – образ, за яким проглядаються століття непростой вітчизняної історії. Привертає увагу й те, що поняття «санчо панса» автор саме так і використовує, уникаючи конкретики образу і вживаючи це власне ім'я лише в множині, тоді як на противагу рабам (знову множина), для яких вірш Сверстюка хай і непрямий, а проте докір, автор шанобливо звертається до того, єдиного і неповторного, хто став символом для багатьох епох:



Змовкніть, раби:

в броні

Лицар, високий, як спис,

На сухоробрім коні [185, 465].

Подібні мотиви звучать і у інших поезіях Сверстюка, присвячених образів Дон Кіхота, який став достеменним етнокультурним стереотипом – репрезентантом іспанської культури, літератури, ментальності.

Отже, у творчості Євгена Сверстюка саме явище донкіхотства стало одним із найпотужніших мотивів, з яким письменник так чи інакше співвідносив не лише власну долю, а й долю цілого покоління. Реалії роману Сервантеса стали так само органічними для духовного простору українського суспільства ХХ століття, як органічними були вони для середньовічної Іспанії.

У цьому есе про Сервантеса, як і в інших публіцистичних творах Сверстюк говорить, що українцям історія просто на чолі записала всю обережність, пасивність, перечікування і лінь предків, і кожне нове покоління від колиски розплачується за це своєю долею і честю. І заново відшукує і осмислює духовну спадщину наших донкіхотів серед жалюгідної спадщини рабів.

Сверстюкове потрактування образу Дон Кіхота знайшло своє продовження у письменника Василя Слапчука, який, власне, репрезентує вже постмодерну тенденцію в українській сучасній поезії:

З часом

все складніше відрізнити

тих, що дмухали на гвинти,

роблячи вітер,

від Дон Кіхотів, котрі боролися

з млинами вертольотів.

Уже тепер

ми їх вшановуємо

як рівних [196, 190-191].

Слапчук також продовжив традицію інтерпретувати образ Дон Кіхота і Санчо Панси як двох опозиційних моделей життєвої та громадянської позиції, як це блискуче запропонував і Є.Сверстюк. Поема В.Слапчука «Новенький ровер старенького пенсне (книга життя і смерті)» присвячена життєвій драмі Павла Тичини, його конформістській позиції у взаєминах з радянським режимом. Постмодерні рефлексії автора твору концептуально продовжують і немов би розширюють глибокі й трагічно правдиві висновки Василя Стуса, зроблені ним у статті «Феномен доби» [200, 578 – 587].

У юності

Тичина був

високим і худим,

як Дон Кіхот,

але

з роками

росту вбавилося,

повноти додалося,

і він

став нагадувати

Санчо Пансо.

До речі,

коня Дон Кіхота

звали Росинантом.

А хто знає,

як кликали ослика? [195,12]

Слапчука цікавлять реалії життя Санчо Панси, «ім'я ослика», на якому пересувався цей герой. Відтак ця своєрідна алюзія насправді має глибокий зміст, який у постмодерному тексті може мати безліч розшифровок. Найпростіші й найочевидніші – Тичина втратив право мати навіть такого

коня, як Росінант, який попри те, що був охлялою шкапою, все ж уславився на увесь світ, і увесь світ знає його ім'я. Натомість ослові не судилося такої слави. І, як писав В.Барка, «духовно замордований геній» [9, 550] перетворився та прагматичного обивателя Санчо Пансу. Але концепція Слапчука у відтворенні Тичининої трагедії багато глибша, опозиція Дон Кіхот – Санчо Панса лиш одна з граней цієї концепції. Насправді, у пролозі до поеми, як свого часу і у більшості прологів Франка, сучасний український поет виголошує головну інвективу, яка перетворюється на своєрідний смисловий камертон для реципієнта:

Антитеза неможлива

без тези.

Кого б цікавив

Антитичина,

якби не було Тичини? [195, 29]

Слід підкреслити, що Росінант – теж прозивне ім'я. Так називають «старих, змучених працею шкап» [97, 509].

Тут варто наголосити на тому, що принципи рецепції образу Санчо Панси, як невід'ємної складової архетипу донкіхотства в українській літературі абсолютно своєрідні. Йдеться насамперед про те, що у Сервантеса образ Санчо Панси пережив ряд трансформацій і набув наприкінці роману геть іншого звучання, аніж на початку. Від маячні, перейнятої ним від Дон Кіхота він звільнився внаслідок суворих випробувань, які йому довелося пережити. Останнім з таких випробувань стало його «губернаторство». Однак в управлінні своїм островом він вступив уже одужавши від жадоби накопичення, і це відбулося з ним частково під впливом постійного прикладу душевного благородства і доброти Дон Кіхота. Санчо Панса під впливом свого сюзерена стає загалом значно м'якшим і поступливішим до людей, він починає керуватися вже бне жадобою збагачення, а почуттям справедливості і власне людяністю. Особливо показовими є його монолог, коли він покидав пост губернатора острова. Тоді він говорив про те, що бажає повернутися

насамперед до свободи, а його приказки, проголошені у вкрай комічній формі, насправді сповнені глибокої й неперебутньої мудрості.

Натомість в українській літературі образ Санчо Панси в рецептивному вимірі залишився виключно антитетичним до Дон Кіхота. Це властиво й дало підстави для теоретичних записок Дмитра Донцова, це відбилося у творчості всіх без виключення поетів, особливо шістдесятників. Йдеться про те, що така опозиція максимально відповідає безпосередньому розкриттю самого архетипу донкіхотства, підкреслюючи співставлення двох різновидів людської сутності, двох людських іпостасей, однаково законних і невідворотно присутніх в суспільстві в усі епохи, – пристрасного мрійника і тверезого, розсудливого практика. Більше того, в українській рецептивній традиції образ Санчо Панси іноді набуває огидних ознак пристосування, обивателя, що протистоїть високодуховним устремлінням істинних донкіхотів.

Дещо осібно у нашій літературі стоїть творчість Григорія Чубая, що стала відомою широкому загалові насамперед через шлягери гурту «Плач Єремії», але однозначно це сталося упродовж останніх десятиліть з огляду на суперечливість самої постаті письменника.

У творчості Григорія Чубая загалом превалювала завжди філософська лірика, можна віднайти чимало зразків витончених інтимних віршів, пейзажних замальовок.

Більшість з усього, написаного Чубаєм за роки його життя увійшло до так званого «П'ятикнижжя» («Постать голосу», 1968; «Вертеп», 1968; «Відшукування причетного», 1969; «Плач Єремії», 1969; «Світло і сповідь», 1970). Назва вочевидь є прозорою алюзією на одну з головних частин Біблії – П'ятикнижжя Мойсееве.

У творах цього поета загалом чимало іспанських реалій. Зокрема, варто згадати одну з поезій «Моя задихана коридо», в якій ідеться про патологічний стан суспільства, пройнятого цинізмом, рахубністю,

байдужістю та копійчаним позерством. Замість реальних чеснот і цінностей – суцільні ерзаци.

замість часу – ерзац-годину  
замість людей – ерзац людину,  
а всім крикливим на догоду  
ми подамо ерзац свободу! [228, ■]

Таким автор бачить сучасний йому світ, в якому навіть сакральні постаті перетворилися на «ерзац месію», «кібернетичного пілата», «синтезованих іуд».

Загалом філософське осмислення буттєвих явищ було для Григорія Чубая надто важливим. А тому його поезію «Дон Кіхот» потрібно коментувати з огляду на глибоку особисту драму поета, яка, на наш погляд, до певної міри віддзеркалена у цьому творі.

Йдеться про сумнозвісний процес над поетом-дисидентом Ігорем Калинцем, на якому Чубай, колишній найактивніший учасник і одна з центральних фігур львівської андеграундової тусовки, добрий товариш Калинця, свідчив проти нього на судовому процесі. Люди, близькі до Чубая, припускали, що подібний крок він зробив під тиском КДБ. А проте всі наступні роки тяжко карався, переживаючи цю подію. В цей час від нього відвернулося майже все його оточення, вважаючи за агента КДБ.

А тому образ Дон Кіхота, створений поетом, вийшов у нього доволі драматичним і показовим. У невеликому за обсягом творі ліричний герой, що перевтілюється в Дон Кіхота, встигає пережити низку трансформацій, але всі вони призводять лише до того, що на схилі літ нікому навіть не спаде на думку назвати його донкіхотом:

Дарма, дарма, що злинули віки,  
що на кольчuzі потьмяніли діаманти —  
та знов тебе несе на вітряки  
бажання слави, зване Росінантом...

Вітряк задумливо осмислює свій рух.

Надвоє переламується шпага.

Тож грайся у безумство одчайдух,  
тоді й повірять, що у тебе є одвага.

Тоді вже в орденах у тебе груди  
і вже на плечах в тебе позолота...

І всі тебе героєм назовуть  
й ніхто не зважиться назвати...  
донкіхотом [228, 35]

Цікаво, що конкретика перевтілень актуалізована саме у ХХ столітті, тобто автор намагається побачити такого собі сучасного претендента на роль Дон Кіхота і спробувати зрозуміти: наскільки великими є його шанси гідно повторити шлях свого знаменитого попередника. Форма звертання надає поезії своєрідного звучання, в якому можна простежити нотки іронії, сарказму. Авторіві дається передати це надзвичайно оригінально:

Хоч на землі вже мало вітряків,  
зате на ній багато донкіхотів! [228, 35]

Дуже цікавого звучання надає автор образу Росінанта. Несподівано у Чубая Росінант набуває символічного звучання: це бажання слави, яке рухає сучасними донкіхотами. Попри несподіване, на перший погляд, образне рішення, нам видається, що автор скористався ним задля створення своєрідної алюзії, яка для сучасної людини витворює чіпкий і сталий асоціативний ланцюг, що стосується власне самого мотиву донкіхотства, формалізованого у реальному житті. Загалом, поезія «Дон Кіхот» Григорія Чубая – це своєрідний філософський роздум над обличчям сучасного йому соціуму.

Знаний представник української діаспори Олег Зуєвський також запропонував свої варіації образу Дон Кіхота. Його поезія завше вирізнялася пошуком досконалості та прагненням до довершеності створив свій

поетичний ребус під назвою «Дон Кіхот (Сучасний монолог)». У традиційній для себе манері О.Зуєвський пропонує вірш, який читач повинен декодувати, послуговуючись лиш вельми непромовистими натяками на зразок «мій вибір не тут» [74, 22].

Чому О.Зуєвський звернувся до цього образу? І чи можна вважати підказкою слово «сучасний» у назві твору? На думку В.Яременка: «Він не вигадує надзвичайних сюжетів. Вишукуючи міфічні, біблійні, літературні сюжети, він не шукає в них вражаючої екзотики. Його поезія, захоплюючи, спонукає нас заглядати до різних словників, до енциклопедій, до змісту шедеврів світової літератури» [241,75].

Цікавим є звернення Олега Зуєвського до образу Дон Кіхота насамперед з точки зору стильових варіацій тексту, тому, що він, згідно цілком справедливої і доказової думки «...зімкнув [ситуаційний та магічний символізм], повернувши український символізм до того стану, в якому він виявився в найперших тичининських речах. Він бо спромігся й на наступний крок: витворення нової дистанції, нового пародійного аспекту символічного слова. Зробив він це введенням у дію первнів класицизму. Зуєвський іпостасував символізм класицизмом» [210, 88].

Концепція образу Дон Кіхота у Зуєвського пов'язана насамперед з аспектом мандрів, пошуків ідеалу, «воріт», за якими знаходиться бажана, але така недосяжна дійсність. Він не звертається до конкретного образу мандрівного ідальго, не перевтілюється в Дон Кіхота, уникаючи будь-якої конкретики, а лише співвідносить поневіряння лицаря сумного образу дорогами середньовічної Іспанії з власними пошуками ідеалу в сьогоденні. На відміну від іспанського лицаря ліричний герой Зуєвського мучиться сумнівами, і цей стан героя виразно драматизує текст. Використовує поет і доволі традиційний паралелізм, порівнюючи шукання героя, стан його душі з птахами, що прагнуть до омріяної домівки: «Лиш дім їх приваба й мета». [74, 23]

Інтерпретація образу Дон Кіхота у творчості української поетеси Зої Когут з Австралії детермінується певними нестандартними чинниками. Як зазначає Марко Павлишин: «...майже все, писане українською мовою з літературним наміром в Австралії, творчість Зої Когут – творчість еміграційна, зорієнтована і мовою, і емоційним тоном не на входження в новий світ, а на втрату старого й на невлаштованість у новому. Своєю біографією Зоя Когут аж приречена бути поетом переміщення, відчуження, невходження в контекст». [158, 385]

З.Когут через образ Дон Кіхота намагається передати почуття дискомфорту сучасної людини у світі. Вона змальовує бій із вітряками, який в її системі ціннісних орієнтирів означає відсутність для сучасної людини можливості спізнати почуття спокою та вдовolenня. Це, власне, і є її роздуми про Дон Кіхота, про його взаємини зі світом. [100, 78]

Якщо визначати загальне настроєве тло поезії, то воно вочевидь є спільним для більшості творів Зої Когут, оскільки її погляд на світ традиційно корелюється зі станом меланхолії. Як уже зазначалось, переважна більшість дослідників схиляється до думки, що домінуючі мотиви меланхолійного суму продиктовані насамперед емігрантською долею письменниці.

Напевно, саме спільність емігрантських доль споріднює й інтерпретаційні моделі образу дон Кіхота у творах О.Зуєвського та З.Когут. Обидва поети уникають образної конкретики, тобто Дон Кіхот формально не функціонує ані в якості ліричного героя, ані в якості просто персонажа ліричної поезії. Натомість обидва автори швидше розмірковують над самим поняттям донкіхотства, «переносячи» легендарну тінь мандрівного лицаря в інший буттєвий контекст, щоб підкреслити самотність, відторгнення, химерність екзистенції особистості в сучасному світі.

Загалом, доволі яскрава палітра інтерпретаційних моделей образів роману великого Сервантеса в українській літературі все ж має свої чіткі структуровані сегменти.



Насамперед, якщо говорити про літературу кінця XIX – початку XX століть, представлену в даному дисертаційному дослідженні іменами Івана Франка та Бориса Грінченка, варто зазначити тяжіння до актуалізації соціальної складової історії про лицаря з Ламанчі, оскільки провідним чинником були навіть не реалії буття тогочасного українського письменства. Як зазначає К.Корконосенко: «Наприкінці XIX – першій третині XX століття Дон Кіхот в Іспанії перестає бути персонажем книги, написаної триста років тому, і стає явищем дійсності, уособленням сучасної Іспанії» [103, 8].

Більшість письменників, філософів, що звертались до образу Дон Кіхота саме в цей час, інтерпретували цей образ не лише як символ сучасної Іспанії, але й прагнули знайти в образі Дон Кіхота відповіді на запитання про долю власної батьківщини. «Дон Кіхот став терміном, поняттям, причому головним і найчастіше вживаним у мові, якою розмовляли один з одним і з читачем письменники і мислителі тієї епохи» [202, 22]. Це була доба, коли до образу Дон Кіхота зверталися Раміро де Маесту, Антоніо Мачадо, Хосе Ортега-і-Гассет, Мігель де Унамуно та інші.

А причину подібного явища слід шукати у словах Івана Дзюби з приводу постаті неперебутнього Сервантесівського героя: «Так чи інакше Дон Кіхот продовжувався у Філдінга і Гуцкова, у Достоевського (князь Мишкін) і Голсуорсі, у Гюго і Роллана, у Тургенєва і Чехова, в ідеалістах романтизму початку XIX сто., в «зайвих людях», в незліченних «диваках», в химерниках та «ідіотах» усіх літератур світу. Більше того, Дон Кіхот продовжується і «наростає» в усе нових і нових поколіннях, які безпосередньо чи опосередковано до нього звертаються і в яких він на будь-якій історичній та психологічній відстані «індукує» необчислимі рефлексії, що долучаються щоразу по-своєму до нагромадженого вселюдського сприйняття Дон Кіхота, – і в цій усе новій і новій хвилі сприймань у свою чергу утривають і розпросторюють образ Дон Кіхота, розповніють його ореол, употужнюють його «гравітаційне поле». І все пережите людством і

людьми під знаком .під зіркою Дон Кіхота стає Дон Кіхотом – увіходить у зміст образу Дон Кіхота – для наступних поколінь» [53, 85].

Власне, подібні явища спостерігались і в українському письменстві, помножені на актуалізацію процесів національного відродження. Сприйняття героя немов би окремо від роману, навіть попри відтворення сюжетних перипетій твору, переміщення його у сучасний смисловий контекст, звертання до образу Дон Кіхота для висловлення власних думок про світобудову та актуальні цивілізаційні виклики – саме ці особливості характерні для рецепції та інтерпретації образу Дон Кіхота на порубіжжі ХІХ – ХХ століть. Варто погодитись із думкою, що: «...це тлумачення цікаве тим, що воно звернене до сучасників, висувається, щоб відповісти на запитання сьогодення. Художній образ відривається від твору, від свого деміурга – письменника. Він існує вже сам по собі, і велич його можна виміряти також і тим, наскільки часто звертаються нові покоління до нього, намагаючись пояснити його у відповідності зі своїми духовними турботами ( а іноді й пристосувати до цих турбот)» [203, 54-55]

Відтак, можна констатувати, що і для Франка, і для Грінченка образ Дон Кіхота став приводом до змалювання боротьби насамперед за соціальну справедливість, а герой Сервантеса – ідеальним втіленням такого борця. Саме поглиблення і розвій соціальних мотивів лежали в основі численних переробок Франком свого переспіву Сервантесового «Дон Кіхота».

Інша інтерпретаційна модель образу цього образу – самоідентифікація автора з цим непересічним героєм літературного твору. Першим вдався до такого інтерпретаційного прийому Володимир Винниченко, щоправда, не формалізуючи це образом ліричного героя-автора, натомість використовуючи з цією метою своє alter ego – Даниеля Брена з роману «Вічний імператив». Найяскравішим взірцем такої моделі може слугувати поезія Олега Ольжича. Саме Ольжич намагався «приміряти» на себе обладунки Дон Кіхота, осмислити шлях цього героя в українських реаліях, довести всім, що саме така іпостась відповідає його внутрішнім

психологічним, гуманістичним та естетичним настановам. Ольжич не відмовляється і від демонстративного протиставлення дон Кіхота і Санчо Панси, бо саме в цьому полягала одна з провідних ідейно-естетичних інвектив поета: безкомпромісність діяння в ім'я високої мети, філософія чину.

Власне, і Ю.Яновський запропонував своєрідну варіацію лірико-емоційної самоідентифікації з образом Дон Кіхота, намагаючись співвіднести сферу психоемоційного буття персонажа Сервантеса і свого ліричного героя з роману «Байгород».

Євген Сверстюк згодом вдасться до такого ж прийому, зідентифікувавши з Дон Кіхотом і самого себе, і свого побратима по перу й дисидентському рухові Василя Стуса. Автор твору уявляє себе Дон Кіхотом ХХ століття, піднятим на глум байдужою й примітивною владою, що цілком корелює з середньовічною юрбою, функцію якої вона й перебирає на себе у столітті ХХ-му. Взірцем лицарської гідності вважає він і Василя Стуса, який, як і Сверстюк, пройшов усі кола пекла радянських тюрем, переповнених саме Санчо Пансами. Гай Девенпорт у передмові до лекцій В.Набокова справедливо наголошував, що читачі і критики доволі швидко зрозуміли: це історія про те «як у брутальному і неоромантичному світі божевільним може сприйматися тільки людина гуманна і наділена здоровим глуздом». [63, 15] сприймалися дисиденти в абсолютному абсурді радянського суспільства.

Близькою до Ольжичевої є модель витворення ідеологічної інвективи художнього твору через перенесення смислового навантаження тільки на опозицію образів Дон Кіхот – Санчо Панса. Саме так виглядає ієрархічна образна структура у Василя Слапчука.

Натомість у Ліни Костенко ключовими інтерпретаційними новаціями образу Дон Кіхота став принцип пошуку кореляцій між образом середньовічного лицаря з Ламанчі та життєвим вибором самої авторки. Поетеса вбачає закодовану в цьому образі гуманістичну концепцію вічної обраності задля служіння ідеалам Добра і Справедливості. А відтак її

ставлення до цього героя пронизане насамперед огидою до юрби, яка завжди буде ненавидіти обраних і збиткуватися над ними. Додатковою сферою інтерпретації образів роману Сервантеса стала для Ліни Костенко онтологічна складова: Дон Кіхот і семантичне поле, пов'язане з цим образом, дали їй підстави інтерпретувати закони буття своєї епохи і своєї країни.

Не менш цікавими видаються і спроби Олега Зуєвського та Зої Когут використати образ мандрівного ідальго задля проникнення у світ сучасної людини-інтелігента – рефлексуючої, самотньої, zagrożеної новими цивілізаційними викликами.

В цілому ж інтерпретаційні моделі образу Дон Кіхота та супутніх образів – Санчо Панси, Росінанта, Дульцінеї – в українській літературі являють собою надзвичайно цікаві (кожне по-своєму) явища, перетворившись із запозичених етнокультурних і літературних стереотипів на власне українські образні літературні реалії, на асимільовані у вітчизняний духовний простір образи-символи, що стають своєрідними маркерами у наративі того чи іншого письменника, адже саме вони детермінують і окреслюють насамперед морально-етичні парадигми того чи іншого літературного твору.

Важливо, з огляду на проведений аналіз творів, наголосити й на тому, що жодна з рецепцій «культового» і водночас класичного роману М.Сервантеса не стала набутком «літературного побуту», не відбувалося ані прямого наслідування, ані спроб «продовжити» історію лицаря з Ламанчі, не було створено ані продовжень, ані передісторій з додатковою інформацією про життя Дон Кіхота.

Натомість ми маємо взірці класичної рецепції та інваріантні інтерпретаційні моделі, що транслують мотив у нові цивілізаційні виміри (в сенсі соціокультурному) та оригінальні твори письменників, що створили новий інтелектуальний дискурс на ґрунті всесвітньовідомого мотиву.

## **РОЗДІЛ 3. ОБРАЗНА ДОНЖУАНІАНА У СВІТЛІ ХУДОЖНІХ ВІДКРИТТІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

### **3.1. Модерністська інтерпретаційна модель образу Дон Жуана та мотиву донжуанства.**

Мотив донжуанства є одним із найпопулярніших вічних мотивів світової літератури. Минають епохи, а письменники не втомлюються його переосмислювати і трансформувати відповідно до нових цивілізаційних запитів і викликів, відповідно до трансформації певних морально-етичних канонів, якими керується суспільство тощо. Адже сам образ іспанського спокусника є своєрідним маркером морально-етичних суспільних колізій, що й викликає до життя все нові нові інтерпретаційні моделі.

Цей молодий спокусник із поважної та заможної родини з легкістю, бездумно й затято зваблює жінок різного віку і соціального стану, майже одразу втрачаючи до них інтерес. Адже кожна нова пригода лиш передусе наступній. У світовій літературі він мав безліч наймень – Дон Жуан, дон Гуан, Джованні, дон Хуан. Але впізнаваним одразу робили його сталі ознаки, які в усіх літературах були авторами збережені: іспанське походження, легковажність, відчуття внутрішньої свободи, парадоксальне як для ортодоксальної католицької країни, такої як Іспанія.

Цей сюжет став породженням Середньовіччя, коли, власне, в центрі уваги була клерикальна література з відповідною жанровою палітрою. Варто нагадати ключовий жанр цієї літератури – мораліте, оскільки саме він вплинув на оприявлену в контексті донжуаністського сюжету ідею спокути за гріхи. Показовою в цьому сенсі завжди лишалась смерть героя від «Божої руки». Таким чином мотив донжуанства отримав жорстку причинно-наслідкову вертикаль: привабливий юнак, що мав хоч і не описане, проте явно щасливе дитинство – досвідчений спокусник, що не має перепон у владі над жіночими серцями – гордий лицар, що гине страшною смертю.

Притаманна Середньовіччю «картина світу» базувалась насамперед на етичному началі, яке виразно домінувало над естетичним. «...в системі

категорій середньовічного мислення етичне начало більш тісно пов'язано з такими початками, як Божественне, небесне, сакральне, духовне, душа, внутрішнє, внутрішня краса, зміст, тоді як естетичне – передусім з людським, земним, світським, матеріальним, тілесним, зовнішнім, зовнішньою красою, формою. Найбільш істинними і авторитетними були для Середньовіччя початок першого ряду» [227,14].

Перша обробка цього сюжету була здійснена Тірсо де Моліною. Саме так вважав сам «прабатько» Дон Жуана, що його твір – обробка існуючої на той час в Іспанії легенди про мандрівного лицаря-спокусника. На відміну від Сервантеса Дон Жуана придумав не іспанський чернець Тірсо де Моліна, він лише «акредитував» його в літературі, породивши потужний потік подальших інтерпретацій. Ця обробка називалась «El burlador de Sevilla».

Окрім жорсткої сюжетно-сислової вертикалі, саме від твору Тірсо де Моліни утвердилась в інтерпретаційних традиціях стала конфігурація персонажів: Дон Жуан – Донна Анна – командор ордена Калатрави. Саме ці образи ставали об'єктами численних творчих пошуків та експериментів в різних літературах, а самі образи змінювались відповідно до тих часів, які «викликали» їх до нового життя, відповідно до домінуючих ідей епохи, авторських стилів та смислових пріоритетів.

Рецепція цього мотиву представлена в більшості європейських літератур, а відтак і в українській літературі ХХ століття він вияскравився відповідно до нових пріоритетів розвитку літератури

Як зазначає Нямцу А.: «У художній літературі ХХ століття процеси трансмутації мотиву Дон Жуана особливо активні. Традиційний сюжетний матеріал, в основі якого життя і смерть невтомного спокусника і нонконформіста, звільняється від стереотипів сприйняття і рецепційних нашарувань, поглиблюються його семантичні характеристики, відбувається структурна переорієнтація активних колись інтегральних характеристик [1 : 86]. Це пов'язано, по-перше, із загальною інтелектуалізацією літератури, а по-друге, з модерністичністю авторських підходів у багатьох інтерпретаціях

традиційного сюжету. Процеси рецепції й обробки мотиву Дон Жуана в межах естетики модернізму відбувалися і в російській, і в українській літературах початку ХХ століття... [149, 86].

Зокрема, стосовно російської літератури, проблема була частково досліджена М.Шевчук у роботі «Особливості рецепції мотиву Дон Жуана в українській та російській літературах початку ХХ століття». Автор роботи, зокрема, зазначає, що: «Характерним для засвоєння мотиву Дон Жуана російською літературою цього періоду є його ліризація. Виняток складає одноактна п'єса в віршах М. Гумільова «Дон Жуан в Єгипті», яка однак за жанровою атрибуцією ближча не до драми, а до ліро-драми. Традиційно драматургічна сюжетна структура відходить на другий план, перестає бути цікавим зовнішній конфлікт, подієвість. Тільки центральні образи – Дон Жуан, Анна, Командор – вичленовуються зі складної структури сюжету і вводяться авторами в нові тексти, поетичні, зі збереженням інтегральних характеристик або руйнацією їх». [233, 215]

Включення інонаціонального сюжетно-образного матеріалу в національне культурне поле передбачає ряд змін у структурно-семантичній схемі цього матеріалу: вибірковість в опрацюванні сюжету, створення асоціативно-аналогійного плану. Традиційна система наповнюється новим значенням. Тому й постає проблема рецепції як провідного чинника інтерпретації того чи іншого матеріалу (сюжету, мотиву).

Відомий також і той факт, що ці, хоч і неординарні, навіть несподівані варіації образу Дон Жуана були Лесі Українці не надто цікаві. Перечитувала вона тільки один твір: «Кам'яний гість» О. Пушкіна. Ця книга була з нею в Хоні, у Грузії, де вона розпочала роботу над поемою, відомо, що закінчувала вона її вже в Кутаїсі. Насамперед її приваблювала пушкінська концепція образу головного героя, в характері якого були відсутні риси мізантропа, а натомість це була людина, яку сама Лєся презентує у своєму творі «лицарем волі» – концепт волі загалом був одним із провідних в усій її творчості, включаючи й поезію та прозу. До того ж не варто забувати, що в основі

української інтерпретаційної моделі лежало жіноче бачення цього образу, жіноча рецепція відомого сюжету та його світових варіацій.

«Традиційний Дон Жуан при включенні в модельований художній соціум завжди возвеличувався над ним, одночасно будучи його природним породженням. Сучасний персонаж крім традиціоналізованої знакової репутації і функції одинокий на тлі свого суперечливо-бурхливого існування, він справді уже не живе. А проживає («проїдає») свою канонічну відомість і популярність, ним уже швидше лякають, ніж захоплюються, він «магнетизує» не своєю привабливістю, а звичністю, подібністю до оточення». [4, 23]

Перший жіночий голос осуду Дон Жуана пролунав у французькій літературі. Це був голос Жорж Санд. Її оцінку Леся Українка, по суті, довершила, бо самого образу «лицаря волі» французька письменниця не створила, обмежившись емоційними ораторськими деклараціями. Жорж Санд не вірила, що Дон Жуан може спізнати «чистої» любові та щиро покаятись, і заперечувала будь-яке інтерпретування цього образу у відмінному від традиційного ключі.

У листі до Агатангела Кримського Леся Українка так схарактеризувала свій задум: «Драма... зветься «Камінний господар», бо ідея її — перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном — «лицарем волі» [207, 365].

«Що в цьому, такому близькому фабульно до класичної традиції, творі тема насправді не традиційно донжуанівська, а ширша, це доволі переконливо висвітлено у Ненадкевича. Не «гість» на Жуановому бенкеті, має стати надприродним знаряддям вищої сили, щоб «покарати д.Жуана за його розпусту й ошуканство» (як буває в традиційній концепції так сприйнятої драми), але «господар» феодально-класового суспільства стає символом іманентної кари супроти «анархіста» д.Жуана за те, що він вдерся в чужу господу, за «узурпацію чужої ідеї», за «зраду власної



індивідуальности, спертої на принцип волі» (в Лесиній оригінальній версії цієї славнозвісної драми). Ключовою в «романтичній» концепції цієї драми постаттю є змодернізований, романтичний, власне в Лесі Українки «неоромантичний» герой Дон Жуан. Ставленням поетки до героя і розв'язкою «Камінного господаря» за допомогою наскрізь своєрідного, власного підходу, що знаменний мотивом кари за зраду індивідуальности «лицаря волі», драма стоїть виразно на боці драматичної концепції «волі»; елемент «долі», грецької «мойри» в ній, якою можна б вважати караючу роль «камінної статуї», не є вирішальним чинником драматургічної конструкції, але допоміжним, що унагляднює нищівні наслідки зради головного, ідейного мотиву в драмі – свобідного виявлення індивідуальности» [111, 199].

Слід наголосити, що кожна нова редакція сюжету, а особливо така присутньо трансформована і оригінальна, як у Лесі Українки, репрезентує світовідчуття, світоглядні концепції кожної нової епохи, в даному разі — епохи розквіту українського модернізму. Леся пропонує власну концепцію «модерного» Дон Жуана, нехтуючи можливістю еклектичного сполучення елементів попередніх художніх моделей. Вона модернізує внутрішню ідейно-психологічну канву образу, зберігаючи при цьому канонічний сюжет. Окрім того, її герой – «інтелектуалізована особистість, яка, на відміну від класичного «байронівського» героя-романтика уже не вдовольняється бунтом проти суспільства. Насправді герой Лесі Українки несе в собі риси нігіліста-скептика, за плечима якої безжальний суспільний досвід ХХ століття.

При цьому Леся Українки не відмовляється від традиційного «семантичного ядра» мотиву, вона зберігає традиційну подієву складову, часопросторовий хронотоп тощо.

Твір Лесі Українки — це приклад надзвичайно високої сублимації образу Дон Жуана, бо герой тут не порятований, а покараний. Він не може порятуватися, бо вже відмовився від поезії анархічного бунтарства, а

натомість спокусився на перспективу одягти командорів плащ і сягнути вершин влади: «скріпляти й руйнувати всесвітні трони й навіть — здобувати». Трагічну провину Дон Жуана Леся Українка тлумачить як таку, що виходить за межі примітивно-побутового розуміння донжуанства. Він терпить фіаско не як досвідчений ловелас,— він гине, втрачаючи індивідуальність. Дон Жуан покараний камінним господарем, Командором феодальної суспільної ієрархії, за те, що прийняв норми моралі й правила гри похмурого камінного Мадрида, пішов на компроміс із суспільством, до якого завше був у опозиції, і, як наслідок,— узурпував командорову владу, ставши апологетом камінного світу.

Мрії донни Анни про високості, що їх дарує влада, про ілюзорну свободу володаря, вознесеного над людьми, закінчуються крахом. Її забаганки прямо перегукуються із мріями Хільди, героїні Ібсенівської драми «Будівник Сольнес».

Але у «Камінному господарі» на верхівку гори шукають дороги не нащадки Прометея, подібні до Кассандри, покликані жити в ім'я щастя інших, а егоїстичні індивідуалісти, для яких виміром сенсу життя є самореалізація власного «я». До речі, подібний ідеал вершини присутній і у відомому творі Ніцше «Так сказав Заратустра». На його вершину повинні зійти аристократи духу, щоб не стикатися із юрбою.

А Дон Жуан, погодившись на пропозицію донни Анни бути її лицарем у здобутті влади, підпав під камінний закон Командора. Він став одним із тих, що

...не бояться крив'ю й слізьми

Сполучувать каміння сили й влади... [206, 109].

Але свій власний ідеал жінки у цьому творі Леся Українка все ж втілила. В образі Долорес, яка офірує Дон Жуанові своє кохання. Вона жертвує собою не лише заради того, щоб принести своєму лицареві королівське прощення, а передусім заради того, щоб порятувати його душу. Умовно простакуватий Станарель уїдливо говорить Дон Жуанові, що його

«доля пішла в черниці», маючи на увазі Долорес. Бо приймає Дон Жуан її кохання, він би прийняв катарсис, духовне відродження, але його вибір був на користь любові-влади, яку запропонувала йому донна Анна.

Образ Долорес у цьому творі надзвичайно важливий саме в сенсі побудови Лесею Українкою своєї інтерпретаційної моделі світового сюжету. Вище вже йшлося про власне жіночий варіант прочитання цієї легенди. Отже, саме образ Долорес став основою Лесиної концепції донжуанства загалом, саме через взаємини Дон Жуана і Долорес Леся намагалась втілити своє концептуальне бачення злету і трагічної загибелі знаменитого коханця.

У листі до Ольги Кобилянської Леся Українка писала: «Донна Анна, здавалось мені, вже й так зайняла надміру багато місця в драмі, значно більше, ніж їй первісно було призначено... Шкода мені, що я не вмiла поставити Долорес так, щоб вона не здавалась блiдою супроти донни Анни — це не було моїм замiром, i я навіть якийсь час вагалась, хто має бути справжньою героїнею драми — вона чи донна Анна, i дала перевагу Анні не з симпатії (Долорес ближча моїй душі), а з почуття правди, бо так буває в житті, що такі, як Долорес, мусять відходити в тінь перед Аннами і стають жертвами, властиво не Дон Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації». [208, 445].

Цікавою проблемою в контексті твору Лесі Українки є проблема зміни гендерних ролей. Враховуючи інтерес авторки до феміністичних ідей кінця ХІХ – початку ХХ століття, така зміна в загальній концепції інтерпретації мотиву була цілком очікуваною. В особі Донни Анни Дон Жуан зустрічає гідного партнера, людину, що може фактично навіть «перебрати» на себе семантичні параметри його образу.

Часто поза увагою дослідників залишається і образ Сганареля, Дон Жуанового слуги. Проте, на нашу думку, саме він є одним із ключових прийомів характеристики свого сюзерена. Більше того, дехто з дослідників проводить паралель між Сганарелем та Санчо Пансою. Для нашого дослідження це принципово важливий момент, оскільки рецепція образу

Дон Жуана в українському письменстві в усіх її варіантах тісно пов'язана із інтерпретаційною моделлю образу слуги.

У Лесі Українки, наприклад, слуга з докором ставиться до походеньок і перемог свого пана. І почасти може навіть виникнути враження, що слуга Дон Жуана – такий собі взірець поведінки, голос сумління спокусника, що намагається скерувати його на шлях істини. Таке тлумачення стало можливим завдяки тому, що дехто з дослідників вважає: Сганарель – це «Санчо Панса навиворіт» [22, 193], людина, «яка має в собі стільки життя, що й Санчо Панса» [141, 116].

Проте, наскільки привабливим не видавалось би подібне порівняння в сенсі дослідження інтерпретаційних моделей обох вічних мотивів у їх зіставно-протиставному вимірі, на нашу думку, порівняння цих двох персонажів виглядає доволі «натягнутим», неправдоподібним.

Інтерпретаційна модель у Лесиному варіанті визначалась, окрім органічних для неї модерних тенденцій, також, поза сумнівом, і так званими «позалітературними» чинниками. Ось що з цього приводу справедливо зазначила І.Журавська: «Драматична поема Лесі Українки написана в ХХ столітті і визначити її характер, її значення, її місце можна тільки у зв'язку з суспільними літературними процесами ХХ століття. Навіть побіжний огляд еволюції даної теми демонструє, наскільки далека Леся Українка від будь-яких інтерпретацій цього образу в світовій літературі» [70, 120].

«Камінний господар» Лесі Українки – яскравий і оригінальний твір, у якому обрана авторкою тема набагато ширша від номінативно «донжуанівської». Це легенда, художня концепція якої вирішена у модерному, новоромантичному ключі, органічно насичена естетичними набутками попередніх епох.

«Камінний Господар» в перспективі європейської еволюції донжуанівської легенди є у різних відношеннях яскраво оригінальна драма про д. Жуана. В ній Леся Українка дає широкий поетичний синтез, розробляє свою власну тему, яка виходить поза межі вузько донжуанівської проблеми,

сповняє пружистий сюжет актуальним змістом доби. Не переспівує старе, вже перейдене, а всмоктавши органічно всі мистецькі навіяння часу, дає свою власну модернізацію легенди . нарешті «Камінний Господар» гідний зайняти одно з перших місць серед світових обробок сюжету і високо артистичною формою, яка в міру заглиблення в її аналізу розкриває все нові й нові досі незбагненні перспективи своєї мистецької організованости» [142, 42].

Відтак, критик фактично підкреслює, що варто зробити висновок: «Камінний господар» Лесі Українки не чергова варіація світової легенди, а швидше самостійний художній твір, осібна інтерпретаційна модель, в основу якої авторка поклала цілком відмінні від попередніх авторів концепти.

«Зміна класичного жанрового втілення (часткова чи повна), модифікація сюжетної структури (увага до його внутрішньої, а не зовнішньої історії), процеси перепрочитання (перекодування) та заміна головних онтологічних та аксіологічних характеристик мотиву (переакцентування ролей та трансформація характерів) – це ті загальні риси модерністської інтерпретації традиційного мотиву Дон Жуана, які характерні для української та російської літератур початку ХХ століття. Завдяки цьому відбулася руйнація стереотипів рецепції традиційного матеріалу, характерна для модернізму, що забезпечило органічне входження старих форм осягнення буття, якими є традиційні сюжетно-образні матеріали, у новітні культурні пласти» [233, 216].

На початку ХХ століття образ Дон Жуана, як уже зазначалось, пов'язували часто з ідеєю надлюдини, про що свідчить опублікована у 1903 році п'єса Бернарда Шоу «Людина і надлюдина». Відомо, що англійський класик скептично ставився до філософських парадоксів Фрідріха Ніцше, проте він запропонував своє бачення «надлюдини», свою інтерпретаційну модель легенди про Дон Жуана, залишившись не менш парадоксальним у своїх художніх концепціях, аніж Ніцше у філософських. Варто наголосити й

на тому, що й Леся, хоч і не була глибоко знайома з теоріями Ніцше, все ж ставилась до них доволі обережно, а іноді й скептично.

Що ж до світового значення драматургії Лесі Українки, то воно полягає в тому, що вона, зрозумівши суть рушійних сил ХХ століття, провідні ідеї та образи, актуальні для нього, знайшла для них своєрідне, неповторне художнє втілення.

У 1923 році з'явилась поема Миколи Чернявського «Дон Жуан». Рецепція вічного мотиву у цього письменника дуже своєрідна, вона нічим не нагадує потужне концептуальне філософське його «прочитання» Лесею Українкою. Загалом Микола Чернявський часто звертався до інших літератур як до джерела мотивів, сюжетів. Зокрема, він цікавився не лише європейськими легендами, як-то легенда про Дон Жуана, але й, наприклад, китайськими. Відома його літературна обробка китайської легенди про Гуань Ді. Насамперед це було пов'язано з активною перекладацькою діяльністю письменника.

Аналізуючи творчість Миколи Чернявського, Микола Євшан у своєму короткому огляді зазначав і те, що «поет глянув на життя – і перелякався його»; і те що Чернявський «кидав визов міщанству»; «крайно-песимістичний» погляд на життя тощо [66, 208]. М.Євшан також відводив М.Чернявському місце між старшим та молодим поколіннями поетів, кожному з яких він був «однаково близький і однаково чужий» [66, 206]. Його спостереження підтвердила Наталя Шумило, хоча М.Плевако вбачав у творчості М.Чернявського намагання сполучити «те й друге в одно». Дати щось нове, суцільне. Саме такі суперечності й відобразила його поезія. І саме ці оціночні характеристики слід враховувати, аналізуючи поему Миколи Чернявського «Дон Жуан».

Поема «Дон Жуан» невелика за розміром, проте, як це не парадоксально, але письменник спромігся втілити у ній цілу систему власних поглядів, які спричинилися до вкрай своєрідної версії донжуанівського мотиву.

Його Дон Жуан де-Морана – веселий гульвіса, якого автор описує попервах доволі традиційно, наділяючи його любов'ю до життя, веселою вдачею, безтурботністю і – самотністю. Письменник обмежується власне авторською характеристикою, розповідаючи про те, як упали за красунем-гульвісою благородні донни, як шпага Дон Жуана стиналася у частих поєдинках з шпагами тих, чий честі було нанесено непоправної образи.

Але надалі у розмові про поему М.Чернявського «Дон Жуан» слід повернутися до проблеми літературної традиції, наслідувань тощо. Обмежуючи свій сюжет лише описовими картинами та єдиним коротким діалогом головного героя з капеланом, М.Чернявський концентрує увагу на внутрішніх переживаннях свого персонажа. І тут варто вказати на два твори, вплив яких цілком виразно позначився на цій невеликій поемі українського автора. Це «Дон Жуан» Олексія Толстого, твір. Який пропонує яскраву і доволі нетрадиційну версію розкаяння лицаря-спокусника. Сцена ж видіння власного похорону прямо проектується на поему Івана Франка «Похорон».

Сюжет поеми насправді нескладний, лінійний. Як уже зазначалось, Дон Жуан Чернявського – цілком самотній. Чернявський порушив канонічну образну структуру, що до мінувала в усіх інших інтерпретаціях, оскільки переніс смислове навантаження на внутрішні психологічні трансформації свого героя. Спершу це цілком традиційний гульвіса та ловелас:

Добре зна його Севілья,  
А найбільше – крсні донни.  
Не одна впада по ньому  
Перед образом мадонни .  
Не одна стикалась шпага  
З лезом шпаги Дон Жуана,  
Не одну адpatres душу  
Відпровадив де-Морана. [224, 393]

Але картина власного похоронуб, яку несподівано побачив де-Морана, буквально переродила героя:

За Жуана де-Морана  
Там молився він з ченцями,  
За його юнацьку душу,  
Заплямовану гріхами,  
Там молився він з ченцями.  
А на другий день на рано  
Підняли з землі у церкві  
Непритомного Жуана... [224, 395]

І відтоді ніхто не пізнавав безтурботного кабальєро: він прийняв постриг, пожертвував усі свої кошти на будівництво собору, який дотепер стоїть у Севільї, має назву La Caridad і нагадує про долю славетного іспанського лицаря.

Тут знову варто звернутись до міркувань М.Євшана, які потверджують, що саме така рецепція образу Дон Жуана була єдино можливою для Миколи Чернявського: «...Чернявський старається навіяти всі свої твори подихом якогось шляхетного ідеалізму, дати їм якусь світлу тенденцію, величне змагання. Невважаючи на все, він за підставу всієї своєї творчості кладе його проповідь. Він не перестає говорити про святі огні в душі людській, не перестає звертати увагу на голос Божий» [66, 210].

Але не варто розцінювати поему М.Чернявського виключно як твір наслідувальний. Насправді ж, «вічні» мотиви, з одного боку, дають авторові певний простір для художніх узагальнень, але виразно обмежують того ж таки автора в процесі сюжетотворення. І тому цілком несподівані ремінісценції М.Чернявського можна вважати виправданими. Адже автор намагався перш за все передати власне бачення як постаті Дон Жуана, так явища донжуанства в цілому, а окрім того, письменник запропонував своє фаталістичне бачення скороминущості людського життя і проблеми спокутування своїх гріхів шляхом благодійних вчинків насамперед на користь церкви. Подібна концепція образу головного героя була



продиктована і стильовими пріоритетами творчості М.Чернявського, пошуки якого здебільшого велися в царині декадансу.

Окрім того, М.Чернявський, як зазначає О.Бабишкін: «В умовах інтелектуальної самотності, на яку він був приречений, проживаючи в провінційних містах, Чернявський виробив собі певне світорозуміння, в суті своїй ідеалістичне» [6, 7]. Він почувався тільки «насиченою електрикою порошинкою, що на мить зупинилась на землі й повинна злетіти з неї, з тієї землі, і потонути в океані всесвітньому» [223, 7].

Але українська література запропонувала і цілком несподіваний варіант алюзії на знаний мотив: у 1924 році (вперше надруковано у 1925 р.) Володимир Самійленко пише поему «Спритний ченчик», героєві якої дає наймення Дон Хуан із Сарагоси. Наприкінці життя поет згадував про свою роботу над поемою: «Прибувши до Києва ще в 1924 році, я й досі не найшов собі постійної посади. А тому примушений заробляти на життя перекладами з чужих мов. Через це до цього часу я написав тільки одну поему «Спритний ченчик» (іспанська поема з чернечого життя) в 348 строчок, на зразок сюжетів Бласко Ібаньєса...» [183, 649].

М.Бондар, принагідно згадуючи цей твір Самійленка, писав: «На останньому році життя, у 1925 році (сам автор датував твір 1.IX.1924 р. – Д.М.), Самійленко написав (у 1925 році ще побачив надрукованою) поему «Спритний ченчик» – в основному за сюжетом В.Бласко Ібаньєса, почасти з використанням мотивів міжнародних комічних оповідей з чернечого життя, що сягають «Декамерона» Боккаччо та «Кентерберійських оповідань» Джефрі Чосера. Поет не переслідував тут войовничої антирелігійної мети, як ще донедавна інтерпретувалась ця поема, проте не мав він і поштивості до релігії, був вільний у своєму ставленні до служителів культу. Зрештою, ідея якого б то не було бога (а Самійленко мав власне, своєрідне його розуміння), в основі не релігійне, – ... зовсім не розбивається образом веселого, винахідливого, охочого до радощів життя ченчика, чиє служіння богові прибирає зовнішніх, вихолощених форм і доходить відтак своєї

протилежності. Легкий, граціозний склад «Спритного ченчика», його розмір і ритм нагадують поему І.Франка «Страшний суд» (1906). Взагалі ж обраний Самійленком сюжет дуже добре знадобився на те, щоб уся оповідь вибухнула феєрверком життєрадісного, ні на яке спеціальне викриття не спрямованого гумору. Поема в цілому засвідчила великі, ще не вичерпані творчі можливості письменника» [21, 14].

Але ніхто з дослідників не звернув уваги на те, що хронологічно твір Самійленка з'явився за рік після виходу поеми М.Чернявського, в якій Дон Жуан постригся у ченці. На наш погляд, Самійленко, який цілком вірогідно був обізнаний із твором свого колеги по перу, міг своєю поемою не лише продовжити традицію комічних оповідей, як уже зазначалось, а надати своєму творові додаткового смислового контексту. Насамперед, слід звернути увагу, що Самійленко дає своєму героєві вельми промовисте ім'я – Дон Хуан. Більше того, автор наділяє свого героя рисами, що й уславили знаменитого спокусника:

... Він і чуд творив чимало;  
Все жіноцтво з сел окільних  
До Хуана поспішало.

...На добро людської ниви  
Зараз він ставав до праці;  
Щедро він творив молитву  
Й цілий ряд маніпуляцій.

І дивіться-бо, в чернечих  
Молитвах яка сила:  
За три чверті року жінка  
Вже й дитину породила.

А що все те від молитви,

То знаки були нехибні,  
Бо родилися тут діти  
До Хуана всі подібні [183, 239-240].

Щоправда, це залишається лише одним із можливих гіпотетичних потрактувань поеми Володимира Самійленка, яка задля підтвердження вимагає додаткової роботи з особистим архівом письменника.

Варто особливо уважно розглянути також інтерпретаційну модель образу, запропоновану одним із представників українського модерного письменства Спиридоном Черкасенком. У 1928 році він написав доволі цікавий твір «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта», який було видрукувано у 1930 році. Іноді виникали дискусії з приводу жанрової природи твору, дотепер у деяких джерелах можна зустріти визначення твору як «роману у віршах», хоча, на нашу думку, варто все ж прийняти точку зору знаних літературознавців, зокрема, Сергія Єфремова, Михайла Рудницького, Олекси Мишанича, які однозначно відносили цей твір до драматичного доробку С.Черкасенка.

До свого твору С.Черкасенко додав вельми промовисті зауваги, названі ним «Замість передмови», в яких показово вибачався за «профанацію» відомого світового сюжету. Але не ці слова насамперед привертають увагу. Варто відзначити наступні рядки, в яких автор наголошує, що «далеко розходиться з тими, що в простенькій, безпретензійній народній легенді давноминулих часів спостерегли страшну філософічно-містичну глибину й з головою потонули в ній, створивши драми, тяжкі для сцени, як сама статуя Командора, й нудні, як диспути середньовічних схоластиків». (??) У цьому зв'язку варто одразу пригадати листування Лесі Українки з приводу «Камінного господаря», в якому вона докладно розкриває задум, ідею, філософське підґрунтя твору, щоб зрозуміти: Черкасенко насамперед полемізує саме з нею!

Вочевидь, С.Черкасенко вирішив взяти на себе роль ідейного опонента Лесі Українки, загалом це дуже нагадувало діяльність Пантелеймона Куліша,

який намагався «коригувати» Тараса Шевченка. Такий висновок напрошується сам собою, оскільки, як і в іншому своєму творі «Ціна крові», С.Черкасенко свідомо скористався саме тим варіантом легенди, що й Леся Українка: про маркіза дон Хуана де Теноріо.

П'єса письменника і виглядала як спроба творчої дискусії з Лесею Українкою, хоча Черкасенка не можна, звісно, прямо звинуватити у епігонстві. Цей світовий сюжет, репрезентований у чималій кількості творів світової літератури, як відомо, зацікавив Черкасенка насамперед як можливість зреалізувати власний художній задум у контексті мандрівного сюжету. О.Мишанич зауважив, що «...С.Черкасенко... мав свої художні завдання і по-своєму використав відомі мандрівні сюжети (у доробку письменника також була п'єса «Ціна крові» про Юду Іскаріотського, яка знову ж таки цілком виразно перегукувалась з драматичним діалогом Лесі Українки «На полі крові» – Д.М.), не прагнучи заперечити чи перевершити когось із своїх попередників» [125, 28]. Проте з цією точкою зору О.Мишанича можна погодитись лише частково.

Насправді твір Черкасенка можна вважати до певної міри оригінальною версією насамперед з огляду на те, що він намагається поламати, як йому здається, ті усталені сюжетні вертикалі та конфігурації образної системи, які де-факто утвердились на сторінках європейських письменників. Він відмовився від філософського підґрунтя образу, яке по-своєму використовували всі попередні автори, позбавив образ лицаря-спокусника рис містицизму, які теж так чи інакше супроводжували його у знаменитих і менш знаних інтерпретаціях в різних літературах світу. Натомість його Дон Хуан – образ абсолютно приземлений, можна сказати, прирівняний автором до образу простого смертного – банального ловеласа, гульвіси та негідника. Тут знову ж таки суперважливою стає роль слуги – череваня Катаніона. Саме він називає Дона Хуана «кнуром», викриваючи таким способом його істинне обличчя, позбавляючи цей образ навіть елементів «лицарства».

Ця образна концепція свідчила про доволі потужну традицію травестії в українському письменстві, започатковану в новітній літературі Іваном Котляревським, до якої, як зазначалось вище, звертався і В.Винниченко. Травестійна інтерпретація образу давала змогу Черкасенкові максимально адаптувати іспанський мандрівний сюжет до запитів читацького загалу та тогочасних буттєвих реалій. Адже сам автор вважав, що його п'єса «без жадної тяжкої філософічно-містичної артилерії, але з претензією дати те, чого вимагає сучасна сцена; театральність (сценічність), легкість, цікавість, рух (кіновість), тощо і трішки здорової моралі» [125, 28].

А С.Єфремов в «Історії українського письменства» наголошував, що : «Черкасенкові драми... не тільки широкі картини життя показують, а виявляють разом і цільний світогляд громадянина, що до світових подій підходить з своєю міркою громадських ідеалів» [68, 456].

У п'єсі С.Черкасенка присутні традиційні образи – самого Дон Жуана (Дон Хуана), містичної статуї Командора. Але центральним жіночим персонажем виступає донька простого рибалки Розіта, яка й карає підступного гульвісу за свою спалюжену дівочу честь і людську гідність. Цілком можливо, що досвід Лесі Українки, яка змістила смислові акценти і «перерозподілила» у своїй версії «Дон Жуана» змістове навантаження образів, підштовхнуло Черкасенка так само «перенести» вузлові колізії та провідні смислові інвективи в царину традиційних людських взаємин, позбавивши сюжетну канву від серйозних філософських узагальнень і обмеживши її рамками суто морально-етичного конфлікту.

Дон Хуан у п'єсі покараний, але не містичною силою, а звичайною дівчиною, яка стала для знаного залицяльника та гультья черговою «перемогою» над жіночим серцем. Радянська критика в особі В.Коряка, не знайшовши підстав для «асиміляції» творчості С. Черкасенка у радянську культуру, саме за подібні «варіації» сюжетобудов його п'єс і дорікала авторові: «Що ж до його сценічних п'єс, то це типова просвітянщина, яка

мала величезний поспіх на провінції серед аматорів через деякі сценічні ефекти та використання історичної романтики» [104, 548].

Інструкції влади згодом, уже на початку 50-х років, були ще радикальнішими: «Підлягають списанню в макулатуру також всі інші книги цього автора» [72, 384].

Далеко поміркованішу, проте доволі жорстку оцінку дав п'єсі і Михайло Рудницький у своїй знаній праці «Від Мирного до Хвильового»: «Сміливу спробу зробив Черкасенко своїм «Дон Хуаном і Розітою». Наші драматурги, крім Лесі Українки, не зважуються використовувати загальноєвропейських сюжетів, щоб дати нову версію відомого мотиву. Черкасенко мало журиться типом Дон Жуана з психологічного боку. Все те, що від Тірсо де Моліни до Шова сказали про цю таємничу постать, зовсім непотрібне авторові, який попросту хоче змалювати одну інтригу небезпечного спокусника й дати «цікаву» п'єсу. Кажемо «цікаву» із становища нашого пересічного глядача, що побачивши Дон-Жуана на сцені, не буде томити себе питанням: у чому була життєва трагедія героя іспанської легенди, і що саме приваблює в ньому уяву багатьох мистців? Вийшовши з театру, похвалимо Черкасенка за сценічний хист і про всі проблеми у зв'язку з Дон-Жуаном механічно забудемо» [180, 352].

Це типовий приклад, коли заангажована радянська критика, оцінюючи твори С.Черкасенка, була у чомусь суголосною критиці незаангажованій, що оцінювала, насамперед, естетичні вартості твору. Причиною, напевно, була саме концепція образу головного героя та специфіка конфлікту, запропонована автором, його «опредмечування», «приземлення», перенесення цього конфлікту та й, власне, сюжетних перипетій, у площину буденності.

Черкасенко, відповідно до свого задуму, «перелицював» усіх персонажів. Донна Анна не тужить за Командором і не переймається умовностями дворянської честі. Будучи не в змозі забути обійми Дон Жуана і розуміючи, що за чоловіка його не матиме, вона ладна мати його за коханця.

Тим більше, що ця жінка в рецепції Черкасенка, здатна на будь-яку підлість і ницисть. Вона надто далека від думки, щоб випробовувати свого коханця славою чи високостями влади. Долорес так само перетворилася у письменника на одну із довгої череди завойованих Доном Хуаном жінок, яка не має нічого проти приємного товариства красеня-залицяльника. Ніякі моральні чесноти, якими наділила її Леся Українка, зробивши однією з центральних постатей драми, в інтерпретації Черкасенка їй не властива.

Особливо цікавим є у п'єсі Черкасенка образ Розіти. Це в жодному разі не шляхетна Долорес із «Камінного господаря» Лесі Українки, але вона виконує багато в чому ту ж саму роль, – «відволікає» на себе увагу, комплексом своїх моральних чеснот вивищується над морально збанкрутілим героєм і над усіма тими грандесами, які в пошуках кохання принижуються перед Дон Хуаном. Інтрига у п'єсі Черкасенка багато простіша, як уже зазначалось, від усіх попередніх інтерпретацій, оскільки убивство Розітою кривдника виглядає як вирок жінки негідним вчинкам чоловіка. Черкасенко, власне, і апелює насамперед до жіночого та чоловічого начала, до протиставлення між ними, відмовляючись від глибоких психологічних малюнків образів та ігноруючи містично-філософські риси образу головного героя. Варто зауважити і той факт, що Черкасенко не лише руйнував сталі концепції вічного мотиву, але й пішов проти самої легенди, взятої ним за основу: згідно легенди, Розіта вкоротила собі віку (втопилася), дізнавшись про істинне обличчя чоловіка, якого щиро покохала.

Щоправда, співставляти цю п'єсу С.Черкасенка з «Камінним господарем» Лесі Українки чи будь-якою іншою інтерпретацією зnanого мандрівного сюжету було б справою невдячною, бо інтерпретаційна модель. Як і рецептивні прийоми Черкасенка виразно вирізняються з-поміж інших. Це авторська версія, яку не можна не помітити.

На жаль, хоч п'єсу і було дозволено до постановки, сценічного втілення вона не мала, а відтак залишилася в історії літератури цікавим

документом, що свідчить про глибокий інтерес українських письменників до світових тем і образів.



### 3.2. Семантичні коди мотиву донжуанства у творчості українських письменників ХХ століття

У ХХ столітті мотив донжуанства зазнає цікавих інтерпретацій насамперед у зв'язку з розширенням і поглибленням його семантичного поля.

І насамперед треба звернутись до не менш цікавої, ніж попередні, віршованої версії мандрівного сюжету про Дон Жуана, яка належить перу Олекси Влизька, поета, що залишив в історії української літератури неповторний і надзвичайно яскравий слід. «Коли вийшла Влизькова книжка «За всіх скажу», нам треба було зрозуміти, що всі ми початківці, а він поет», – писав про нього Леонід Первомайський [162,148].

Його називали українським Рембо та українським Пушкіним, Веніаміном української літературної сім'ї, буревісником Розстріляного Відродження. «В глухонімому юнакові з великими круглими очима... – ізольованому від звуків життя – кипіло духовне бетховенське море. Він і програмовий вірш свій назвав «Дев'ята симфонія», бо відкривав у ньому, як Бетховен, людину всесвіту, універсальне серце життя. Піднявшись із надр української придушеної провінції на цю вершину, він підняв на неї і визвольну ідею свого народу – категоричний імператив свободи» [112, 324].

Ліро-епічний твір «Мій друг Дон-Жуан», якому О.Влизько дав підзаголовок «поема кохання», насправді за жанром найбільш близький до поетичного циклу, в якому поєднано твори різні за смисловими інвективами, строфікою, ритмікою, проте об'єднані в єдине ціле аж надто суперечливим у концепції Влизька образом Дон Жуана.

Поет, спізнавши впливу авангардизму, футуризму, все ж зміг втриматись у рамках естетичної рівноваги, хоч і тяжів до експериментаторства упродовж усієї творчості. Тому, власне, не можна повністю погодитись із твердженнями Ю.Коваліва щодо того, що: «У ліриці О.Влизька 30-х років зникає псевдомажор, «експериментальне» зухвальство натомість з'являються риси аналітичного мислення, особливо помітні в невеликій за обсягом ліро-епічній поезії «Мій друг Дон-Жуан» (1934)» [84,

207]. Насправді 1934-й – рік виходу твору, написаного автором протягом 1931-1933-го років.

Відтак, продовжуючи полеміку з Ю.Ковалівим, насамперед потрібно зазначити, що цей твір Влизька позначений спробами оновлення бурлескно-травестійної традиції, багато в чому знакової для української літератури, хоч Ю.Ковалів наполягає, що ця традиція у творчості поета практично зникає на початку 30-х років. Насправді ж Влизько декларує травестійну ноту від початку твору, «перевдягаючи», «перелицьовуючи» свого героя відповідно до реалій так знайомої і звичної для нього буденності:

Спочатку подумав: галюцинації,  
Хотів логічно лізти на стіни,  
Але второпав – гішпанської нації,  
Громадянин Жуан, позапартійний. [32, 175]

А у наступних рядках виразно вчувається відгомін футуристичних захоплень раннього Влизька:

Тоді, як вас цікавить лише  
Мрійно-ніжна міщанка Лоліта, –  
Приходить Ликера й з часу траншей  
Висуває гарматою теодоліта! [32, 181]

Власне, і сама концепція образу головного героя, його інтерпретаційна модель, позначена рисами футуристичної деструкції, оскільки Влизько не зупиняється, як Черкасенко, лише на травестійному «приземленні» образу Дон-Жуана. Він руйнує підвалини міфу про «великого спокусника», позбавляючи його не тільки молодості («старий уже, з вусами, як у моржа»), але й звичного відчуття власної привабливості і здатності підкорювати жіночі серця: («він з орла на курки сходить лет»). Як і решта українських літераторів, що принаймні певний час тяжіли до футуристичної «розкутості», Влизько використовує у своєму творі доволі брутальну лексику на кшталт «на тічку кобелів», «залишив вас у вагіні», «котіться ковбасою» тощо.

Навіть критики, зокрема Михайло Доленго свого часу писали, що Влизько не визнає рамок і норм, він відчувається самодостатнім в царині своїх поетичних експериментів. Доречно принагідно згадати, що саме з приводу творів, подібних до «Мого Дон-Жуана», той же критик нарікав на іронію молодого поета щодо унормованих літературних шкіл, ідей та літературних епох і явищ, на те, що Влизько з усього глузує, іноді поєднує непоєднуване, ніколи не приховує абсолютної незалежності своїх суджень.

Творчий задум Влизька блискуче прокоментував Леонід Новиченко у своїй праці «Поет недоспіваної пісні»: «Задум автора, так би мовити, аналітико-психологічний: «Дон-Жуан» може міститися в кожному з нас – і його треба сміливо виводити «на світло денне» («Цей чорт скориться й щезне, якщо до рук читач і критик візьмуть чесно...»). Слід сказати, що Влизьків Дон-Жуан загалом не дуже схожий на своїх класичних прототипів (з них у тексті поеми згадується, зокрема, образ, створений Байроном). У Влизька він досить млявий, рефлектуючий і просто нещасний – завдяки своїй внутрішній непостійності, – а непостійний він тому, що перебуває у постійному розладі з «дійсністю», яка для нього втілюється, звісно, в жінках. Звідси один крок до Дон-Кіхота, і справді, зір поета наче двоїться: поряд з Дон-Жуаном у нього весь час виникає Дон-Кіхот, а обох їх, у Влизьковому трактуванні, об'єднує драма інтелігентської суперечливості, непослідовності, недостатньої духовної цільності і стійкості» [146,244].

На підтвердження слів Л.Новиченка варто процитувати уривок із твору Влизька:

Вічно в нього, в роті, десь то, ген там,  
Все болить не той, так інший зуб.  
Він найгірший тип інтелігента, –  
Звіра, котрий став рідким, як зубр.

Він не тільки у кохання сфері, –  
Ні, й в усім, з усім веде бої

Й завше не в свої заходить двері,

Бо – не визнає їх за свої. [32, 180]

Загалом, концептуальне поєднання двох героїв-символів в рамках одного твору відкривало перед автором цілком нові інтерпретаційні можливості, оскільки він спробував знайти глибинну спільність в образах двох славетних мандрівників світової літератури. А відтак ані Дон Жуан, ані Дон Кіхот не стали продовженням традиційних інтерпретаційних шукань, хоча б і в царині національної літератури. Натомість Влизько, знову ж таки послуговуючись досвідом футуристичних експериментів, руйнує основне – канон, в межах якого будувались інтерпретаційні моделі попередніми авторами, зокрема й українськими. Навіть Дон Кіхоту він відмовляє у цільності та духовній стійкості, що, поза сумнівом, і дозволило Влизькові поставити його поряд з Дон Жуаном:

Час біжить, як рана ножева на

Серці – час болить, болить і от –

Постає з героя – Дон Жуана –

Блазень героїчний Дон-Кіхот: –

Рухи мислення, – такі ж. як тіла – мляві,

Але в сяйві дивних древніх поз –

Кращим в світі, у своїй уяві,

Лицарем – він їде у Тобоз. [32, 179-180]

У поемі Влизька (саме таке жанрове визначення твору аргументовано підтвердив Л.Новиченко) Дон Жуан гине від власної руки:

Пістоль Дон-Жуанів покрила іржа,

Та як би там не було б,

А з нього вилетіла душа,

Бо куля влетіла в лоб!

Тоді (о читачко, замри, як німа!

І ти, читачу, занімій!)

Дивлюсь: Дон-Жуана, що був, то й нема,

А труп на підлозі... мій! [32, 182-183]

Цікаво й те, що Влизько пропонує до певної міри умовно-публіцистичне потрактування образу Дон Жуана. Усі чотири написані від імені Дон Жуана поезії за задумом автора повинні були стати якщо не смисловим, то принаймні емоційним ядром поеми. Але сама постать цього героя в інтерпретації Влизька доволі непевна, розмита, позбавлена тих визначальних харизматичних рис, які б зробили його монологи достатньо яскравими і емоційно насиченими. Натомість задекларована самим Влизьком млявість і «дрібна психіка» героя призвели до того, що авторське начало, емоційні спалахи самого Влизька набагато цікавіші, аніж рефлексії його героя. Адже ще у «Першому вірші Дон Жуана» Влизько використовує перші два рядки в якості камертона:

О переможцю, хоч один раз грізно

Поразки взнай! [32,178]

Надалі концепт поразки тяжіє над усіма монологами Дон Жуана – саме таким побачив його Влизько, саме цей концепт, на думку автора, єднає героя його поеми й з Дон Кіхотом. Більше того, кожен з елементів поеми має вельми промовистий епіграф, дібраний автором з метою увиразнення своїх оціночних характеристик. І тому доволі показовим є епіграф, використаний Влизьком до тієї частини поеми, яка, опісля поезій-монологів самого Дон Жуана, повертає читача до безпосереднього спілкування з автором. Це Слова із твору Арівари Наріхіри «Ісе – моногатарі»: «Для вірша першого в світі ловеласа – це було воістину надто ординарно» [32, 180].

Це, по суті, ще один з аспектів концепції образу Дон Жуана в поемі Влизька. Варто наголосити, що використання подібного роду епіграфів, поза сумнівом, повинне було компенсувати абсолютну відсутність ліричного героя – Влизько виступав у своїй поемі від власного імені, що витворювало неповторну атмосферу живого діалогу не лише з головним героєм, але й з

читачем. Тому епіграфи відігравали ще й роль своєрідних ліричних відступів-ключів до кожного з елементів поеми.

Навіть примхливі, сміливі, своєрідні варіації ритміки й традиційних віршових розмірів стають у поемі О.Влизька додатковим елементом цілком нової, оригінальної інтерпретаційної моделі образу Дон Жуана, а частково й Дон Кіхота, хоч цей образ автор лише окреслює, немов би висловлюючи лише загальне бачення складного й неповторного героя.

Цей твір Олекси Влизька, поза сумнівом, є неординарним явищем вітчизняної літератури, він привертає увагу насамперед своєрідним задумом, оригінальною структурною композицією, небуденною фантазією. Не можна не погодитись з Л.Новиченком, що творчість О.Влизька «...сприяла збагаченню української поезії новими образами і мотивами, новими ракурсами поетичного бачення речей, лексичними шарами, ритмічними формами. Ненавидячи всяке міщанство з убогим «лоском» його смаків, кидаючи виклик самовдоволеній косності хуторянства, поет естетично протиставляв їм новаторські шукання в галузі змісту і форми, в яких зумів лишитися загалом поетичним і зрозумілим, хоч його часом і спокушали деструкторські гасла «ліваків». Його лірична іронія – хай в ряді випадків неточно спрямована – художньо була цікавим і плідним явищем; пізніш, в деяких віршах 1933-34 років, вона блиснула новими гранями. Показавши, які багаті можливості в ній таяться» [146, 247].

Саме з точки зору діалогу культур варто розглядати поетичну палітру М.Рильського, адже він свідомо намагався якомога посутніше розширити вітчизняний культурний контекст, і не в останню чергу завдяки інтерпретації світових сюжетів та мотивів у власній творчості. Поет чітко проголосив своє творче кредо у поемі «Чумаки», написаній у 1924 році:

Брехня Гомер а Лейкін – не брехня.

Як так, то залишаюся з брехнею [176, 27].

Вони репрезентовані у творчості Максима Рильського як у вигляді поетичних переспівів, що більшою мірою були притаманні його раннім

поетичним шуканням, так і у вигляді інтерпретацій, трансформацій на національному ґрунті, промовистих алюзій та культурологічних сюжетних ліній.

Саме у збірці «Синя далечінь» і був найбільш відчутним інтерес до світової класики. «Уся молода, дужа енергія поетового слова спрямована у принадну заобрійну «синю далечінь», де «є Париж, дух генія й гамена», де «очі радісно-печальні білоодежних Дездемон», у світ Шекспіра, Гюґо, Містраля» [109, 9].

Згодом, коли творчість М.Рильського, як і творчість П.Тичини, втрачає сутнісно-естетичні ознаки, перетворюючись на ілюстративне зарисовування ідеологічних інвектив радянської доби, змінюється й принцип трансформації, інтерпретації класичних образів та мотивів. Найяскравішим прикладом може слугувати поезія «Бенкет», написана у 1932 році.

Часова вказівка в даному разі є принциповою: починалась потужна хвиля репресій, що завершиться лише на початку 50-х років зі смертю Сталіна. А тому й звучить у поезії Рильського антитеза – поет протиставляє творчість французького письменника-декадента Гюїсманса, точніше, героя його роману Дезесента – і тих, хто наспівує рядки сумнозвісного «Інтернаціоналу», які Рильський цитує [173, 58-62].

Тепер французький декаданс вимальовується як символ принизливого занепадництва, тоді як ліків на «мікроби більшовизму» уже немає. Ця твір – яскраве свідчення того, як власне поезія починає перетворюватись на політичну декларацію із чітко визначеними ідеологічними інвективами, продиктованими режимом.

Проте Рильський шукав шляхів до «внутрішньої еміграції». І саме культурологічна складова творчості частково рятувала його поезію від шаблонної плакатності та позірної ілюстративності, – того, на що страждала уся радянська поезія у добу сталінізму.

Серед всесвітньовідомих образів, що з'являлись у поезіях Максима Тадейовича різних років – великий Шота Руставелі («Шота Руставелі»),

мудрий Нізамі («Нізамі»), пан Тадеуш, сер Джон Фальстаф, Улісс (Одіссей) («Мандрівка в молодість»).

Тому особливий інтерес становить у творчості Максима Рильського образ Дон Жуана. Він представлений у таких творах, як «Мандрівка в молодість», «Остання весна», «Прага». Ці твори різні як за часом написання, так і за внутрішньою логікою звертання автора до постаті Дон Жуана.

Широку ерудицію та сферу культурологічних зацікавлень Максим Тадейович демонструє, пригадуючи музичне втілення історії про великого спокусника у поезії «Прага». Цей образ він використовує для того, щоб підкреслити сув'язь європейських культур, оскільки контекст твору включає згадку і про Яна Гуса, і Яна Жижку, і про Шевченка, Шафарика, Сметану, Неруду. Твір написаний у часи відносного послаблення ідеологічного тиску, одразу по закінченні II світової війни, у 1946 році.

Натомість у «Мандрівці в молодість» автор згадує Дон Жуана як знаного спокусника, рецепіюючи модифікацію концепції донжуанства – і як окремого крилатого виразу, що вживається відповідно до ситуації, і як поняття, якому притаманні певні ознаки:

Довідався я теж. Як тільки-но підріс,  
Що з нього ученик самого Дон – Жуана  
Був неабиякий – і клопоту приніс  
Чимало декому... [174, 239].

Власне рецепція та інтерпретаційна модель образу Дон Жуана представлена у поетичному циклі М.Рильського «Остання весна», написаному влітку 1945 року. Цей цикл пронизаний сум'яттям почуттів ліричного героя, який переживає і щасливе усвідомлення розділеного кохання: «Всю душу – землі цій віддати щасливій, / Бо топчуть її твої ніжки, єдина!» [175, 143]; і прикрий сумнів: «Чи, може, дійсно статую красиву / Я хочу виліпити із багна?» [175, 146]; і радісна віра: «А надворі ластівки стрілчаті / Щебетали світло: щастя є!» [175, 146].



Образ Дон Жуана і пов'язана з ним легенда стала приводом для Максима Рильського запропонувати власне прочитання світового сюжету:

Не тільки друг і не лише кохана,  
Життя ти й смерть!  
Коли до Дон – Жуана  
Із тьми камінний Командор прийшов,  
Він обезсмертив смертю любов! [175, 145].

Ця інтерпретація, поза сумнівом, різниться від численних інтерпретацій попередників Максима Рильського, зокрема, від, на той час уже класичної, інтерпретації Лесі Українки.

За версією Максима Рильського, Дон Жуан явив світові взірць безсмертної любові, оскільки саме це почуття є ключовим у тлумаченні Рильським образу іспанського спокусника. Це доволі оригінальна версія, яка іде врозріз як з літературним каноном, утвердженим в європейському письменстві Тірсо де Моліною, так і подальшими численними інтерпретаціями – Ленау, Мольєра, Ол. Толстого та й, зрештою, Лесі Українки.

Саме образ Дон Жуана є для Максима Рильського приводом для освідчення коханій. Його ліричний герой немов би зодягає личину Дон Жуана: «Не дві душі живуть в моєму тілі, / А сотня в ненастанній боротьбі...» [175, 145]. Проте ліричний герой Рильського, як і Дон Жуан, уже обрав ту єдину, заради котрої здатен поступитись найдорожчим – свободою і життям: «не тільки друг і не лише кохана, / Життя ти й смерть!» [175, 145].

Образ Командора вирішений у традиційному ключі – він пов'язаний із образом тьми, так само Рильський вказує на його «камінність».

За пристрасними рядками поезії постає і образ тієї єдиної, яка стала роковою пристрастю для ліричного героя. І, як і донна Анна, вона сповнила душу героя сум'яттям і болісними роздумами – він зраджує, люблячи і любить, зраджуючи, він домагається, щоб кохана ревнувала його, він шукає серед сотень жінок тільки її.

Така рецепція та інтерпретаційна модель перевтілення ліричного героя на Дон Жуана створює неповторний художній ефект: авторові вдається нагнати емоційну напругу, і коли вона сягає найвищої точки, Рильський виголошує ключову інвективу – про безсмертя любові.

Як уже зазначалось вище, надзвичайно цікаві рецептивні моделі образу Дон Кіхота пропонували письменники українського зарубіжжя. Так само прикметними видаються нам звертання письменників діаспори до образу Дон Жуана та донжуанівського мотиву в цілому. Ці спроби є вельми показовими. Насамперед варто знову згадати твори Миколи Чирського.

Як зазначав Микола Ільницький: «Хоча поетичний доробок Миколи Чирського невеликий за обсягом і неоднозначний за художнім рівнем, у ньому модна виділити певні домінанти. Так, у деяких віршах виразно звучить фастівський мотив вічного пошуку, бунту аж до посягання на засади християнської етики. І хай цей мотив уособлюється не в героєві трагедії Гете, а в образі байронівського Дон Жуана, це справи не міняє. До того ж таке трактування багато в чому суголосне ідеї абсолютної краси й істини, яка поза рамками якоїсь конкретної етики і підвладна всесильному поклику Еросу». [79, 541]

Далі М.Ільницький цитує наступні рядки із поезії М.Чирського «Дон Жуан»:

«І ось єдвабні небеса  
Над нами простягнули крила.  
Та нас обох йог краса  
З других небес благословила» [225, 553].

Рецепція цього образу побудована у Миколи Чирського насамперед на літературно-мистецьких асоціаціях, натурфілософських символах, що своєрідно провіщають чи то з'яву нового Месії, чи то сурми «нового Єрихону».

Уже згадуване нами релігійне світовідчуття автора формує визначальну смислову домінанту: монолог Дона Хуана (поезія написана від першої особи) не потребує додаткового змістового коментаря:

З ім'ям твоїм, Ісусе Христе,  
На цей страшний ступаю шлях. [225, 553].

В рецептивній моделі Юрія Косача продемонстровано само ідентифікацію автора з Дон Жуаном. Цією поезією відкривається його поетичний цикл «Дім Фавста».

Спроба автора зрозуміти внутрішні чинники, що визначали поведінку славетного залицяльника, змушують його немов би «приміряти» на себе личину Дон Жуана. Насправді традиція самоідентифікації героя зі своїм персонажем доволі потужна у світовій літературі, найбільше – в царині поезії. Самоідентифікація являє собою соціально-психологічний процес, який включає етапи перенесення, ототожнення, уподібнення авторського Я з нацією, родом, етносом, родиною або широковідомою яскраво соціалізованою особистістю, – відтак це може бути і будь-який герой світової класики, який функціонує в національній культурі як інонаціональний етнокультурний стереотип.

В українському письменстві художня самоідентифікація переважно полягає у використанні образу або певних рис образу головного героя твору у художній тканині власного тексту та в концепції особистості, яка втілюється в художньому творі.

Насамперед нас цікавить природа самоідентифікації митця, яка має цілісний, особистісний характер і духовно-чуттєвий, естетичний рівень. Самоідентифікація набуває надзвичайно важливого значення у процесі творчості, оскільки відбувається реалізація і розширення семантичного поля власного Я. «Художня творчість і сприйняття – це, з одного боку, канал зв'язку з соціальними цінностями й ідеалами, а з іншого – каналізація власних, особистісних почуттів, смаків, потреб, здібностей. В естетичному переживанні бачимо емоційно сконцентровану, духовно збагачену, естетичну

форму людського світовідчуття, яке утверджує себе через «життя миттю» на основі апперцепції, чуття, катарсису, гри почуттів, розуму, фантазії у їх взаємодії й взаємонадії» [114, 124]. Основоположним моментом художньої творчості і сприйняття саме і є акт самоідентифікації, який розгортається в процесі емоційно-образного, духовно-чуттєвого переживання, як відтворення соціального, етичного і естетичного досвіду особистості через вживання або перенесення в образ. Вся історія світової естетики відзначає евристичну (самопізнавальну, комунікативну функцію самоідентифікації при конструюванні естетичного почуття, художньо-творчого процесу.

Самоідентифікація у поезії Ю.Косача, як, до речі, ідентифікація В.Стуса, шістдесятників із Дон Кіхотом у Сверстюка, є виявом ототожнення з персонажем через художньо-комунікативний процес у трикутнику «автор-текст-реципієнт»:

Щодня блідий, як заграва світанку,  
Назавжди кидаю з тавром гріха коханку  
І стріплюю з рапіри чорну кров.

Минаю трупа заздрісного мужа  
І в опанчі жалібній піду знов  
Щасливі гнізда руйнують подружжям. [105, 458]

Косач не претендує на глибокий психологічний малюнок образу, він обирає лише одну, найвідомішу і найбільш розтиражовану іпостась Дон Жуана – спокусника і ловеласа, порушника моральних і релейних норм, шукача насолод. Модель перевтілення підкреслюється культурним контекстом, який використовує автор, акцентуючи саме на реаліях Іспанії.

Художня ідентифікація через естетичне переживання і співпереживання дозволяє авторові (в тому числі даного) художнього твору знову і знову прожити життя людей різних часів і народів, будь-яких соціальних груп і гендерів, тим більше переосмислити інонаціональні мотиви та сюжети в контексті вітчизняного письменства. У даному разі було б

доречно пригадати гасло Гюстава Флобера: «Пані Боварі – це я» [126, 19], історію «Крейцерової сонати» Льва Толстого, – як прикладів самоідентифікації через процес естетичного переживання.

Особливе місце в європейській «донжуані» посідає твір Леопольда фон Захер-Мазоха «Дон Жуан з Коломиї». Австрійський автор, ім'я якого міцно пов'язане з Україною, зокрема зі Львовом, написав повість, яка є надбанням як власне українського, так і австрійського культурного контексту. Про це свідчить навіть той факт, що Захер-Мазох дає до свого твору вельми цікаві і промовисті авторські коментарі стосовно специфіки українського буття, етнічних та ментальних характеристик.

Цей твір цікавить нас насамперед як інтерпретація певних українських етнокультурних стереотипів зарубіжним автором, причому саме в контексті асиміляції мандрівного сюжету про Дон Жуана в духовно-буттєвий простір українського ж етносу.

Роман, як його за жанром визначив сам Захер-Мазох, відкриває перед нами сторінку з життя Галичини II половини XIX століття. Оповідь у творі ведеться від першої особи, дрібного пана, що, мандруючи галицькими дорогами, випадково опиняється у пересічному шинку і саме там зустрічає отого українського Дон Жуана, якого місцеві мешканці так і прозивають: «Дон Жуан із Коломиї».

Портретна характеристика головного героя надзвичайно важлива у творі, адже письменник демонструє нам типового українського чоловіка, яким він був на зламі XIX-XX століть: «Був він, видно з усього, поміщиком, добре вбрання, табакерка багато вишита, поведження аристократичне... Цей чоловік міг подобатися жінкам. У ньому нічого не було від тієї грубої сили, від тієї неприкритої незграбності, яку в інших народів вважають мужністю, він був наскрізь просякнутий шляхетністю, стрункий і вродливий, однак пружка енергія, непереборна впертість промовляли у кожному його рухові. Каштанове пряме волосся, трохи зачучерявлена. Коротко підстрижена борода кидали густу тінь на обвітрене аж до засмаги. Проте витончене обличчя.

Він уже не був зеленим юнаком, проте мав веселі сині очі хлопчачка. Невгасима доброзичливість і любов до людей м'яко прозирала з цього засмаглою обличчя, з темних борозен, які полишило на ньому життя» [71, 43].

Ця інтерпретація мандрівного сюжету на українському ґрунті є цікавою спробою «вживлення» сюжету, на перший погляд співвіднесеного лише з аристократичними верствами суспільства, у реалії народного буття.

І тому вже зовсім не дивним видається звертання до образу Дон Жуана сатирика Євгена Дударя – «Дон Жуан у спідниці». Несподівана інтерпретаційна модель все ж зберігає провідне семантичне поле образу – чоловік, який хоче «дослідити» жінку. Йдеться про те, що рамки гумористично-іронічного канону, обраного Є.Дударем, так само можуть пропонувати певні міметичні варіації мандрівного сюжету і власне образу Дон Жуана.

Герой оповіді Є.Дударя, юний журналіст, шляхом перевдягання в жінку вирішує проникнути у жіноче товариство (пожити разом з дівчатами в гуртожитку) і «вивчити» зсередини «найменше вивчену» людину – жінку: «Але як їх вивчити? Жінки-науковці до розкриття жіночої психології підходять суб'єктивно. А перед чоловіком жінка ніколи не покаже себе такою, якою вона є насправді... А якщо переодягнутися дівчиною? Влаштуватися десь у жіночий колектив? Можна навіть у гуртожиток... Я маленький. Лице худеньке, на дівоче схоже. У школі навіть на сцені виступав у ролі дівчини...» [62, 173].

Подібний сюжет у кінематографі носить назву «комедія становищ». Саме комічні ситуації, в які потрапляє герой на прізвище Терешко, поступово формують смислову інвективу фіналу: Валентин так нічого суттєво нового не довідався про жінок, проте був покараний за спробу брутального вторгнення в інтимний світ представниць прекрасної статі.

Дудар майстерно послуговується традиціями української сміхової культури, активно вдаючись до улюбленого прийому бурлеску, адже саме

цей прийом лежить в основі концептуальної моделі образу Дон Жуана з української провінції, – шаржованого персонажа чоловічої статі, що вирушив на «подвиг» пізнання жіночого єства.

Його герой переодягається, імітує жіночу поведінку, зрештою його викривають і кожна така ситуація наповнюється гумористичним або сатиричним змістом:

«Це було біля 24-ї години ночі. Я ніс патрульну службу по берегу. Раптом вискочив громадянин і кричить:

– Шпiон! Шпiон!

Я вихопив пістолет. Осторожно сів за кущ. Потім осторожно встав.

Прийшло підкрєпленіє у виді Солохи і Байченка. Прочесали кущі. Обнаружили сплячого громадянина Терешка. Ізвне він був женского віда.

Доставили в отделение».

Почали викликати свідків.

Увійшла коменданта. Глянула на мене зизом. І, надувши волю, сказала:

– Моє мненіє – посадить! Моє мненіє – він матьорий развратник... Іра Заєць заявила:

– Я відразу почула, що вона... він хропе. І спить у довгій сорочці... Рома Кріль дивилася на мене захоплено і благала суд:

– Не судіть його... Дайте мені на поруки... Оленка на запитання голови суду «що вона може сказати?» відповіла:

– Нічого.

А Михайлівна висловила міркування:

– Він такий розпусник, як я королева. От пройдисвіт!

Начальник цеху теж вважав, що мною керувала розбещеність:

– Дон-Жуан, – сказав авторитетно. – Накоїв – хай жениться...» [62, 195-196].

Оповідь від першої особи повторює чималу кількість інтерпретаційних варіацій світового сюжету, в яких Дон Жуан сам розповідав про свої подвиги, даючи їм власну оціночну характеристику, натомість інші

персонажі так само інваріантно моделюють його оціночні характеристики в залежності від свого ставлення до головного персонажа. Дудар зберігає головну смислову парадигму поведінки героя – бажання пізнати жінку якнайглибше бодай і в такий комічний спосіб.

Творення травестійного образу Дон Жуана багато в чому опирається і на лексичний матеріал, використаний автором твору. Є.Дудар вдається до використання суржику як засобу «занурення» героя у невластиве для світового мандрівника-аристократа середовище. Варто в даному разі звернути увагу й на те, що Дудар описує реалії буття радянської доби, оскільки твір було надруковано ще у 1988 році, він же й дав назву збірці – «Дон Жуан у спідниці».

У даному разі автор-реципієнт (Є.Дудар) запозичує лише вельми обмежене коло елементів претексту: власне мотив донжуанства та формально «перелицьований» персонаж, який несе в собі ознаки травестії. Наразі не йдеться ані про концептуальне переосмислення знаменитого претексту (вічного сюжету), ані про полемічну рецепцію. Щодо цієї інтерпретаційної моделі цілком мотивованими і справедливими є зауваження Умберто Еко: «Будь-яка ж інтерпретація твору, наповнюючи новими значеннями пусту й відкриту форму первинного комунікату (фізичну форму, яка зберігається без змін упродовж віків), дає початок новим комунікатам-значенням, які збагачують наші коди і наші ідеологічні системи, перебудовують їх і дають змогу прийняти нову інтерпретаційну позицію щодо твору – а все це в постійному русі, який повсякчасно відновлюється, русі, який семіологія визначає, який вона аналізує в його чергових фазах... [65, 423]

Відтак, інтерпретаційна модель, запропонована Дударем, є взірцем класичної алюзії світового сюжету, яка має потужну традицію як у світовому, так і в українському письменстві. Твір Є.Дударя репрезентує поєднання імплементації інонаціонального мотиву в українську літературу з урахуванням властивої для літератури-реципієнта специфікою і традицією.



Окрім того, цей вірець класичної алюзії, лаконічного натяку особливий, по суті, ще й тим, що звучить він вербально лише одного разу і то не з вуст головного героя. А відтак читач повинен зрозуміти цей закодований зміст, оскільки в даному разі алюзія виступає насамперед як сюжетотворчий прийом. Травестійні елементи по суті лише підтверджують близькість до алюзії такої інтертекстуальної форми, як власне травестія.

Актуалізація феміністичних ідей та розквіт феміністичної літератури наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття не могла не полишити слідів на рецептивному полі мотиву донжуанства. Маємо поезію Лесі Романчук, «зворотний» варіант інтерпретаційної моделі Євгена Дударя.

У даному разі маємо своєрідну «емблему», на яку перетворюється образ Дон Жуана у жіночому потрактуванні. Емблемою ми його можемо назвати тому, що сам образ у поезії Л.Романчук фактично не представлений. Натомість маємо поезію-рефлексію, психологічну замальовку внутрішнього світу жінки, яка прагне ідеального кохання, відповідно *емблемою* якого і стає образ знаменитого спокусника.

### *Донна*

Не образою зобов'язання,  
Не облудою злої мови,  
Ми з тобою навіки зв'язані  
Павутинням тонким любові.

Спокусило оте «навіки»,  
Та неправда воно, я знаю.  
Забуття зловорожі ріки  
Пере-пере-перепливаю.

А до берега не дістати.  
Димом здиміє димом дане.  
Дочекалася Донна Анна

Довгожданого Дон Жуана. *(адреса в Інтернеті!)*

Щоправда, всі образні «константи» у поезії збережено: і облудне донжуанові «навіки», і нетривка «павутинка любові», і тривале очікування отого єдиного і неповторного, чий образ зберігся у віках, і ототожнення себе з тією єдиною жінкою, яка таки перетворилася на роковану пристрасть.

На відміну від жіночого потрактування Лесею Українкою, з огляду на жанр і обсяг твору, сучасна поетеса все ж навіть не намагається перетворити цей образ на архетип, залишаючи його в межах номінативно-плакатних.

Виразна ліризація образу викликана, на нашу думку, насамперед пошуками сучасною людиною вічних цінностей, що уможливають втечу від жорстких реалій сього денного буття, надто виразного нелінійно структурованого світу.

Отже, рецепція мотиву донжуанства в українській літературі ХХ століття викликана, насамперед, зміною буттєвого середовища, аксіологічним драматизмом, що провокує реципієнта на формування паралельного мотиву «порівняння», «зіставлення» із канонізованим взірцем. Інтерпретаційна модель, що застосовується безпосередньо до образу Дон Жуана, базується на рецепції його насамперед як психологічної особистості, що зорієнтована на нові ціннісні орієнтири сучасного соціуму. Герой прагне пізнати сенс людського буття, втрачаючи при цьому той образний універсалізм, який, власне, і був підґрунтям перетворення образу на «вічний», а сюжету – на мандрівний.

Універсалізм, знакові домінанти персонажа змінюються відповідно до соціокультурних імперативів сучасності, етика і естетика конкретної доби відчутно превалюють у рецепції та інтерпретаціях відповідного мотиву.

Конкретика рецепції мотиву донжуанства полягає у руйнуванні традиційного загальнокультурного сприйняття образу Дон Жуана, відбувається «апокрифізація» багатьох традиційних структур» [4, 22]. Змінюються параметри поведінки героя, а сам мотив донжуанства трансформується відповідно до ціннісних орієнтирів доби, суспільної

психології та морально-етичного суспільного канону, актуального для даної доби. Відповідно ми приходимо до висновку, що в рамках «апокрифізації» докорінно трансформується психотип героя позначений аналітико-психологічними вимірами. Окрім того, досить часто відбувається самоідентифікація письменника-автора з образом Дон Жуана, від чого сам мотив набуває надзвичайно потужного особистісного начала. У деяких випадках, як-то у поезії Ю.Косача відбувається ідентифікація через естетичне переживання та співпереживання, що знову ж таки підкреслює зміну семантичного змістового наповнення легендарного образу.

Дуже цікавим аспектом рецепції мотиву донжуанства є й супутній мотив (подібно до мотиву Санчо Панси у контексті мотиву донкіхотства) – мотив донжуанового слуги. Потрактування цього образу змінюється так само ортодоксально, як і потрактування образу його сюзерена. Але на відміну від рефлексуючого Дон Жуана, образ Сганареля (у деяких текстах Лепорелло) вивищується, стає антиномічним лицареві волі, тобто проходить зворотний шлях еволюції. А.Гозенпуд підкреслював, що «увагу письменниці привертали ті постаті з галереї «вічних образів», які були зневажені її попередниками» [41, 9].

В українській літературі ХХ століття поступово руйнується стандартизований, декларативний, формалізований образ Дон Жуана спокусника, втрачає первинне змістове навантаження сам мотив донжуанства. Натомість мотив починає використовуватись або задля номінації знакової репутації того чи іншого явища, або навпаки втрачає одновимірний схематичний канонічний малюнок, насичуючись мотиваційно-аксіологічними побудженнями. У цьому первинною є роль епохи-реципієнта, другорядною – реципієнта-автора, який сам є «продуктом» кожної конкретної епохи і керується її ціннісними орієнтирами та морально-етичними канонами.

Проаналізувавши твори українських письменників ХХ століття, які звертались до мотиву донжуанства та образу Дон Жуана у своїх творах,

можна прийти до висновку, що відбувається насамперед трансформація жанрових пріоритетів: практично повністю мотив реалізується у жанрових формах, відмінних від класичної драми. Зазнає присутніх перетворень і сюжетна структура: на перший план автори висувають перебіг внутрішніх психологічних процесів, а не зовнішні перипетії пригод славнозвісного лицаря. Відтак фактично відбувається заміна головних онтологічних та аксіологічних характеристик мотиву донжуанства, причому де-факто це відбувається у різних стильових системах, – від модернізму до постмодернізму.

Щодо безпосередньої характеристики рецептивних прийомів, то всі вищезазначені зміни свідчать про докорінну зміну стереотипів рецепції даного мотиву та власне образу Дон Жуана, що викликало до життя нові інтерпретаційні моделі як самого сюжету, так і образу та мотиву донжуанства в цілому.

Художня семантика образу Дон Жуана в інтерпретаційних моделях українських письменників ХХ століття, поза сумнівом, переконує нас у тому, що з плином часу мотив донжуанства втрачає первинну семантику символізації гедонізму людини-європейця, перестає бути виключно символом поетичного прагнення до ідеалів краси та гармонії.

Феномен донжуанства є, поза сумнівом, явищем надзвичайно складним та багатовимірним. Насамперед, хоч і нечасто, письменники використовують лише традиційну «оболонку» образу та мотиву, формуючи таким чином уявлення про канонічний мотив на кожному новому етапі розвитку літературного процесу, у різних стильових системах.

Відтак у відповідності до вибору тим чи іншим автором певної домінуючої властивості з-поміж заданих критеріїв вічного мотиву, відбувається знакове перетворення образу Дон Жуана на тип або архетип; можливим є також перетворення на емблему, символ, а іноді навіть на абстрактне просторове поняття.

Іноді, щоправда, вступають у конфлікт інтерпретаційні моделі, які стереотипізують образ Дон Жуана, базуючись на традиціях феодальної літератури (до XIX) століття та нової й новітньої літератури (XIX - початок XX століття). Щоправда, література XX століття суттєво активніше міняє семантико-змістові та жанрово-естетичні парадигми як образу лицаря, так і мотиву в цілому.

У рецепції мотиву донжуанства поступово відбувається формування нової культурно-історичної концепції, продиктованої насамперед новими стильовими пріоритетами літератури XX століття. Мотив переживає процес концептуального оновлення, втрачаючи насамперед свою міфологічну складову, поступаючись нею на користь раціональних проєкцій сучасного світу.

Надзвичайно цікавим є той факт, що мотив донжуанства в українській літературі XX століття втрачає винятково драматичний жанровий контекст і «переноситься» у сферу ліричну, ліро-епічну, лірико-драматичну. Жанрова поліфонія літератури XX століття і стала тим чинником, який сформував рамки нової системи інтерпретаційних моделей, детермінованих саме чинником жанру, в якому обігрується та інтерпретується вічний мотив.

Потрібно наголосити й на тому, що спостерігається відповідно й зміна естетичної рецепції постаті лицаря-спокусника. Від акцентуації на міфологічній складовій образу та мотиву в цілому на початку побутування цього легендарного персонажа в літературі, до філософсько-психологічного потрактування в естетиці модернізму до соціально-критичного наповнення у літературі XX століття.

Рецептивні моделі образу Дон Жуана та донжуанівського мотиву в цілому в літературі XX століття базуються насамперед на десакралізації, деміфологізації, деструкції певних первинних мотиваційних та образних констант, притаманних образу вічного лицаря-спокусника у його первинних версіях. Онтологічні реалії новітньої літератури диктують іноді навіть до певної міри профанні версії вічного мотиву.

Важливо відзначити і той факт, що змінюються часто і гендерні ролі, що було б цілком неможливим навіть у добу модернізму, коли в українській літературі вперше так посутньо розімкнулися рамки естетичного експерименту. Істотною рисою сучасних інтерпретаційних моделей є також інтелектуалізація образу, зміна лінійних проекцій сюжетної основи, загальногуманістична сутність інтерпретаційних моделей.

Тяглість функціонування донжуанівського мотиву у світовому мистецтві та літературі свідчить про неперервність культурного діалогу епох, про те, що низка перевтілень, видозмін образу на кожному етапі розвитку літературного процесу, в кожній стильовій системі являють нам іноді цілком нові іпостасі лицаря-спокусника. Це потужний культурний набуток кожної літератури, яка так чи інакше інтерпретує вічний мотив, ініціюючи залучення новаторських рецептивних прийомів.

## ВИСНОВКИ

У дисертації досліджено особливості творчої інтерпретації мотивів донкіхотства та донжуанства на матеріалі української літератури ХХ століття.

Дослідження мало на меті проаналізувати значний за обсягом масив літературних творів різних жанрів, з урахуванням індивідуальних стильових пріоритетів та загального історико-культурного контексту доби.

Насамперед потрібно зазначити, що образ, мотив, який був створений доволі давно і давно функціонуючий у мистецтві, об'єктивно не можна замінити жодним нововигаданим образом, оскільки на нього нашарувались і буквально зрослися з ним протягом його життя унікальні смислові нашарування. У даному разі йдеться насамперед про «вічний образ», який поступово дає підстави говорити і про «епохальний образ», і просто про пізнаваний, «відомий» образ.

Такий образ, який упродовж десятиліть ( а в нашому випадку – століть) поступово «обростає» цілою сув'язю різнохарактерних, різнопланових тенденцій, традицій. Більше того, подібний образ об'єктивно включається в складну систему численних асоціативних зв'язків. І якщо кожному новому письменникові вдається застосувати цей образ по-своєму, такий автор, власне, впроваджує у свій стиль і в конкретний твір) семантичний конденсат з надзвичайно багатими художніми потенціями.

У кожного митця для тієї чи іншої значущої ідеї, для спільної з усіма іншими добірки сформованих в літературній традиції сюжетних колізій народжується свій власний образ, «образ образу», що, власне, й детермінує можливість функціонування у вербальному мистецтві «вічних тем», «вічних образів», «вічних (мандрівних) сюжетів. Як наслідок – можливість співіснування різних митців, кожен з яких має власне образне світовідчуття. І у відповідності до свого власного (індивідуального) стилю письменник вибудовує з традиційних, старих і широко відомих сюжетних мотивів нову унікальну внутрішню форму.

Виконане дослідження дає підстави стверджувати, що інтерпретаційні моделі мотивів донкіхотства та донжуанства, створені українськими письменниками, свідчать про надзвичайно потужну палітру стильових модифікацій в українській літературі ХХ століття, які, у свою чергу, регламентували рецептивні підходи до зазначених мотивів у різних жанрових структурах та на різних етапах розвитку літературного процесу. Виразно домінуюча українська інтерпретаційна модель мотиву донкіхотства ґрунтувалась на опозиційності постаті Дон Кіхота як втілення лицарських чеснот та філософськи узагальненого образу суспільства, яке йому опонувало, однак вона присутньо змінювалась упродовж ХХ століття. Спершу письменники використовували прийоми самоідентифікації ліричного героя з героєм літературним і проголошували програму активного діяння, на відміну від класичної парадигми образу. Згодом шістдесятники взагалі зруйнували модель «слабкого» Дон Кіхота, пропонуючи свого, нескореного і символічного лідера цілого покоління – Василя Стуса, який став осердям інтерпретаційної моделі як образу, так і мотиву в цілому. У більшості творів українських письменників наголошується філософське протистояння Дон Кіхота і Санчо Панси. Відповідно, мотив «пансіанства» в українській літературі ХХ століття набуває самодостатнього звучання, а сам образ вірного зброєносця лицаря з Ламанчі набуває ознак архетипу. Та й загалом інтерпретаційні моделі образу Дон Кіхота та супутніх образів – Санчо Панси, Росінанта, Дульцінеї – в українській літературі являють собою надзвичайно цікаві (кожне по-своєму) явища, перетворившись із запозичених етнокультурних і літературних стереотипів на власне українські образні літературні реалії, на асимільовані у вітчизняний духовний простір образи-символи, що стають своєрідними маркерами у наративі того чи іншого письменника, адже саме вони детермінують і окреслюють насамперед морально-етичні парадигми того чи іншого літературного твору.



Дослідивши широкий масив творів української літератури можна також прийти до однозначного висновку, що – як образ лицаря з Ламанчі, так і провідний мотив сервантесівського твору – були національно й політично заангажованими.

Важливо, з огляду на проведений аналіз творів, наголосити й на тому, що жодна з рецепцій «культового» і водночас класичного роману М.Сервантеса не стала набутком «літературного побуту», не відбувалося ані прямого наслідування, ані спроб «продовжити» історію лицаря з Ламанчі, не було створено ані «сиквелів», ані «приквелів».

Натомість ми маємо взірці класичної рецепції та інваріантні інтерпретаційні моделі, що транслують мотив у нові цивілізаційні виміри (в сенсі соціокультурному) та оригінальні твори письменників, що створили новий інтелектуальний дискурс на ґрунті всесвітньовідомого мотиву.

Дослідження творчих інтерпретацій та рецепцій мотиву донжуанства дає підстави можна про кілька семантичних парадигм самого поняття «донжуанства», а, відповідно, і про форми рецепції та інтерпретації залежно від того, яке саме тлумачення поняття «донжуанство» обирає і кладе в основу власного твору автор тієї чи іншої інтерпретації.

В українській літературі ХХ століття поступово руйнується стандартизований, декларативний, формалізований образ Дон Жуана спокусника, втрачає первинне змістове навантаження сам мотив донжуанства. Натомість мотив починає використовуватись або задля номінації знакової репутації того чи іншого явища, або навпаки втрачає одновимірний схематичний канонічний малюнок, насичуючись мотиваційно-аксіологічними побудженнями. У цьому первинною є роль епохи-реципієнта, другорядною – реципієнта-автора, який сам є «продуктом» кожної конкретної епохи і керується її ціннісними орієнтирами та морально-етичними канонами.

Відтак фактично відбувається заміна головних онтологічних та аксіологічних характеристик мотиву донжуанства, причому де-факто це відбувається у різних стильових системах, – від модернізму до постмодернізму.

Щодо безпосередньої характеристики рецептивних прийомів, то всі вищезазначені зміни свідчать про докорінну зміну стереотипів рецепції даного мотиву та власне образу Дон Жуана, що викликало до життя нові інтерпретаційні моделі як самого сюжету, так і образу та мотиву донжуанства в цілому.

Художня семантика образу Дон Жуана в інтерпретаційних моделях українських письменників ХХ століття, поза сумнівом, переконує нас у тому, що з плином часу мотив донжуанства втрачає первинну семантику символізації гедонізму людини-європейця, перестає бути виключно символом поетичного прагнення до ідеалів краси та гармонії.

Феномен донжуанства є, поза сумнівом, явищем надзвичайно складним та багатовимірним. Насамперед, хоч і нечасто, письменники використовують лише традиційну «оболонку» образу та мотиву, формуючи таким чином уявлення про канонічний мотив на кожному новому етапі розвитку літературного процесу, у різних стильових системах.

Відтак у відповідності до вибору тим чи іншим автором певної домінантної властивості з-поміж заданих критеріїв вічного мотиву, відбувається знакове перетворення образу Дон Жуана на тип або архетип; можливим є також перетворення на емблему, символ, а іноді навіть на абстрактне просторове поняття.

У рецепції мотиву донжуанства поступово відбувається формування нової культурно-історичної концепції, продиктованої насамперед новими стильовими пріоритетами літератури ХХ століття. Мотив переживає процес концептуального оновлення, втрачаючи насамперед свою міфологічну складову, поступаючись нею на користь раціональних проєкцій сучасного світу.

Надзвичайно цікавим є той факт, що мотив донжуанства в українській літературі ХХ століття втрачає винятково драматичний жанровий контекст і «переноситься» у сферу ліричну, ліро-епічну, лірико-драматичну. Жанрова поліфонія літератури ХХ століття і стала тим чинником, який сформував рамки нової системи інтерпретаційних моделей, детермінованих саме чинником жанру, в якому обігрується та інтерпретується вічний мотив.

Потрібно наголосити й на тому, що спостерігається відповідно й зміна естетичної рецепції постаті лицаря-спокусника. Від акцентуації на міфологічній складовій образу та мотиву в цілому на початку побутування цього легендарного персонажа в літературі, до філософсько-психологічного потрактування в естетиці модернізму до соціально-критичного наповнення у літературі ХХ століття.

Рецептивні моделі образу Дон Жуана та донжуанівського мотиву в цілому в літературі ХХ століття базуються насамперед на десакралізації, деміфологізації, деструкції певних первинних мотиваційних та образних констант, притаманних образу вічного лицаря-спокусника у його первинних версіях. Онтологічні реалії новітньої літератури диктують іноді навіть до певної міри профанні версії вічного мотиву.

Важливо відзначити і той факт, що змінюються часто і гендерні ролі, що було б цілком неможливим навіть у добу модернізму, коли в українській літературі вперше так посутньо розімкнулися рамки естетичного експерименту. Істотною рисою сучасних інтерпретаційних моделей є також інтелектуалізація образу, зміна лінійних проєкцій сюжетної основи, загальногуманістична сутність інтерпретаційних моделей.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Агєєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: [монографія] / Віра Агєєва. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.
2. Айхенвальд Юрий Дон Кихот на русской почве / Юрий Айхенвальд// Сюжет и время. Сборник научных трудов к 70-летию Г. В. Краснова. Коломна 1991, С. 51–55.
3. Андрієнко В. (Сверстюк Є.) Мігель де Сервантес: До 300-річчя смерті Мігеля Сервантеса // Українська мова і література в школі. – 1966. – № 4. – С.92 – 94.
4. Антофійчук В., Нямцу А. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі / В. І. Антофійчук, А. Є. Нямцу. – Чернівці: Рута, 1997. – 200 с.
5. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія / О. Астаф'єв // Дивослово. – 2000. – №2. – С.5 – 7.
6. Бабишкін О. Поезія Миколи Чернявського (Вступна стаття) / Чернявський М. Поезії. – К.: Радянський письменник, 1959. – С.3 – 46.
7. Байрон. Д. Г. Дон Жуан. Собрание починений: в 4-х томах / Д.Г. Байрон. - М.: Правда, 1981. - Т. 1. – 607с.
8. Бакош М. К проблеме периодизации межлитературных связей. / Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения». – М.: «Высшая школа» 1968. – 596 с.
9. Барка В. Відхід Тичини. / В. Барка // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 т. / Упоряд. В.Яременко, Є. Федоренко – К.: Рось, 1994. – Книга перша. – С.542-551.
10. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; [пер. с франц. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с

11. Барт Р. Мифологии / Р. Барт: Пер. с франц. Зенкина С. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996. – 313 с.
12. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры - Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина / Ролан Барт. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. - 512 с.
13. Бахтин М. М. Творчество Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Худ. литература, 1990. – 491 с.
14. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] // <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop6.html>.
15. Бахтин М.М. Человек в мире слова. / Сост., вступит. ст. и коммент. Осовского О.Е. // М.М. Бахтин. – М.: Издательство «Наука», 1995. – 140 с.
16. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. [С. Г. Бочаров](#), примеч. [С. С. Аверинцев](#) и [С. Г. Бочаров](#) // М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
17. Безхутрий Ю.М. Художній світ Миколи Хвильового. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук: На правах рукопису. – Харків, 2003. – 423 с. Безхутрий Юрій Миколайович. Художній світ Миколи Хвильового: дисертація д-ра філол. наук: 10.01.01 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. - Л., 2003.
18. Білецький О. Передмова до роману Сервантеса «Хитроумный идадьго Дон-Кихот Ламанчский» / Білецький О. Зібрання творів: В 5 т. – Т.5. – К.: Видавництво «Наукова думка», 1966. – С. 4-27.
19. Блум Гарольд Західний канон: книги на тлі епох / Пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа // Гарольд Блум. - Київ: Факт, 2007. - 720 с.
20. Бондар М. Примітки / М. Бондар // Самійленко В. Твори / Упоряд., авт. передм. і приміт. М.П.Бондар. – К.: Дніпро, 1989. – С. 597- 681.

21. Бондар М. Творчість Володимира Самійленка / М. Бондар // Самійленко Володимир. Твори. / Упоряд., авт. передм. і приміт. М.Бондар. – К.: Дніпро. 1989. – С.5-6.
- 22.Бордонов Жорж. Мольер. – М.: Искусство, 1983. - 193 с.
- 23.Брюховецький В. С. Ліна Костенко: Нарис творчості / В. С. Брюховецький. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с. (Літ. портрет).
24. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 432 с.
25. Варава О.Б. «Інтерпретація образу Дон Кіхота в поезії Ліни Костенко «Балада моїх ночей»»: ідеальний вимір» / О.Б. Варава // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. Частина I / гол. ред. проф. Харченко С.Я. – Луганськ: Видавництво Державного закладу “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”, 2009. – Лютий, № 3(166). – С. 139-144.
26. Вежель–Веркалець Л. Верхи на вождях у Биківню: [Невідомі сторінки долі Олекси Влизька] / Л. Вежель–Веркалець // Київ. — 1998. — № 11/12. — С. 140—146.
- 27.Вейман Р. История литературы и мифологии : Очерки по методологии и истории литературы / Пер. с немецкого О.Н. Михеевой // Р. Вейман. – М.: Прогресс, 1975. – 344 с.
28. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989.– 404 с. – (Классика литературной науки).
- 29.Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов / Веселовский А.Н. Собрание починений в 2 т. – Т.2. Вып.1. Поэтика сюжетов. 1897-1906. – СПб.: Издательство Отделения Русского языка и словесности Академии Наук, 1913. – XII. – 148 с.

- 30.Влизько О. Вибрані поезії // Упор., передм., прим. та ред. Леоніда Новиченка; вступ. стаття Павла Усенка / Олекса Влизько - К.: Радянський письменник, 1963. — 242 с.
31. Влизько О. Вогонь любові: Поезії // Вступ. стаття Леоніда Первомайського / О. Влизько. - К.: Дніпро, 1968. — 231 с.
- 32.Влизько О. Мій друг Дон-Жуан. — Х.: Радянська література, 1934. — 64 с.
- 33.Влизько Олександр. Наллятий сонцем (це і є мій брат, невигадааний Олекса Влизько). — К.: ВУПОЛ, 1994. — 208 с.
- 34.Волков А.Р. К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. — М.: Наука, 1973. — С. 303 - 314.
- 35.Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного: сборник статей / Г. Г. Гадамер. — М.: Искусство, 1991. — 366 с.
36. Г.-Г.Гадамер. Поезія і філософія / Г. Г. Гадамер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. — Львів: Літопис, 1996. — 208-216 с.
- 37.Г.-Г. Гадамер Про вклад поезії у пошук істини / Г. Г. Гадамер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. — Львів : Літопис, 2001. — 216-223 с.
38. Гаєвська Н. Андрій Малишко: Семінарій: [навч. посіб.] / Н.М. Гаєвська. — К.: НМК ВО, 1991. — 151 с.
- 39.Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: сборник статей, история русской литературы / Б. М. Гаспаров. — М.: Наука: Восточная литература, 1994. — 303 с.
40. Гейне Г. Полное собрание починений / Изд. 2-ое под. ред. Петра Вейнберга. — СПб.: Изд. А.Ф.Маркса, 1904. — Т.ІУ. — 311 с.
41. Гозенпуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки) / А.А. Гозенпуд. — К.: Мистецтво, 1947. — 276 с.
- 42.Грінченко Б., Дон Кіхот // Грінченко Б. Твори: В 2-х т. — Т.1. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — XLIV. — С.177-179.

43. Гром'як Р.Т. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс : Монографія / Р. Т. Гром'як [та ін.] ; заг. ред., вступ, висновки Р. Т. Гром'як - Т. : Підручники і посібники, 2004. - 368 с.
44. Гром'як Р.Т. та ін. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації / Р. Т. Гром'як [та ін.] ; ред. Р. Т. Гром'як ; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій. Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства. - Т. : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. - 285 с.
45. Гуляк А.Б., Кейда Ф.Ф. Історична проза Юрія Мушкетика: проблеми сучасної рецепції А. Б. Гуляк, Ф.Ф. Кейда / Літературознавчі студії: зб. наук. статей за ред. проф. Г.Ф. Семенюка. – К.: Логос, 2009. – Випуск 28. – С. 42-62.
46. Гуменюк В. Шлях до «Одержимої»: Творче становлення Лесі українки-драматурга : творче становлення Лесі Українки - драматурга: Монографія / В. Гуменюк. - Сімферополь : Таврія, 2002. - 232 с.
47. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 299 с.
48. Гуревич А.Я. Исторический синтез и Школа «Анналов» / А.Я. Гуревич // *Анналы на рубеже веков: Антология* (Отв. ред. А.Я. Гуревич) – М.: XXI век – согласие, 2002. – 284 с.
49. Дабо-Ніколаєв Б. ORBI et URBI. Києву – Всесвітові, Місту : містерійна fuga / Б. Дабо-Ніколаєв. – К.: Задруга, 2001. – 160 с.
50. Дем'янівська Л. С. Андрій Малишко: Життя і творчість / Л. С. Дем'янівська. - К.: Дніпро, 1977. – 115 с.
51. Деррида, Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля / Ж. Деррида; [пер. с фр. С. Калининой и Н. Сулова]. – СПб. : Алетейя, 1999. – 208 с.



52. Дерріда Ж. Дарувати час / Жак Дерріда; [пер. з фр. Мирослава Ющенко]. – Львів: Літопис, 2008. – 204 с.
53. Дзюба Іван. Більший за самого себе / Іван Дзюба // Сучасність. – 1995. – №7 – 8 – С.82-88.
54. Дон Жуан у світовому контексті : збірка наукових праць / / Упоряд. В.Агєєва. – К.: Факт, 2002. – 448 с. (Літ. проект «Текст + контекст». Знакові літ. доробки та навколо них).
55. Донцов Д. Санчо Панса в літературі і житті. / Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Львів: Книгозбірня Просвіта, 1991. – С. 118–169.
56. Донцов Дмитро. Санчо Панца в нашій дійсності // Вістник. – 1934.– Кн. 7–8. – С. 575–601.
57. Дорошкевич О. Українська література. – Харків-Київ: Книгоспілка, 1924. – 364 с.
58. Достоевский Ф.М. Идиот: Роман в 4-х ч./Ф.М. Достоевский. – М.: «Художественная литература», 1975. – 582 с.
59. Драй-Хмара М. Іспанська балада / Драй-Хмара М. Вибране. / Упор. В. Іванисенко. – К.: Радянський письменник, 1969. – С. 98-100.
60. Драч І. Духовний меч: Літературно-критичні статті та есе / Іван Драч. – К.: Радянський письменник, 1983. – 351 с.
61. Драч І. Корінь і крона: Поезії. / Іван Драч. – К.: Радянський письменник, 1974. – 111 с.
62. Дудар Є.М. Дон-Жуан у спідниці . Гумористичні та сатиричні повісті / Є.М. Дудар. – К.: Дніпро, 1988. – 240 с.
63. Дэвенпорт Г. Предисловие / Г. Дэвенпорт / (Владимир Набоков Лекции о «Дон Кихоте» : [пер. с англ. И.Бернштейн, М.Дадяна, Г.Дашевского, Н.Кротовской]. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – С.12-23.
64. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы: Пер. со словац. / Дюришин Диониз. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.

65. Еко У. Поетика відкритого твору (фрагмент із книги «Відкритий твір») / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.405-419.
66. Євшан М. Микола Чернявський / Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. – К.: Основи, 1998. – С.206-213.
67. Євшан М. Плач над упадком літератури / М. Євшан // Українська хата. – К.: Січень, 1912, № 1. – С.27-33.
68. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К.: «Український учитель», 1911. – 466 с.
69. Жуковська Г.М. «Усе іде, але не все минає». Пам'ять і час у творчості Ліни Костенко: Монографія / Г.М. Жуковська. – К.: Книга, 2010. – 188 с.
70. Журавская И.Е. Леся Украинка и зарубежные литературы / И.Е. Журавская. – Москва: Наука, 1968. – 175 С.
71. Захер-Мазох Л. Дон Жуан з Коломиї / Захер-Мазох, Леопольд фон. Вибрані твори; худ. А.Кія. – Львів: Літопис, 1999. – 383 с.
72. Зведений покажчик застарілих видань. – Харків: Книжкова палата УРСР, 1954. – 413 с.
73. Зенкин С. От текста к культу / Зенкин С. Работы о теории: Статьи / Сергей Зенкин. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 560 с. – С.127 – 137.
74. Зуєвський О. Дон Кіхот (Сучасний монолог) // Зуєвський О. «Я входжу в храм...»: Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до біографії / О. Зуєвський. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С.23.
75. Зуєвський О. «Я входжу в храм...» – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – 839 с.
76. Іванишин П. Олег Ольжич – герольд нескореного покоління / Петро Іванишин. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 1996 – 220 с.

77. Івашина Т.М. Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі ХУІІ-ХХ ст. : автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10.01. 05. / Т.М. Іванишина; Терноп. держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. – Тернопіль, 2002. – 21 с.
78. Ільницький М.М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості / М.М. Ільницький. – К.: Рад. письменник, 1991. – 207 с. (Серія «Час і доля»).
79. Ільницький М. Микола Чирський. / Поети Празької школи: Срібні сурми. Антологія / Упорядкування, передмова та літературні силуети М.Ільницького. – К.: Смолоскип, 2009. – 916 с. – С.539-543.
80. Ільницький О.Український футуризм (1914-1930) / О.Ільницький // Переклала з англійської Рая Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
- 81.Інгарден Р. Про пізнання літературного твору. / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. підготовка текстів. Приміток, упорядкування Марії Зубрицької при співпраці Лариси Онишкевич та Івана Фізера. – Львів: Літопис, 1996. – 636 с.
- 82.Інгарден Р. Исследования по эстетике : [перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова] / Р. Ингарден. – М. : Изд-во Иностран. л-ры, 1962. – 569 с.
- 83.История зарубежной литературы: Средние века и Возрождение: Учеб. пособие для филол. спец. ун-тов и пед. ин-тов / Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. – 3-е изд. – М.: Высш. школа, 1978. – 527 с.
84. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 1.: Перша половина ХХ с. Підручник / За ред. В.Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – 464 с.
- 85.Йогансен М. Вибрані твори / Упоряд. Р.В. Мельників. – 2-ге вид., доп. / Майк Йогансен. – К.: Смолоскип, 2009. – 768 с.

86. Йогансен М. Неймовірна пригоди Дона Хозе Перейра в Херсонському степу / Літературний ярмарок. Альманах-місячник. Книга восьма (138). Липень-1929: Харків: ДВУ. – с.28-55.
87. М. Йогансен. «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію / Майк Йогансен // Прапор. – 1990. – № 6. – С.41-116.
88. Клочек Г.Д, Енергія художнього слова: [зб. ст.] / Григорій Клочек. – Кіровоград: КДПУ, 2007. – 447 с.
89. Клочек Г. Д. У світі вічних критеріїв: Про систему критеріїв оцінки літературного твору / Г.Д. Клочек. – К.: Дніпро, 1989. – 219 с.
90. Кобцева І. Незвичайність, як самоцвітний камінь... / І. Кобцева // Прапор. – 1972. – №8. – С.93 – 98.
91. Коваленко Борис. Поет молоді снаги / Борис Коваленко // Молодняк. — 1927. — № 4. — С. 83—89.
92. Ковалів Юрій ...Бо зустрінеш у мені вогонь / Юрій Ковалів // Радянське літературознавство. — 1988. — № 6. – С.20 – 30.
93. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. : підручник : у 10 т. / Юрій Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2013 – Т.1. : У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 510 с. – (Серія «Альма-матер»).
94. Ковалів Ю. Михайль Семенко і футуризм. Скрипторій – К. Біла Церква, «Буква», 2004. – 172 с. – С.81-101.
95. Ковалів Ю. Невпізнаний фенікс чи одвічна попелюшка / Ковалів Ю.І. Скрипторій: Літературно-художнє видання. – Біла Церква: «Буква», 2004. – С. 4-15.
96. Ковалів Ю. Художня хроніка великої трагедії (українська література періоду 2-ї світової війни) / Ю.І. Ковалів. – К.: «Джерело-М», 2004. – 108 с.
97. Коваль А., Коптілов В. Крилаті вислови в українській літературній мові / А. Коваль, В. Коптілов. – К.: Вища школа, 1975. – 335 с.

98. Коваль М. Гра в романі і гра в роман: (Про творчість Джона Барта) / Марта Коваль. – Львів: Піраміда, 2000. – 121 с.
99. Ковальова Оксана Юріївна. Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини ХХ ст. (творчість Лесі Українки, М.Семенка, Б.-І.Антонича) : дис. канд. філол. наук: 10.01.01/ Оксана Юріївна Ковальова / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. - К., 2006. – 174 с.
100. Когут З. Кучерявий дим: Поезії / З. Когут. – Нью-Йорк: Слово, 1974. – 120 с.
101. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков. / Л.А. Колобаева. – М.: Изд. МГУ, 1990. – 336 с.
102. Колобаева Л.А. Символ как хранитель и возмутитель классических традиций (образ Дон Жуана в русской литературе кон. XIX – нач. XX в.) / Л.А. Колобаева // Классика и современность. – М.: Изд. МГУ, 1991. – С. 207-216.
103. Корконосенко К. Кихотизм – индивидуальная религия Мигеля де Унамуно / Унамуно М., де Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуно / Пер. с исп. А.Косс, П.Глазовой, С.Николаевой. – СПб.:Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – С.5-32.
104. Коряк В. Нарис історії української літератури. Частина II. Література буржуазна. / Фотопередрук Олекси Горбача з видання 1929 року. – Мюнхен, 1994. – 621 с.
105. Косач Ю. Дон Жуан / Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20-30—х років / Ред.рада: В.Шевчук та ін.; Упоряд., вступ. ст., приміт. М.Ільницького; Худож.-іл.: В.Бунов, З.Кецало та ін. – Харків: Фоліо, 1999. – 639 с. – (Українська література ХХ століття). – С.458.
106. Костенко Л. Балада моїх ночей / Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с. – С.176-177.

107. Кочур Г. Сервантес і його «Дон Кіхот» / Г. Кочур / М. де Сервантес Сааведра. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі. – К.: Дніпро, 1995. – С. 672-678.
108. Крижанівський С., Солод Ю. Поет, учений, громадянин / Максим Рильський: Життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях. – К.: Видавництво «Радянська школа», 1975. – С.7-18.
109. Кристева Ю. Самі собі чужі / Пер. з французької З.Борисюк / Юлія Кристева. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 282 с. – (Пост. Модерн. Текст).
110. Кулінич Г. Ярослав Галан: Літературний портрет / Г. Кулінич. – К.: Дніпро, 1965. – 146 с.
111. Кухар Р.В. До джерел драматургії Лесі Українки: Монографія / Р. В. Кухар. – Ніжин: Б.в., 2000. – 268 С.
112. Лавріненко Ю. А. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей / Підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. Наєнка М.К. / Ю. А. Лавріненко. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2001. – 794 с.
113. Липа Ю. Лист до літераторів. // Статті про «ТАНК». – Варшава, 1929. – С.33-37.
114. Личковах В.А. Світовідношення як переживання (феноменологія, онтологія і естетика «життя миттєвістю») / В.А. Личковах // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 5. – С.121 – 136.
115. Ліна Костенко. «Я вибрала Долю собі сама»: бібліографічний посібник / НПБ України, Ін-т л-ри ім. Т. Шевченка НАН України; бібліограф. – укл. Т.М. Заморіна ; відп. ред. В.О. Кононенко ; авт. нарису Л.Б. Тарнашинська. – К.: [б.в.], 2002. – 60 с. (Шістдесятництво : профілі на тлі покоління ; вип. 3.)
116. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с. (Енциклопедія ерудита).

117. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера / Ю.М. Лотман. – М.: Язык русской культуры, 1996. – XIV, 447 с. – (Язык. Семиотика культуры).
118. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2002. – 768 с.
119. Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. О русской литературе: Ст. и исслед. (1958-1993): история рус. прозы. Теория литературы / Вступ. ст. И.А.Чернова; Сост.: Н.Г.Николаюк, О.Н.Нечипуренко. – СПб.: Искусство, 1997. – 845 с. – Указ. имен: с.831-842.
120. Марченко Н., Савчук Р. Дон Кіхот українського міфу / Н. Марченко, Р. Савчук // Українська мова та література. – 2000. – № 11. – с. 4 – 5.
121. Матвієнко С. Децентрація тексту як гра з читачем («Подорож ученого доктора Леонардо...» Майка Йогансена. [elib.ukma.kiev.ua/Mahisterium/MAG\\_ISSUE2.../04\\_matvienko\\_s.pdf](http://elib.ukma.kiev.ua/Mahisterium/MAG_ISSUE2.../04_matvienko_s.pdf)
122. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм: монографія / Володимир Матвіїшин. – К.: ВЦ «Академія», 2009. – 264 с. (Серія «Монограф»).
123. Мисик В. Конкістадори / Обірвані Струни. Антологія поезії поляглих, розстріляних, замучених і засланих 1920-1945: Вибір, передмова й довідки Богдана Кравцева. – Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці і Українською Вільною Академією Наук у США за матеріальною допомогою Східньо-Європейського Фонду, 1955. – С.393-396.
124. Михайлов А.В. О некоторых проблемах современной теории литературы // Известия РАН. Отд. Литературы и языка. – 1994. – № 1. – С. 16-18.

125. Мишанич О. В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) / Черкасенко С. Вибрані твори. – К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1991. – Т.1 – С. 5-40.
126. Мірошніченко Л. Ф., Дишлюк Ю.М. Зарубіжна література. Позакласні заходи. 9-11 кл. : Посібник для вчителя / Л. Ф. Мірошніченко, Ю. М. Дишлюк. – Харків : Ранок, 2004. – 208 с.
127. Міщенко Д. Інтерпретація іспанського сюжету про Дон Жуана в українській драматургії (провідні акценти) / Дар'я Міщенко // Літературознавчі студії : [зб.наук.праць / відпов. ред. д-р філол. наук, проф. Семенюк Г.Ф. та ін.]. – К.: Логос, 2009. – Випуск 28. – С. 112–119.
128. Міщенко Д. Інтерпретаційні моделі мотиву донкіхотства у творчості Є.Сверстюка, Г.Чубая, В.Слапчука, О.Зуєвського // Spheres of Culture/ Journal of Philology, History. Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. – Volume VI. – Lublin 2013. – P.104 – 112.
129. Міщенко Д. Інтерпретаційні моделі образу Дон Кіхота в українській літературі // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: Збірник наукових праць. – К.: Університет «Україна», 2009. – Випуск 19. – С. 311–320.
130. Міщенко Д. Трансформація та інтерпретація образу іспанської інквізиції в українській літературі / Дар'я Міщенко // Літературознавчі студії : [зб.наук.праць / відпов. ред. д-р філол. наук, проф. Семенюк Г.Ф. та ін.]. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2010. – Випуск 29. – С. 300–305.
131. Міщенко Д. Сатирична інтерпретація сюжетів та мотивів світової класики у творчості Остапа Вишні / Дар'я Міщенко // Літературознавчі студії : [зб.наук.праць / відпов. ред. д-р філол. наук, проф. Семенюк Г.Ф. та ін.]. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2011. – Випуск 30. – С. 87–91.



132. Міщенко Д. Динаміка етнокультурних стереотипів Іспанії в українській літературі I половини ХХ століття / Дар'я Міщенко // Літературознавчі студії : [зб.наук.праць / відпов. ред. д-р філол. наук, проф. Семенюк Г.Ф. та ін.]. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – Випуск 32. – С. 179–191.
133. Міщенко Д. Світові образи та мотиви у творчості Максима Рильського / Дар'я Міщенко // Літературознавчі студії : [зб.наук.праць / відпов. ред. д-р філол. наук, проф. Семенюк Г.Ф. та ін.]. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – Випуск 34. – С. 152–157.
134. Мищенко Д. Концептуальные вариации испанских мотивов в творчестве украинских поэтов ХХ века // «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»: материалы XI международной заочной научно-практической конференции (30 апреля 2013 г.). – Москва: Изд. «Международный центр науки и образования», 2013. – С. 102–114.
135. Міщенко Д. Контекстуальні варіації іспанських сюжетів у творчості українських поетів ХХ століття / Дар'я Міщенко // Літературознавчі студії : [зб.наук.праць / відпов. ред. д-р філол. наук, проф. Семенюк Г.Ф. та ін.]. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – Випуск 36. – С. 88–101.
136. Мольер Ж.Б. Полное собрание сочинений: в 3-х т. / Ж.Б. Мольер. – Т. 2. : Комедии / Пер. с франц. Н. М. Любимов, предисл. Ю. А. Гинзбург, предисл. С. И. Великовский, коммент. Г. Н. Бояджиев. – М.: Искусство, 1986. – 458 с.
137. Мосендз Л. Зодіак / Вірші. 1921–1936. – Прага: Колос, 1941. – 108 с.
138. Мосендз Л. Дон Кіхот і Санчо / Волинський рік. – Мюнхен: Українська Трибуна, 1948. – 80 с.

139. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар Святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури / Ігор Набитович. – Дрогобич: Відродження, 2001. – 222с.
140. Набоков В. Лекции о «Дон Кихоте» / Пер. С англ. И.Бернштейн, М. Дадяна, Г. Дашевского, Н. Кротовской / Владимир Набоков. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 320 с.
141. Наумович С. «Камінний господар» і «Дон Жуан» (Розділ із дисертації «Два Дон Жуани - французький і український»)// Леся Українка. 1871-1971. Збірник праць на сторіччя поетки. - Філадельфія, 1971-1980. - С. 93 – 127.
142. Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історично-літературній перспективі / Українка Леся. Твори: В 11 т. – К.: Книгоспілка, 1927. – Т.ХІ. – 170с.: (154) примітки. – С.7-42.
143. Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історично-літературній перспективі // Леся Українка. Твори у 12 томах. – К.: Книгоспілка, 1930. – Т. 11. – С. 7-42.
144. Новицкий П. К социологии жанра и образа. / Мигель де Сервантес Сааведра. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. В 2 т. Т.І. – М.: ТЕРРА, 1997. – С.УІІ-XXXУІІ: ил. – (Манон)
145. [Новиченко Леонід](#). Поет недоспіваної пісні //Влизько О. Вибрані поезії / Упор., передм., прим. та ред. Леоніда Новиченка; вступ. стаття Павла Усенка. — К.: Радянський письменник, 1963. — С. 7—31.
146. Новиченко Л. Поет недоспіваної пісні / Новиченко Л. Не ілюстрація – відкриття! – К.: Радянський письменник, 1967. – С.227-249.
147. Новиченко Л. Проза чверті віку. – «Українська література», 1943, № 1-2. – С.175.
148. Нусимов И.М. История литературного героя. – М.: Госиздхудлит, 1958. – 549 с.

149. Нямцу А.Е. Миф и легенда в мировой литературе: теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. – Ч.1. – Черновцы: Черновицкий государственный университет им. Ю.Федьковича, 1992. – 160 с.
150. Нямцу А.Є. Образ Дон Жуана у світовій літературі: морально-психологічні антиномії поведінкового та аксіологічного комплексів // Літературознавча компаративістика: Навчальний посібник / А.Є. Нямцу. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. — С. 228-237.
151. Нямцу А.Е. Традиционные сюжеты в общекультурном универсуме // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту: Збірник наукових праць. — Одеса: Астропринт, 2003. — С. 166-182.
152. Одарченко П. Леся Українка. Розвідки різних років. – К.: Видавництво М. П. Коць, 1994. – 239 с.
153. Олесь О. Вибрані твори: В 2-х т. – Т.2 /О.Олесь; [упоряд., авт. передм. Та приміт. Р.Радишевський]. – К. : Дніпро, 1990. – 683 с.
154. Ольжич О. Дон Кіхот. / Ольжич О. Незнаному Воякові. – К.: Фундація імені О.Ольжича, 1994. – С.44.
155. Охрімович А. «Альтернатива»: Інтерв'ю з Надією Світличною. – К., 14 жовтня 2004 р. – «Радіо «Свобода». – [www.radiosvoboda.org/content/.../921504.html](http://www.radiosvoboda.org/content/.../921504.html)
156. Павличко Д. Коли умер кривавий Торквемада.../ Павличко Д. Правда кличе! – Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1958. – С.152.
157. Павличко Д. Федеріко Гарсія Лорка / Павличко Д. Сонети подільської осені. – К.: Радянський письменник, 1973. – С.90.
158. Павлишин М. Штрихи до автопортрету діяспори: про поезію Зої Когут / Марко Павлишин Канон та іконостас: Літ.-крит. статті. – К.: «Час», 1997. – С.384-389.

159. Пак Е.С. Динамика этнокультурных стереотипов в коммуникации /Автореферат на соискание ученой степени кандидата культурологи. – М., 2009. – 25 с.
160. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук: 10.01.01. / Володимир Євгенович Панченко. – К., 1998. – 276 с.
161. Панченко В. Магічний кристал: Сторінки історії українського письменства / Володимир Панченко. – Кіровоград: Б.в., 1995. – 234 с.
162. Первомайський Леонід Обіцянки здійснення: До 60-річчя від дня народження Олекси Влизька / Лонід Первомайський // Вітчизна. — 1968. — № 2. — С. 145—153.
163. Плужник Є. «Гладкого Панчо...» / Плужник Е.П. Стихотворения / Сост., вступ. стаття и прим. Л.В.Череватенко. – К.: Рад. письменник, 1988. – (Б-ка поета) – С.322.
164. Плужник Є. Колумб / Обірвані Струни. Антологія поезії поляглих, розстріляних, замучених і засланих 1920-1945: Вибір, передмова й довідки Богдана Кравцева. – Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці і Українською Вільною Академією Наук у США за матеріальною допомогою Східньо-Європейського Фонду, 1955. – С.262.
165. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка / С. Погорілий. - Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1981– 212 с. (З нашого минулого). - укр. - Пер. вид. : he Unpublished Novels of Volodymyr Vynnychenko / Pohorilyj Semen.
166. Поет з душою вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах / [упоряд., передм. та прим. І.М. Лисенка]. – К.: Дніпро, 1999. – 224 с.

167. Поліщук Я.О. Література як геокультурний проект: Монографія / Я. О. Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – 304 с. (Монограф).
168. Путилов Б.Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. – М.: Наука, 1975. – С.74-86.
169. Рецептивні моделі творчості Івана Франка: зб. наук. праць на пошану проф. Романа Гром'яка з нагоди його 70-ліття / за ред. М. П. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2007. – 396 с.
170. Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции интервью / П. Рикер ; отв. ред. и авт. послеслов. И. С. Вдовина и др. : РАН Институт философии. / Рос. Акад. наук., Институт философии. – М.: АО «КАМІ», Академия, 1995. – 159 с. – (Первые публикации в России).
171. Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике / П. Рикер / Пер. с франц. И.С.Вдовиной. – М.: КАНОН-пресс-Ц, 2002. – 622 с. – (Канон философский)
172. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. – М.: Республика, 1998. – 410 с.
173. Рильський М. Бенкет. / Рильський М.Т. Лірика. / Упоряд. П.Моргаєнко; Передм. С.Крижанівського; іл. худож. В.Перевальського. – К.: Дніпро, 1984. – 286 с. (Б-ка української класики «Дніпро»). – С.58-61.
174. Рильський М. Мандрівка в молодість / Рильський М.Т. Поеми. / Упоряд. П.Моргаєнка; Передм. С.Крижанівського; іл. худож. В.Перевальського. – К.: Дніпро, 1984. - С.213-293. (Б-ка української класики «Дніпро»).
175. Рильський М. Остання весна / Рильський М.Т. Лірика. / Упоряд. П. Моргаєнко; Передм. С.Крижанівського; іл. худож. В.Перевальського. – К.: Дніпро, 1984. – 286 с. – С.143-148.

176. Рильський М. Чумаки / Рильський М.Т. Поеми. / Упоряд. П.Моргаєнка; Передм. С.Крижанівського; іл. худож. В.Перевальського. – К.: Дніпро, 1984. – С.18-32. (Б-ка української класики «Дніпро»).
177. Рисак О. У дзеркалі Дон Жуана (Мандрівний сюжет у по трактуванні Д.-Г. Байрона, О. С. Пушкіна та Лесі Українки) / О. Рисак // Укр. мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. - 2000. - №2. - С. 57-61.
178. Розумний Я. Від «Севільського ошуканця» до українського Дон Жуана / Я. Розумний // Слово і час. - 1993. - №6. - С. 25 - 29.
179. Романчук Л. Донна. (електронний ресурс)
180. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового / М. Рудницький. – Львів: Накладом видавничої спілки «Діло» у Львові, 1936. – 439 с.
181. Сакулин П.Н. Наука о литературе, ее итоги и перспективы: Социологический метод в литературоведении. Изд. 2-е / Сакулин П.Н. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 240 с.
182. Салига Т. «Віддайте мені дощ. Віддайте мені тишу». – К., «Літературна Україна», №27(5265) від 17 липня 2008 року).
183. Самійленко В. Спритний ченчик. / (Самійленко Володимир. Твори. / Упоряд., авт. передм. і приміт. М.Бондар. – К.: Дніпро. 1989. – С.239-240.
184. Сверстюк Є. «Власне, хто був отой Ідальго...»: [Вірш] / Є. Сверстюк // Українська мова та література. – 1998. – № 44. – С. 6-7. Перевір.
185. Сверстюк Є. Дон Кіхот: [Вірш] / Є. Сверстюк // Визвольний Шлях. – 1981. – Кн. 4. – С.465.
186. Сверстюк Є. Мігель де Сервантес: До 30-річчя смерті Мігеля Сервантеса / Є. Сверстюк // Українська мова і література в школі. – 1966. – № 4. – С.92 – 92. – Подано під псевдо. : Василь Андрієнко.

187. Сверстюк Є. Сервантес: [Вірш] / Є. Сверстюк // Літературна Україна. – 1998. – 17 грудня (№ 49). – с. 4.
188. Семенко М. Дон Кіхот / Обірвані Струни. Антологія поезії поляглих, розстріляних, замучених і засланих 1920-1945: Вибір, передмова й довідки Богдана Кравцева. – Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці і Українською Вільною Академією Наук у США за матеріальною допомогою Східно-Європейського Фонду, 1955. – С.202
189. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років / Г. Ф. Семенюк. – К.: Либідь, 1992. – 184 с.
190. Сервантес Сааведра Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: В 2 т. Т.1 / Пер. с исп.; Под ред.. Б.Кржевского и А.Смирнова. – М.: ТЕРРА, 1997. – 944 с.: ил. – (Манон).
191. Сервантес Сааведра Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: В 2 т. Т.2 / Пер. с исп.; Под ред.. Б.Кржевского и А.Смирнова. – М.: ТЕРРА, 1997. – 912 с.: ил. – (Манон).
192. Симоненко В. Поезії. – К.: Видавництво ЦК ЛКСМУ «Молодь». – 206 с.
193. Слабошпицький Михайло Олекса Влизько / Михайло Слабошпицький // Письменники Радянської України. 20—30-ті роки. — К.: Радянський письменник, 1989. — С. 178—196.
194. Слабошпицький Михайло ...У країні й годині своїй: Про поезію Олекси Влизька / Михайло Слабошпицький // Вітчизна. — 1987. — № 2. — С. 158—162.
195. Слапчук В. Новенький ровер старенького пенсне (Книга життя і смерті): поезія / В. Слапчук. – Луцьк: Твердиня, 2007. – 88 с. – (Серія «Літературний ексклюзив»).
196. Слапчук В. Пророки розказують що буде завтра / В. Слапчук // Наша Віра. – 2004. – №2-3 (190-191).

197. Смолич Ю. Йогансен / Ю. К. Смолич / Смолич Ю. К. Розповідь про неспокій. – К.: Радянський письменник, 1968. – с.109 – 153.
198. Степанов Федір Олекса Влизько: трагедія віри / Федір Степанов // Слово і Час. — 1993. —№ 2. – С.17 – 23.
199. Струць Р. Різновиди іронії // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». – К., 1998. – Том 4: Філологія. –С. 37-42.
200. Стус В. Феномен доби // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. У трьох книгах / Упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко. – К.: Рось, 1994. – Книга перша. – 703 с. – С.578-587.
201. Сулима М. “Дон-Кіхот” Сервантеса в науковій і творчій спадщині Івана Франка / М. Сулима // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня, 1986 р.): у трьох кн. – К., 1990. – Кн. 2. – С. 373–375.
202. Тертерян И.А. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX века / И. А. Тертерян. – М.: Наука, 1973. – 523с.
203. Тертерян И. Философско-психологические истолкования образа Дон Кихота и борьба идей в Испании XX в. // Сервантес и всемирная литература. – М.: Наука, 1969. – 299 с.
204. Тирсо де Молина. Севильский озорник или Каменный гость// Испанский театр XVI-XVII вв.: Сборник. – (Библиотека мировой драматургии). - М.: Арт + N, 1996. – С.305 – 431.
205. Тичина П. Іспанія / Тичина П. Г. Зібрання творів: У 12 т. – Т.2. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 17 – 19.
206. Українка Леся. Камінний господар / Леся Українка. - К.: Дніпро, 1965. – 111 с.
207. Українка Леся. Лист до А.Ю.Кримського. /Кримський А. Розвідки, статті та замітки. I – ХХУІІ. – К.: Книгоспілка, 1928. – С.365-367.



208. Леся Українка. Лист до О.Кобилянської /Леся Українка Твори в п'яти томах. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1956. – Т.У. – 1956 – С.444 - 445
209. Унамуно М., де Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуно /Пер. с исп. А.Косс, П.Глазовой, С.Николаевой. – СПб.:Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 416 с.
210. Фізер І. Олег Зуєвський. // Поза традиції. Антологія української модерної поезії в діаспорі. – Київ, Торонто, Едмонтон, Оттава: Видавництво Канадського інституту українських студій Альбертський університет Фонди українознавчих студій та досліджень при Оттавському університеті, 1993. – С.88-90.
211. Франко І. Інтернаціоналізм та націоналізм у сучасних літературах / І. Я. Франко Зібр. творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. - С. 33-44.
212. Франко І. Мігуель Сервантес і його «Дон Кіхот»: примітки / І. Я.Франко Зібрання творів : У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1975. – т.;. – С. 167 – 170.
213. Франко І. Пригоди Дон - Кіхота» / І. Я. Франко Твори в двадцяти томах. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1953. – Т.ХІІ. – С.103-204.
214. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник для студ. Высш. Учеб. Заведений / В.Е.Хализев. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 432 с.
215. Церна Г.М. Творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі 1920-х років»: Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : 10.01.01. / Ганна Миколаївна Церна; Кіровоградський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2001. – 21 с.

216. Цимбал Я. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20-30-х років» автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : 10.01.01. / Ярина Володимирівна Цимбал. - К., 2003. – 22 с.
217. Чапек К. Як робиться світова література / Карел Чапек Вибране: романи, оповідання, статті. – К.: Дніпро, 1984. – С.511 – 528
218. Череватенко Л. Все, чим душа боліла / Л. Череватенко // Є. Плужник Поезії. – К.: Радянський письменник, 1988. – С. 5-100.
219. Череватенко Л. «Я камінь з Божої праці» / Л. Череватенко // О. Ольжич. Незнаному воякві. - К.: Фондація імені О.Ольжича, 1994. – С. 351-424.
220. Червінська О. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури : [науковий посібник] / О. В. Червінська, І. М. Зварич, А. В. Сажина. – Чернівці : Книги-XXI, 2009. – 284 с.
221. Червінська О.В. Рецептивна поетика: історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник / О. В. Червінська. – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.
222. Черкасенко С.
223. Чернявський М. День на кораблі. Твори. Т.УІ. – Харків: Рух, 1928. – С. 5-9.
224. Чернявський М. Дон Жуан / Чернявський М. Поезії. – К.: Радянський письменник, 1959. – С.390-402.
225. Чирський М. Дон Хуан / М. Чирський // Поети Празької школи: Срібні сурми. Антологія / Упорядкування, передмова та літературні силвети М.Ільницького. – К.: Смолоскип, 2009. – С. 550.
226. Чорній Степан. Дон-Гуанівській мотив: Тірсо де Моліна, О.Пушкін, Леся Українка // Записки НТШ. Т.224. Праці філологічної секції. - Львів, 1992. – С. 119 - 127.

227. Черноіваненко Є.М. Тип літератури і тип художньо-літературної свідомості в літературному процесі. Автореферат на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. – К., 2002. – 32 с.
228. Чубай Григорій. Плач Єремії (збірка) / Григорій Чубай. – Львів: Кальварія, 1988. – 317 с.
229. Шалагінов Б. Зарубіжна література: Від античності до початку ХІХ століття.: Іст.-естет. Нарис / Б. Б. Шалагінов. – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2004. – 360 с.
230. Шевчук М.В. «Вічні» сюжети і їх національні шати // Велике лядо: Зб. статей, присвячений 60-річчю доктора філологічних наук, професора М.В. Никончука. – Житомир, 1997. – С.166-170.
231. Шевчук М.В. Духовність нації і «вічний» сюжет (література у формуванні духовності сьогодення) // Матеріали міжрегіональної науково-практичної конференції «Духовність молоді людини» (7-8 квітня 1997 року). – Житомир, 1997. – С.89-94.
232. Шевчук М.В. Модифікація «вічного» сюжету про Дон Жуана у «Камінному господарі» Лесі Українки // Українська література в контексті світової: теоретичний, історичний і методичний аспекти: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (24-25 вересня 1998 року). – Черкаси: Відлуння, 1998. – С.52-55.
233. Шевчук М.В. Особливості рецепції мотиву Дон Жуана в українській та російській літературах початку ХХ століття / М.В.Шевчук // Вісник Житомирського державного педагогічного університету імені Івана Франка. – 2002. – № 11. – С.214 – 216.
234. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша / Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. І / Ред. рада: В.О.Шевчук та ін.: Упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського: Худож. оформ. серії І.М.Гаврилюка, О.Д. Назаренка: Іл. С.Г.Якутовича: Світлина І.Юрчука. – Харків: Фоліо, 1998. – С69-80. – (Українська література ХХ століття).

235. Шерр И. Иллюстрированная всеобщая история литературы: [В 2 т.] / Иоганн Шерр. – М.: Издание С.Скирмунта. Т.1. – 1905. – 567 с.
236. Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете / В. Б. Шкловский. - М.: Советский писатель, 1981. –351 с.
237. Школа І. В. «Особливості рецепції роману М.Сервантеса «Дон Кіхот» в українській та англійській прозі 10–20-х років ХХ століття». Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : 10. 01. 05. / Ірина Вікторівна Школа. – К. : б.в. , 2012. – 20 с.
238. Якимович А. Пансіон мадам Гайар, или безумие разума. Проблема тоталитаризма в конце ХХ века / А. Якимович // Иностранная литература (ИЛ). – 1992. – №4. – с.226-236. Якубовський Фелікс. Нотатки про Влизька // Життя й революція. — 1930. — № 3. — С. 111—122.
239. Яновський Ю. Байгород / Юрій Яновський. Кров землі. – Харків: Книгоспілка, 1930. – С.45-109.
240. Яновський Ю. Твори в п'яти томах. Т.У. Вірші. – Публіцистика. – К.: Держлітвидав, 1959. – 422 с.
241. Яременко В. Межінь української поезії / В. Яременко // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літерної критики ХХ століття. У трьох книгах / Упоряд. В. Яременко. – К.: Рось, 1994. – Книга третя. – С.67-84.
242. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яус; пер. з нім. Р.Свято і П.Таращук. – К.: Основи, 2011. – 622 с.
243. A. Castro. Nacia Cervantes. – Madrid, 1967. – 423 p.
244. Don Juan Tenorio en la España del siglo XX / ed de Anna Sofia Perez-Bustamente. – Madrid: Catedra, 1998. – 573 p.
245. E. Moreno Baez. Reflecciones sobre el “Quijote”. – Madrid, 1968. – 233 p.

246. Rosales L. Cervantes y la libertad. – Madrid? 1985. – 196 p.
247. Scarabattieri Ch. Don Juan en textos teatrales españoles del siglo XX.  
– Madrid: Vision Libros, 2010. – 147 c.