

ЖАНРОТВІРНА ФУНКЦІЯ АГОНУ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 1 (29).

Моклиця М. Жанротвірна функція агону в драматургії Лесі Українки; 13 стор.; кількість бібліографічних джерел – 4; мова – українська.

Анотація. Поетика словесного агону – характерна риса стилю Лесі Українки, роль цього засобу проникливо відзначив ще М. Зеров, не оминають агонального характеру діалогів Лесі Українки й інші дослідники її творчості. Доводиться, що агон – не лише ознака стильового і драматичного новаторства, а й важлива жанротвірна риса, що на основі агону сформувався у творчості Лесі Українки жанр драматичної поеми. Інтерес до агону проявлять дослідники різних гуманітарних галузей – культурології, етнології, мистецтвознавства. Зокрема, в культурологічній праці «Homo ludens» (1938) Й. Гейзінга акцентує зв'язок агону з розвитком знань і науки. Словесний агон онтологічно пов'язаний зі сферою інтелекту, традиція філософських диспутів (письмово – діалогів) існувала протягом Середньовіччя. Агон розглядається у тісному зв'язку з загальною еволюцією драматичної творчості Лесі Українки. Поступово роль агону зростає і разом з цим окреслюється жанр драматичної поеми. На основі аналізу творів «Вивилонський полон», «На руїнах», «Три хвилини» показано, як агон стає жанротвірною рисою. Драматична поема – це багаторівневий агон, який починається із поєднання драми і лірики як різнорідних начал, відбивається на загальній сценіграфії, яка формується у детальних авторських ремарках, впливає на характер конфліктності (один супроти загалу), розвиток сюжету (творення концентричних кіл змагання з головним персонажем решти дійових осіб, які поступово об'єднуються), на спосіб характеротворення (в агоні виявляє себе індивідуальність, її інтелектуально-інтуїтивний стрижень), інтонація діалогу (внутрішня напруга, гострослів'я).

Ключові слова: Леся Українка, драматургія, жанр, агон, драматична поема, традиція, новаторство.

При виборі матеріалу для збірника праць на пошанування світлої пам'яті Лідії Григорівни Голлоб я керувалась тими науковими інтересами, які нас споріднюють. У першу чергу це період модернізму і яскрава постать українського модернізму – Леся Українка. Її творчості Лідія Голлоб присвятила чимало глибоких, вдумливих розвідок, просякнених особистим ставленням до видатної письменниці, відзначених новими підходами і оригінальними міркуваннями. Ці праці житимуть довго, як і весь науковий доробок талановитого літературознавця.

Постановка проблеми. Поетика словесного агону – характерна риса стилю Лесі Українки, яка увиразнюється з кожною наступною драмою в еволюції її творчості, аби стати провідним художнім засобом сценічного новаторства, досягти модерного звучання у драмах останнього періоду. Роль цього засобу проникливо відзначив ще М. Зеров: «Обмін репліками Лесі Українки часто наближається до т. зв. агон'у, словесного турніру, завзятої боротьби межи двома супротивниками, де кожний всіма засобами і до останнього боронить свою тезу. Звідки ці риторичні поєдинки в грецькій трагедії, – одповісти не тяжко. Усе життя давніх Атен, тієї колиски античної трагедії, мало, так би мовити, агоністичний характер. Боротьба партій, що мірялися промовама в народних зборах, ораторські поєдинки в судах, суперечки філософ-

ських гуртків, учебні суперечки по школах... Тяжче відповісти на питання, звідки смак і замилювання до агонів у Лесі Українки в її драматичних поемах, за інших обставин породжених... Можливо, це родинна риса, один із виявів драгоманівської складки мислення, мислення гнучкого, сильного в діалектиці» [3, с. 383]. Не оминають агонального характеру діалогів Лесі Українки й інші дослідники її творчості, від А.Гозенпуда до сучасних науковців.

Мета цієї розвідки – показати, що агон – не лише ознака стильового і драматичного новаторства, а й важлива жанротвірна риса. Саме на основі агону сформувався у творчості Лесі Українки жанр драматичної поеми.

Виклад основного матеріалу. Інтерес до агону, разом із зацікавленням первісними (архаїчними) спільнотами, який з новою силою спалахне у ХХ столітті, проявлять дослідники різних гуманітарних галузей – культурології, етнології, мистецтвознавства. Агонові присвятив значну частину своєї культурологічної праці «Homo ludens» (1938) Й. Гейзінга. Він акцентує зв'язок агону з розвитком сфери знань і науки. «Дивовижна подібність, що характеризує агоністичні звичаї у всіх культурах, ніде, либонь, так не впадає в око, як у царині самого людського духу, себто у знанні й мудрості. Для архаїчної людини дія і відвага – це сила-влада, а знання – це магічна сила-влада» [2, с. 123]. «Низка проміжних ланок пов'язує священне змагання в загадках про походження речей із змаганням у каверзних запитаннях, де ставкою може бути честь, майно або й саме життя, і, наре-

шти, з філософсько-богословським диспутом» [2, с. 132].

Отже, словесний агон вже онтологічно пов'язаний зі сферою інтелекту, і не випадково традиція філософських диспутів (письмово – діалогів) протрималася протягом усього Середньовіччя. Це прояв мислення не лише гнучкого, а й діалектичного, це вміння бачити істину в різних площинах, ставати на бік опонента, заперечити самому собі. В агоні виявляє себе не лише розум, а й мудрість (розум може бути категоричним і однозначним), а також дотепність, іронічність, гострота думки і багато інших якостей. Агональна природа давньогрецької культури дала про себе знати і в жанрі трагедії, звідси часто вживані засоби: строфа / антистрофа, гноми, стихомітії. Але з часом, разом з ускладненням сценічної дії, розширенням системи персонажів словесний агон розчиняється у стилістиці античної трагедії, відходить у сферу науки.

Словесний агон не можна запозичити, як будь-який інший риторичний засіб, до нього треба мати і смак, і дар від природи (це Зеров сформулював дуже точно). Але важливо й те, що словесний агон Леся Українка відшукала і застосувала всупереч багатьом тенденціям сучасного театру, змогла не лише відтворити архаїчний засіб, а й розвинути його, модернізувати. Агон варто розглядати у тісному зв'язку з загальною еволюцією драматичної творчості Лесі Українки і її жанровим новаторством, зокрема, це стосується жанру драматичної поеми.

Драматична поема – жанр на час Лесі Українки більш архаїчний, ніж антична чи класицистська драма. Ось що написано про цей жанр у сучасному «Словнику театру»: «Драматична поема в епоху класицизму була незалежним від сценічної реалізації й спектаклю *драматичним* текстом, який учені уми того часу намагалися заперечити, вважаючи його зовнішнім і другорядним фактором або принаймні менш цінним, ніж сама поема» ... «Термін «драматична поема» в наш час видається незрозумілим, бо ми сприймаємо текст як первинний незавершений етап вистави». «В естетиці й класифікації жанрів драматична поема посідає окреме місце в розділі про розвиток літературних форм: так, за Гегелем, «драматичну поему слід неминуче розглядати, як наївну стадію поезії та мистецтва, оскільки вона за змістом і формою досягає найідеальнішої тотальності»; драматична поезія є єдиним жанром, в якому «поєднано об'єктивний епос і суб'єктивний принцип ліричної поезії» [4, с. 130-131]. Гегель визначав драму як серединний рід, наслідок з'єднання епосу і лірики, двох основоположних родів. Драматична поема є наслідком не драматизації лірики, а простого (наївного) з'єднання епосу з лірикою. Це означає, що синтез, який з'єднує епос і лірику у щось цілком нове, у драматичній поемі ще не відбувається. Простіше кажучи, лірика епізується, але не призначається для сценічного втілення. У кла-

сицизмі драматичні поеми були текстами для читання, таким цей жанр і залишився на кінець XIX століття. Після бурхливих процесів, що відбулися у XIX столітті в театральному мистецтві, драматична поема вже не могла когось всерйоз зацікавити.

Але Леся Українка чомусь витягла цей жанр з глибини традиції і вперто доставляла його до переважної більшості своїх драматичних творів. Вочевидь її письменницькі амбіції зосереджувалися на драмі, бо ж театр став пристрасною чи не з самого дитинства. Але саме ці амбіції і посилювали численні комплекси, невпевненість у кожному кроці. Драматична поема – як відволікаюче гасло, сигнал читачам, що авторка залишається у царині поезії, де її місце вже окреслене, стабільне, визнане метрами літератури і критики.

У «Блакитній троянді» трагедії кохання передує напружений агон Люби Гощинської і її оточення, яке не має нахилу ідеалізувати людські стосунки. Перемога Люби словесна, насправді всі суперечки переконують її в повній самотності, приводять до усвідомлення, що ідеальному почуттю у земному світі немає місця. В «Одержимій» агон Міріам і Месії стає прологом до вирішального агону останньої сцени, коли слово перетворюється на дію.

У наступних двох драматичних поемах, які пишуться в силовому полі «Одержимої», агон остаточно переходить у сферу змагання одного з усіма, четверта дія «Одержимої» ніби продовжується і загострює протистояння пророка і народу. Опонент натовпу постає у двох іпостасях – Міріам може стати пророчицею Тірцею або співцем Елеазаром. Так само розгортається і посилюється мотив слова-дії. Власне, він стає стрижневим в драмах «Вавилонський полон» та «На руїнах».

У драмі «Вавилонський полон» дається багатоперсонажна картина життя іудеїв у вавилонському полоні. Це ілюстрація до історій Старого Заповіту, зроблена максимально коректно до першоджерела, з глибоким знанням Біблії. Вавилон і Єрусалим по ходу дії стають загальними назвами переможців і переможених. Як мають жити переможені, втративши свою святиню і заплямувавши поразкою героїчне минуле? Кількома штрихами, красномовними діалогами, які відбуваються поміж різних груп людей, авторка дала по-справжньому епічне зображення, панораму життя цілої спільноти, але винятково драматичними засобами. Рабське життя ганебне – слово ганьба звучить в діалогах наскрізним мотивом – принизливе, дошкульне, сповнене тортурами, голодом, смертю. Переможці жорстокі, але й переможені не надто від них відрізняються, всі разом вони сприймають цей перерозподіл життєвих ролей як неминучість, як виконання припису: переможці мають бути жорстокими, а переможені – покірними. Емоції обурення й ненависті переможені час від часу виливають один на одного. Драматизм картин вавилонського поло-

ну увиразнюється тим, що полон, замість з'єднати народ супроти спільного ворога, посилює внутрішню ворожнечу, міжусобну боротьбу. Особливо показове зіткнення двох пророків, покликаних бути поведирями свого народу: «Самарійський пророк / Іудин лев ограбував кошару / Ізраїлю і розігнав овець. / Іудейський пророк / Сауловим нащадкам вівчарями / пристало бути, не пастирями люду. / Самарійський пророк / Господь Ізраїлю тебе досягне / і через мене! (Підводить палицю на іудейського пророка.) / Іудейський пророк / Господи! Згадай / твого раба Давида! (Здіймає камінь і наміряється на самарійського пророка)» [5, с. 152]. Ця сварка пророків, що одразу переходить у бійку й нагадує дитячі чвари, викликає у читачів широке коло асоціацій, в тому числі і до української історії. Бійку між пророками припиняє Елеазар. «Елеазар (молодий пророк-співець, що саме надійшов од Вавилону, кидається межі двох посварених пророків) / Схаменіться! / Не покривайте ганьбою імення / Ізраїлю й Іуди!». Почувши докір на свою адресу, пророки миттю об'єдналися, відчувши у поетові спільного ворога. «Самарійський пророк (до Елеазара) / А, се ти, пророчче ганьби? Чим же ти прославив / Ізраїля й Іуду? / Іудейський пророк (до Елеазара) / Бриджий плазе, / Чого приліз сюди з того кубла? / Там бог твій і народ, іди їх славить!» [5, с. 153]. Пророків одразу підтримують інші люди з натовпу, старі й малі, чоловіки й жінки плюють на Елеазара, готові його каменувати. Але напружений агон між поетом і натовпом все ж завершується перемогою поета. Елеазар зміг виправдати себе, скерувати емоції натовпу в бік справжнього ворога, тепер недоступного через всевладдя переможців. Щирі й палкі слова Елеазара, який не змирився з полоном, не впав у стан приреченої покори, а продовжує на вавилонському майдані співати про славу пращурів, змінюють настрої натовпу, змушують до дії, наповнюють вірою в свої сили повернути втрачені святині.

За віддаленою біблійною історією, позбавленою будь-якого міфічного забарвлення, навпаки, поданою раціональними реалістичними засобами, справді постає алюзія до сучасного українського життя, але треба уточнити, якими засобами досягається цей ефект. Вочевидь не йдеться про алегорію, бо жоден з образів не є штучним утворенням, жоден не потребує розшифрування через додаткову інформацію. Не можна стверджувати, що зображена картина не самодостатня, а підкладена замість прямого мовлення про сучасне життя. Картина загалом дуже достовірна, причому йдеться не лише про коректне прочитання Біблії, а про загальну настанову на історичну правду. Досягається цей ефект правдивості через тонкий психологізм, який дає про себе знати в словесних агонах. У перепалках персонажів ми без зусиль пізнаємо людську психологію, вочевидь незмінну від часів Старого Заповіту. Саме так все відбувалося тисячі років тому, але те ж саме відбувається й досі. Або пере-

можені об'єднуються і поступово набирають силу, аби скинути ненависне рабство, або поступово деградує, стають рабами не лише за статусом, а й за духом. Духовне рабство, внутрішня покірливість долі стають підмурівком безкінечного життєвого рабства. Ось яку істину намагається донести до українського читача Леся Українка: рабство народу складається з рабства кожного. Досить одного непокірного, і вже навколо нього посилюється дух свободолюбства. А якби кожен скинув ярмо, перестав нарікати, жалітися і переконувати себе, що така, мовляв, лиха доля, то й народ набув би сили для звільнення. Отже, універсалізм зображення формується способом розширення значення конкретної історичної події, яка набуває символічного звучання.

Елеазар співає, а Тірца («На руїнах») говорить, але це одна й та сама роль. Важливо, що і спів, і слово призначені для впливу, вони справжні, коли спроможні викликати дію. Слово Тірци викликає в людях майже магічну дію, хоча жодної магії вона не застосовує. У відповідь на нарікання переможених, що впали у млявий сон наяву від почуття безвиході, вона скеровує їх погляд у бік тверезого розуміння того, що сталося, змушує відчувати відповідальність кожного за власну бездіяльність. «Робота наша марна. Хто ж то буде / носити шати сі, як наряду? / Мій брат в Ассирії, в ворожій війську, / неволячи, в неволі сам загине. / На кого дбати? / Тірца / Дбай сама на себе, / то будеш вільна, – перед ворогами / не скажеш: «Хто мені одягу дасть?» / Не скаже ворог: «Я тебе вдягаю» [5, с. 168]. Знову і знову Тірца змушує своїх переможених співгромадян звернути погляд на самих себе, не назовні дивитися, впокорено пасуючи перед грандіозністю поразки, а всередину, плекаючи в собі нескорений дух свободолюбства. Водночас увиразнюється конфлікт та агон Тірци зі співцями та пророками, який почався із сміливої символічної дії – стару арфу-руїну Тірца викинула у річку. «Тірца / Бракує арфі струн, співцеві слів! / Колись ти чув, як на пророчий голос / руїна озивалась. Я ж почула, / як ти, співець, хотів луною бути / оцій руїні... Дай її сюди! / (Бере арфу з рук здивованого співця.) / Свята руїна служить нашій ганьбі! / Колись живії, струни тяжко стогнуть / під мертвим доторканням мертвих рук; / живі слова, мов вітер в мертв'їм листі, / в плохих устах безсило шелестять» [5, с. 175]. Вчинок Тірци викликав обурення співців, пророків і цілого натовпу. Як і в «Вавилонському полоні», клани подоланих іудеїв ворогують поміж собою, готові один на одного вилити гнів і ненависть. Тірца, яка наповнила серця простих людей духом діяльності, не змогла перемогти в агоні своїх колег, які в підсумку стали всі супроти неї, вигнали її у пустелю. Незважаючи на поразку Тірци, завершення поеми яскраво оптимістичне. Водночас виразний символ надії для цілого народу приглушується трагізмом життєвої ролі Тірци: «Юрба з навісним лементом жене Тірцу, аж поки

та зникає з заселеного обшару» [5, с. 182]. Показово, що тут юрба складається переважно з пророків, які ще якусь частину людей запалюють своєю агресією.

Отже, у всіх трьох драматичних поемах драматизм історичної події втілюється у напруженому агоні центрального персонажа з натовпом. Натовп виразно відділений від поняття «народ» чи певний суспільний прошарок. Натовпом стають люди, коли об'єднуються супроти одного, побиваючи камінням своїх пророків. Виразно звучить тема внутрішнього рабства, яка досягне своєї кульмінації у драматичних поемах 1905-1906 років.

Драматична поема «Три хвилини», здається, і за задумом була призначена не так для сцени, тобто бачення у дії, як для заглиблення у суть глобальної суперечності, знову і знову актуальної, дотичної до кожної небайдужої особистості. Це твір, який вертає нас до платонівсько-середньовічної традиції світоглядних діалогів, зокрема, до знаменитого «*Mea sekretum*» Франческо Петрарки. Щоправда, твір Петрарки більш прозоро автобіографічний. Леся Українка, так само вкладаючи в уста героїв особисто пережиті, більш послідовно (власне, у мистецький спосіб) опосередковує власне життя. Імена героїв (Жірондист і Монтаньяр) є теж ознакою саме класичного філософського діалогу: диспутантам надаються імена, утворені способом персоніфікації певних настанов чи ідей. Жірондист і Монтаньяр відсилають читачів до періоду французької революції кінця XVIII століття, цьому ж сприяють і деякі історичні імена, вжиті у діалогах. Але це не історична п'єса у сенсі жанру, який окреслився у XIX столітті (О. Дюма, В. Гюго), оскільки узагальнення надто очевидно підносить розмову над місцем і часом дії. Це також і не алегорична п'єса барокового стилю, ці персонажі могли б мати імена (образи цілком реалістичні, психологічно достовірні), вони забрані у персонажів свідомо. Епізод обрано показовий, він зіштовхує двох учасників протистояння – революціонера і контрреволюціонера (ліберала, інтелігента тощо). Розмова визначальна для багатьох історичних процесів не лише XIX, а й наступного XX століття. Твір, як і більшість драматичних творів Лесі Українки, значною мірою прогностичний. Адже йдеться про ціну крові в боротьбі за ідею покращення світу, за побудову справедливого устрою. У «Трьох хвилинах» революціонера представляє Монтаньяр, його супротивника – Жірондист. Стрижень першого образу – «великохамські вчинки», стрижень другого – «великопанські мрії». Три хвилини – три етапи вирішальних змагань і вибору. Зіштовхуються опоненти, які за інших обставин могли бути союзниками, адже вони переймаються одним – несправедливим суспільним устроєм, мріють, кожен по-своєму, змінити життя на краще. Але в

реалізації їхніх ідеалів постає нездоланна перешкода: плебей і аристократ по-різному уявляють справедливість. Ненависть Монтаньяра до Жірондиста – глибока й нездоланна, за нею – тисячі поколінь принижених рабів. Хоча аристократ Жірондист не є спадкоємцем панства, яке тримало рабів у покорі. Він із тих, хто «зрікся привілеїв» і став на боротьбу супроти гніту, але для Монтаньяра відстань між ним і Жірондистом лишилася незмінною, єдина його манія – помста аристократові. Від того, що Жірондист розірвав зі своїм класом, він не став ближчим Монтаньярові, адже його аристократизм ще більш незрозумілий, аніж звичайна панська пиха. Не випадково Жірондист, потрапивши у в'язницю через донос Монтаньяра, звернеться до нього «мій пане», фіксуючи тим самим зміну ролей. Як і будь-який плебей, Монтаньяр прагне не стільки знищити панів (хоча це приносить йому велике задоволення, «відмщення»), скільки помінятися з ними місцями. З нього на очах формується добрий «пан», адже у справі віртуозного приниження того, хто потрапив під його владу, він перевершить багатьох тиранів. Для Монтаньяра найбільш дошкульною є справжня вищість Жірондиста, яку не знищить зміна суспільних ролей, адже він аристократ ідеї. Власне, словесний агон Жірондиста і Монтаньяра відбувається через внутрішню напругу випробування на міць позиції кожного з них. Зачепивши Жірондиста образливим «ненавиджу тебе / і всі твої великопанські мрії», Монтаньяр затіває світоглядне змагання з ним і водночас жорстоко-цинічний експеримент. Знакові імена прозвучали у першій розмові – Цезар і Брут. Вони розширили масштаб протистояння. Для Монтаньяра обидва персонажі – узагальнені вороги, представники ненавидного панства. Натомість Жірондист висловлює парадоксальну думку: «*Кров Цезаря проливши, Брут обмив / усе болото цезарських тріумфів*» [5, с. 218], думку, яку Монтаньяр одразу занотував, щоб потім довести до логічного кінця, виправдати ріки крові, пролиті революціонерами. Жірондист дивиться на світ стереоскопічно, він розуміє відносність істини, він знає, як в історії біле не раз оберталось чорним, як і навпаки. Але він аристократ ідеї, тому не байдужий до того, що перемагає у підсумку. Запроторивши Жірондиста у в'язницю і прирікши на страту разом з іншими однодумцями, Монтаньяр затіває його втечу, аби довести собі й йому, що інстинкт виживання вищий за будь-яку ідею. Жірондист справді не встояв, спокусився шансом зберегти життя, хоч і ненавидів у цю хвилину Монтаньяра, збагнувши його езуїтську гру. Але в останній картині, коли ми бачимо Жірондиста в еміграції, настає хвилинка ще одного вибору: Жірондист повертається до Франції, аби продовжити боротьбу за ідею. В очах Монтаньяра він не витримав випробування, показав, що у суті свій він слабкий, як і будь-яка

людина. Для читачів Жірондист витримав випробування на аристократизм і вірність ідеї. Особливо показовим для маркування образу є ставлення до нього справжніх представників народу – простої жінки, яка дала Жірондисту притулок, і її сина. Вони відчувають його благородство, переконані, що він повернеться назад, що його сховок тимчасовий.

Сформована демократичними ідеалами, Леся Українка з великою напругою спостерігала за подіями 1905 року. Вона служила справі народного визволення і готова була принести за цю ідею будь-які жертви. Але революція відслонила численні ілюзії і показала реальність без прикрас. Жорстоке насилля, ріки крові, з одного боку, а з іншого – народ, перетворений на натовп. Леся Українка не абсолютизує народ, розуміє складність еволюції, нездоланну суперечність між носіями духовних і матеріальних цінностей (ця лінія прокреслена не між рабами і панами, вона є рубіконом для кожного). Вірність ідеї – ознака аристократичного духу, духу непересічної персони, яка взяла на себе (з доброї волі, а не з примусу обставинами) підвищені зобов'язання. Такою є вона сама, її численні друзі й однодумці, таким є й Жірондист. Монтаньяр – теж добре відомий Лесі Українці тип, адже серед кола соціал-демократів, близького їй, можна було зустріти і одних, і других. Монтаньяр теж не простий собі робітник чи ремісничий (про його заняття в розмовах не згадується, ніби єдина професія Монтаньяра – революціонер), він ідеолог, який дуже добре розуміє ситуацію, але моральний бік справи його не обходить, навпаки, підштовхує до пошуку виправдання, яким і стало найбільш криваве гасло ХХ століття – ціль виправдовує засоби. Словесний агон у цій драмі виявляє свій прямиий зв'язок з формуванням світогляду: ідейна

людина мусить не лише зберігати вірність обраній ідеї і чимось жертвувати заради неї, а й боронити її словом. Ідеї важливіші, ніж людське окреме життя, але отримувати своє поле дії вони можуть лише через людину, конкретну людську душу, яка запалиться ідеєю. Драматичній поемі «Три хвилини» точно відповідає жанрове визначення, вживане дослідниками творчості Лесі Українки, – це «драма ідей». Ідеї зіштовхуються з найбільшою із можливих напруг. Будь-яка історична дія чи подія є наслідком конфлікту ідей, які прагнуть до втілення. Але між ідеєю і подією завжди постає Слово. Зіштовхування ідей відбувається у царині мовлення, породжує словесний агон, і хід цього змагання стає визначальним для подальшого ходу подій.

Висновки. Отже, словесний агон впливає не лише на характер діалогу між персонажами. Поступово формується характерний для Лесі Українки агон одного з усіма, агон, в якому концентрується авторське протистояння світові, її виклик культурному канону, її намагання докричатися до спільноти з приводу глобальних негараздів, які криються в природі людини і тенденціях розвитку того світу, який людство буде. Драматична поема – це багаторівневий агон, який починається із поєднання драми і лірики як різнорідних начал (авторське «я» бере участь у драматичному зіткненні людини і світу), відбивається на загальній сценографії, яка формується у детальних авторських ремарках, впливає на характер конфліктності (один супроти загалу), розвиток сюжету (творення концентричних кіл змагання з головним персонажем рештою дійових осіб, які поступово об'єднуються), на спосіб характеротворення (в агоні виявляє себе індивідуальність, її інтелектуально-інтуїтивний стрижень), інтонація діалогу (внутрішня напруга, гострослів'я).

Література

1. Голомб Л.Г. Новаторські тенденції в українській літературі кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. / Лідія Голомб. – Ужгород : Гражда, 2006. – 296 с.
2. Гейзінга Й. «Номо ludens» / Й. Гейзінга ; пер. з нім. – К. : Основи, 1994.
3. Зеров М. Леся Українка / Микола Зеров. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка (нарис з новітнього українського письменства : Лекції, нариси, статті. – Дрогобич : ВФ «Відродження», 2007. – С. 357-397.
4. Паві П. Словник театру / Патріс Паві ; [пер. з фр.]. – Львів : ВЦ ЛНУ, 2006. – С. 130-131.
5. Українка Леся. Вавилонський полон. На руїнах. Три хвилини. / Леся Українка. Збір. творів у 12 т. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 1976.

Марія Моклиця

ЖАНРОТВОРЯЩА ФУНКЦІЯ АГОНА В ДРАМАТУРГІИ ЛЕСИ УКРАЇНКИ

Анотація. Поетика словесного агона – характерна черта стиля Лесі Українки, роль цього средства проникательно отметил еще М.Зеров, не проходит агональный характер ее диалогов мимо внимания и других исследователей. Доказывается, что агон – не только примета стилевого и драматического новаторства, но и важная жанротворящая черта, что на основании агона сформировался в творчестве Лесі Українки жанр драматической поэмы. Интерес к агону проявляют исследователи разных гуманитарных направлений – культурологии, этнологии, искусствоведения. В частности, в культурологической работе «Номо ludens» (1938) Й. Гейзінга акцентирует связь агона с развитием знаний и науки. Словесный агон онтологически связан со сферой интеллекта, традиция философских дискуссий (письменно – диалогов)

существовала на протяжении Средневековья. Агон рассматривается в тесной связи с общей эволюцией драматического творчества Леси Украинки. Постепенно роль агона возрастает и вместе с тем обрисовывается жанр драматической поэмы. На основании анализа произведений «Вавилонский плен», «На руинах», «Три минуты» показано, как агон становится жанротворящей чертой. Драматическая поэма – это многоуровневый агон, который начинается из соединения драмы и лирики как разнородных начал, отображается на общей сценографии, которая формируется в детальных авторских ремарках, воздействует на характер конфликтности (один против сообщества), на развитие сюжета (творение концентрических кругов борьбы с главным персонажем остальных действующих лиц, которые постепенно объединяются), на способ создания характеров (в агоне проявляет себя индивидуальность, ее интеллектуально-интуитивный стержень), на интонацию диалога (внутреннее напряжение, острословие).

Ключевые слова: Леся Украинка, драматургия, жанр, агон, драматическая поэма, традиция, новаторство.

M. V. Moklytsya

CREATURES OF THE GENRE FUNCTION AGON IN DRAMA LESYA UKRAINKA

Summary. Poetics verbal Agon - characteristic style of Lesya Ukrainka, the role of this tool has perceptively noted M. Zerov not bypass agonal character dialogues Lesya Ukrainka, and other scholars of her work. It is shown that agon - not only a sign of style and dramatic innovation, but creatures of the genre important feature that emerged from Agon in the works of Lesya Ukrainka genre of dramatic poem. Interest in Agon manifested researchers from different humanitarian sectors - culture, ethnology, art. In particular, the work culturological «Homo ludens» (1938) J. Huizinga focuses Agon connection with the development of knowledge and science. Verbal agon ontologically related to the intellectual, philosophical debates tradition (in writing - dialogue) existed during the Middle Ages. Agon is seen in close connection with the general evolution of Lesya Ukrainka dramatic art. Gradually increasing role Agon and with it defined a genre of dramatic poem. On the basis of works "The Babilonian captivity", "On the ruins", "Three Minutes" shows how agon is creatures of the genre feature. Dramatic poem - a multi-agon, which starts with a combination of drama and poetry as diverse origin and affects the overall scenography, which is formed in the author's detailed stage directions, influences the nature of conflict (one against the public), plot development (creating concentric circles competition with the main character other actors, which gradually merged), the way of character (in Agon personality reveals itself and its intellectual and intuitive rod), intonation dialogue (internal voltage wit).

Keywords: Lesya Ukrainka, drama, genre, agon, a dramatic poem, tradition, innovation.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2013 р.

Моклиця Марія Василівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.