

УДК 82-2.09

**ВІРОДЖЕННЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ ТРАГЕДІЙНОЇ КОНЦЕПЦІЇ
У СТРУКТУРІ ТРАГЕДІЇ Ю. О'НІЛА «ТРАУР – ДОЛЯ ЕЛЕКТРИ»****Л. В. Дербеньова**

*Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу;
76019, м. Івано-Франківськ; вул. Карпатська, 15;
тел. +80671326311*

У статті розглядається своєрідне використання античного міфу Ю. О'Нілом у зв'язку з актуалізацією у сучасному літературознавстві проблем пов'язаних з міфом, міфологізмом та міфопоетикою. Підкреслюється новаторство драматурга у зверненні до жанру античної трагедії. Автор розглядає «вічні» онтологічні проблеми крізь призму міфу.

Ключові слова: *міф, міфологія, міфопоетика, онтологічні проблеми.*

Античний міф, що зайняв у західній літературній свідомості ХХ століття важливі позиції й сьогодні продовжує не тільки традиційне прагнення до елліністичної гармонії та краси, але став філософським і моральним базисом літератури і мистецтва.

Ідея діахронного історичного аналізу культурних явищ виникла ще в першій половині ХІХ століття у фундаментальних працях німецьких романтиків. Міф почав інтерпретуватися як тривалий, діалектично розвинений поетичний концепт, що перебуває в постійному кореляційному зв'язку з народжуваними поетичними структурами. Ця вихідна теза закономірно привела дослідників наступних поколінь до вивчення міфу та міфології як системи фундаментальних образних уявлень про світ, а письменників – до широкого використання міфу у художній творчості.

У художній свідомості Д. Джойса, А. Камю, А. Жида та інших письменників міф засвідчив домінанту неоязичницьких уподобань західних інтелектуалів, адже «повертав» письменників до доби «духовної ясності». Митці намагалися протистояти процесу дегуманізації сучасного життя. Античний міф перетворився у позачасовий, позаісторичний, універсальний засіб художнього вирішення соціальних, політичних, філософських, етичних та психологічних проблем реальної дійсності ХХ століття. Реальність осмислювалася у творах з параболічною структурою, що породжувалася багатою культурною пам'яттю європейців.

Міф став універсальною істиною. Можливості міфу як основи літературних творів були надзвичайно привабливими, особливо якщо враховувати наявність певних особливостей: історична достовірність міфу повинна бути умовною – інакше у його інтерпретаторів не буде права на «всебачення»; він мав бути стародавнім, розповсюдженим, загальнови-

знаним, щоб ступінь його варіативності мала межі; він мусив мати загальнолюдське значення; містити не відповіді, а запитання. Це ключова ідея: міф повинен розглядати проблему людини, її екзистенційного вибору та питання, які пройняті тривогою, сумнівами особистості, самопізнання якої дається дорогою ціною.

XX століття – своєрідний ренесанс міфу як форми світосприйняття. Міфологізм яскраво виявився не тільки у романі, він надзвичайно різноманітно представлений і у драмі (Ануй, Клодель, Кокто, Жироду та ін.). Популярність міфологічних тем пояснюється, як стверджує Є. Мелетинський, розповсюдженням у літературознавстві концепцій, що інтерпретують міф «як нарративізацію ритуально-драматичного дійства», а також тим, що міфологічні паралелі підкреслювали невідповідність буржуазної «прози» високим взірцям міфу [1, с. 295]. Сучасні драми радше звертаються не до міфологічної поетики, а є модерністською переробкою та переосмисленням творів античного театру [1, с. 360]. У новітніх драмах міфологізм не тільки організує розповідь, але й є способом метафоричного опису ситуації. Міф стає своєрідним засобом «контролювати», надавати «форму і значення» сучасній дійсності. [1, с. 163]. Травестія (модернізація) міфу у літературному творі підкреслює символічний загальнолюдський, сталий зміст життєвих колізій, що описуються за допомогою міфу, слугує «виявленню певних, незмінних, вічних начал, позитивних чи негативних, що просвічуються крізь потік емпіричного побуту та історичних змін» [1, с. 295].

Таку ж мету і ставив перед собою видатний американський драматург Ю. О'Ніл, якому вдалося відродити й оновити вимираючий у XX столітті жанр трагедії. Найбільш повно прагнення до створення сучасної трагедії, що мала втілити проблеми сьогодення, драматург реалізував у міфологічній трилогії «Траур – доля Електри».

Сучасна трагедія, як висока форма мистецтва, згідно із задумом драматурга, мала виникнути у результаті відродження класичної трагедійної концепції греків. О'Ніл свідомо орієнтувався на шедеври античного мистецтва, як на ті драматургічні норми, яких він прагнув дотримуватися у власній творчості. Такий підхід, однак, не був прямим наслідуванням або прагненням архаїзації сучасності. Мета митця – дати трагічне вираження явищам сучасного життя, показати їх як вічні, хоча й трансформовані моральні цінності, викликати у глядача відчуття їхньої тотожності з трагічними образами світового театру.

Тема давньогрецької трагедії хвилює драматурга впродовж цілого життя. Образи Федри, Медеї, Мідаса зустрічаються в таких п'єсах, як «Любов під в'язами», «Золото». «Лазар сміється». Але повної завершеності і зрілості трагедійна концепція О'Ніла досягає у п'єсі-трагедії «Траур – доля Електри».

Інтерес до міфу в американського драматурга був пов'язаний поперше, із прагненням зв'язати сучасне з минулим у єдиний семантичний

потік, показавши їхню спільну метафізичну природу; по-друге, із його розумінням трагічного, по-третє, – захопленням працями К.-Г. Юнга, його архетипною теорією. Услід за Юнгом, О'Ніл розглядав міф як галузь творчої уяви людей, де їх духовний досвід відобразився у своїх первісних формах (патернах) – архетипах.

Для створення сучасної трагедії американський драматург звертається до відомого міфу як до своєрідної готової мови, з її символікою, емблематикою, структурою. Цю «мову» драматург використовує із тонким і глибоким розумінням архаїчної культури. На прямий зв'язок американської «Орестеї» з її античним прообразом вказує вся структура драми: основні сюжетні колізії, імена героїв (Орест – Орін, Клитемнестра – Христина), наявність своєрідного хору, функції якого виконують слуги Менонів та їхні сусіди.

Як і у стародавній трагедії, у п'єсі О'Ніла зображається повернення полководця (полковника Езри Менона) з війни (громадянська війна Півдня і Півночі у США) у лоно сім'ї, де його чекає смерть від руки невірної дружини та її коханця. Сучасна Клитемнестра – Христина вбиває чоловіка за допомогою отрути.

Месниками за смерть батька, відповідно до античного сюжету, стають його діти. Лавінія, дочка Менонів, яка стала свідком злочину матері, подібно до Електри, підбурює брата Оріна виконати свій синівський обов'язок: помститися за смерть батька. Хлопець вбиває Бранта і таким чином повторює орестівський акт вбивства матері: дізнавшись про смерть коханця, Христина приймає отруту.

Зрозуміло, що певні деталі сюжету мають сучасний вигляд. Але модернізація античного сюжету відбувається не за рахунок дрібних фабульних відступів, а через повне переосмислення центрального конфлікту драми (у дусі нового часу). Конфлікт цей можна сформулювати як зіткнення таємничих, несвідомих імпульсів героїв (відчутній вплив на драматургію концептів аналітичної психології З. Фрейда та архетипної критики К.-Г. Юнга) із нормами пуританської моралі. Але автор розглядає конфлікт ширше: це прояв вічного антагонізму життя і смерті. Всі ситуації драми демонструють їх космогонічне протиборство.

«Представником» смерті у п'єсі стає мертва, віджила пуританська мораль. Повна її несумісність із життям утверджується драматичною символікою п'єси. Будинок Менонів називають «склепом», а Езра у минулому суддя, потім воїн, який за світоглядом та характером професійних занять фактично є жерцем культу смерті, що був установлений ще його предками. Ще до його появи на світ цей культ став своєрідною сімейно-родовою традицією. Полковник зізнається, що роздуми про смерть давно вже стали домінантною формою мислення усіх представників його роду, які сприймали життя лише як процес вмирання. Трагічна провина всіх Менонів полягала у тому, що з покоління в покоління вони були ортодоксальними пуританами, що ненавиділи усі прояви життя.

Цей конфлікт виник ще до початку драми. Розпочинається вона трагічною історією служниці Менонів – Мері Брайтон. Вона була збезчещена і викинута з їхнього пуританського дому. Все що потім відбувається з Менонами можна розглядати як кару за цей злочин. Невипадково у ролі Егіста тут постає син Мері – Брант. Але хлопець лише один із знарядь помсти Немізиди. Влада цієї суворої богині ще більша, ніж у античному світі. Вона розповсюджується на всіх героїв трагедії. Кожен з них – Орест, що мучиться фуріями, які живуть у їхній душах. Герої борються із ними і, одночасно, із самими собою. Зовнішнім вираженням цієї внутрішньої драматичної колізії у «Електри» є маска.

Маска (копія) завжди приховує у собі дещо демонічне. З самого початку її існування вона демонструвала певний магічний фетиш, що був подібним до людини, але ця схожість була бездуховною, деформованою, мертвою. Будь-яка маска потворна, вона інфернальна за своєю суттю, тому що вона завжди – імітація оригіналу, його матеріальна, нежива деформована копія, оболонка. Вона є проекцією alter ego людини на інше середовище, змінює сутність особистості. Маска – це вторгнення у живий світ, нагадування про смерть.

Виступаючи символом мистецтва, виконуючи рольову функцію, маска одночасно є деформованим двійником персонажу. Це певним чином сфера імітаційного (рольового) й демонічного змістів.

О.М. Фрейденберг вважала, що тип, характер будь-яких героїв – це «маска постійних якостей». На відміну від античних акторів, які «зображали» трагедію й могли зняти свої маски після закінчення дійства, герої-персонажі О'Ніла грають визначені життям ролі, які не можуть змінити. «Кожна метафорична маска стабільна у своєму семантичному значенні...» [2, с. 220-221]. Ці образи-характери є своєрідними «постійними величинами». Їх можна порівняти з персонажами відомої п'єси Л. Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора», де досліджується роль «маски» у поведінці індивідуума. «Персонажі» носять у собі власну драму. Вони за жодних обставин не можуть змінити свою роль, яка стала їхньою природною суттю. У цьому полягає їхня головна онтологічна відмінність від акторів, істот іншої природи, що легко міняють маски, адже зміна ролей – це лише їхня професія.

Маски героям драматичної трилогії не нав'язані ззовні. Для них вони органічні. Вони наче «приросли» до людей і стали їхньою суттю. Еквівалентом маски є вираження обличчя персонажів, які у трагедії О'Ніла ніколи не змінюються.

Не порушуючи законів життєподібності, драматург створює уявлення про конфлікт вічних начал буття – життя і смерті, які також виступають під масками – язичництва та пуританства.

У певному сенсі маски О'Ніла виконують роль протилежну тій, яку відігравали сценічні личини греків. Якщо у античному театрі їхня символіка призначалася для того, щоб демонструвати перемогу пристрастей,

то у драмі американського письменника вони радше ілюструють ідею перемоги мертвого над живим у сучасному світі. Так, обличчя Ездри – жерця смерті – нагадує обличчя мерця. Такий же вираз з'являється на прекрасному обличчі Христини, коли Езра розмовляє з нею про некрофільське кредо Менонів. Автор наголошує, що обличчя Христини нагадує маску. Трансформація зовнішності героїні ніби підкреслює, що вона – жертва традицій цієї родини, вже стала частиною її внутрішнього світу. Вбиваючи чоловіка, вона приносить своєрідну жертву сімейному божеству.

Потреба помсти у Електри (Лавінії) так само, як і у Ореста (Оріна), народжується з одного й того ж джерела: комплексу інстинктів. Саме вони стають таємним двигуном її вчинків. Жага справедливості, що заволоділа жінкою, фактично є сублімацією почуттів заздрості та ревнощів. Лавінія переконана у тому, що Христина, яка красивіша за дочку, вкрала в неї батька, брата і Бранта, в якого таємно закохана дівчина. Прагнучи помститися, вона сама потрапляє під владу стихій хаосу, служить йому. Саме хаос, що панує у душі героїв і в оточуючому світі в інтерпретації драматурга – ознака дисгармонійного ХХ століття. Війна розкриває руйнівні пристрасті людей, дає їм санкцію на вбивство. Це війна навчила їх служити смерті. Процес знищення відбувається перш за все у душах людей.

Іскра світових пожеж, що спалахнула у стародавні часи біля вогнища Атридів, у ході історії розгорається все більше. Накопичення зла і злочинів відбувається у зростаючій прогресії. Якщо у добу Есхіла поняття честі, віри, морально-етичних цінностей, святості суспільних законів ще мали реальний моральний зміст, то у сучасному суспільстві вони повністю втратили його, стали мертвими фікціями. Позбавлені моральної опори люди ХХ століття опинилися у владі своїх руйнуючих пристрастей, позбулися яких не можуть, і не хочуть.

Лавінія – сучасна Електра, котра не розуміє, що зв'язок поколінь є нерозривним, а теперішнє і майбутнє народжується минулим, що живе не тільки в навколишньому світі, але і в них самих. Історія дивиться на Лавінію очима предків, портрети яких прикрашають сімейну «домовину», вона говорить устами Оріна, який тепер нагадує Езру Менона. Живий привид пережитого не дає Лавінії можливості забути про те, що було. Щоб остаточно прив'язати сестру до минулого, Орин – справжній нащадок Менонів – закінчує життя самогубством.

Нова смерть переконує Лавінію у силі долі. Присутність цього зловіщого фатуму вона відчуває і в собі. Адже розуміє, що хотіла смерті Оріна. Дівчина робить висновок: щоб припинити владу долі над родом необхідно припинити існування самого роду, необхідно відмовитися від сім'ї, шлюбу, від життя у його нормальних, природних формах. Прийнявши це рішення, Лавінія знову одягає траур. Цим ніби символічно підкреслюється нерозривність її зв'язку із минулим. Прирікаючи себе на

самотність, вона назавжди ховає себе у родовому «склепі» – будинку Менонів.

Акт відречення від життя – це не тільки виявлення покори Лавинії перед долею, але й своєрідний виклик фатуму. Жриця обов'язку вперше у житті відчуває відповідальність за власні вчинки. Її самозречення є моральною перемогою як над собою, так і над світом своїх пристрастей. Але і ця спокута підкреслює безвихідь конфлікту п'єси. Запаси життєствердної енергії сучасних людей стають знаряддям саморуйнування. В егоїстичному світі, де панує війна у різноманітних видах і формах, не лишається місця для життя, радості, кохання. Такий висновок, що узагальнює невеселі роздуми цілого покоління сучасників О'Неїла, знайшли своє відображення у трагедії американського драматурга.

Література

1. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное / Е.М. Мелетинский – М.: ИФ «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
2. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 12.05.2018 р.
Рекомендована до друку д.ф.н., професором Козум О. В.*

REVIVAL OF ANCIENT GREEK TRAGEDY CONCEPTS IN THE TRAGEDY BY J. O'NEILL “MOURNING – DESTINY OF ELECTRA”

L. V. Derbenyova

*Ivano-Frankivsk National Technical University of Oil and Gas;
76019, Ivano-Frankivsk; 10 Karpatska str.; ph. +80671326311*

The article investigates the original adaptation by Eugene O'Neill of the stheme of Oresteia to the aftermath of the American Civil War in his trilogy Morning Becomes Electra. It examines perpetual ontologic problems through the prism of myth in connection with recent expliant interest of literary crities in myth criticism, mythologic and mythopoetic.

Key words: *myth, mythologic, mythopoetic, ontologic problems.*