

УДК 111.852

Русяєва М. В.

ЖАНРОВА ГЕНЕЗА ТРАГІЧНОГО

В статье проанализирован жанровый генезис трагического с точки зрения античного театра. Особое внимание автор уделяет рассмотрению генезиса древнегреческой трагедии как первого жанрового решения трагического в искусстве.

Ключевые слова: жанр, трагедия, трагическое, конфликт, искусство.

In the article genre genesis is analysed tragic from point of ancient theatre. An author spares the special attention consideration of genesis of ancient Greek tragedy, as the first genre decision tragic in an art.

Keywords: genre, tragedy, tragic, conflict, art.

Проблема трагічного набуває особливого значення та актуальності в періоди кризи культурної парадигми, якою є, наприклад, сучасна культурна ситуація в Україні та в інших постсоціалістичних державах. Оскільки трагічне виникає, головним чином, як методологічна проблема, вона вимагає поновлення й інтеграції підходів до цього явища, а також розглядання жанрової генези трагічного. Культурологічний підхід зважає на трагічне у зв'язку з формами діяльності людини, дозволяє знайти конкретні обґрунтування теоретичних визначень трагічного і трагедійності.

Метою роботи стає розгляд жанрової генези трагічного на прикладі давньогрецької трагедії, що дозволяє побачити її естетичні складові, які відкривають можливу різноманітність шляхів утілення трагічного взагалі у культурі та мистецтві.

Загальна теорія трагічного у вітчизняній гуманітарній науці складалася як філософсько-естетична в зв'язку, передусім, з обговоренням явища естетичного і класифікацією опорних естетичних категорій у працях Ю. Борєва, Л. Зеленова, О. Єремєєва, І. Ільїна, М. Кагана, О. Лосєва і В. Шестакова, Т. Савілової, Л. Столовича, Є. Яковлева. Важливим, достатньо самостійним напрямом цієї теорії є дослідження природи мистецтва, художнього впливу, що так або інакше торкаються проблеми трагічного (А. Адамяна, А. Андрєєва, Ю. Бородая, Г. Дергачова, Ю. Давидова, А. Зіся, О. Іліаді, З. Какабадзе, М. Маркова, С. Флегонтової та ін.).

Ранні історичні зразки трагедії існують як синкретичні ритуально-художні. Класичні риси давньогрецької трагедії визначаються у відношенні до своєрідності грецького театру взагалі і до тих його тем, що пізніше завжди будуть отримувати інтерпретацію в суто трагедійному руслі. Але естетичні засади трагедійності в класичному вигляді в ній ще не сформовані. Синкретизм давньогрецької трагедії виявляється і в тому, що вона об'єднує і несе в собі – як нерозчленовану єдність – різні родові та жанрово-видові ознаки мистецтва. Композиційна форма античної трагедії зумовлена сполученням прийомів епічної розповіді, ліричного висловлювання та драматичного протиставлення деяких героїв хору. Крім цього,

грецька трагедія є такою ж мірою музичний жанр, як і словесно-поетичний, театральньо-драматичний. Є певні підстави вважати, що саме музичний зміст грецької трагедії найбільш повно і безпосередньо виражає її ціннісно-сміслові орієнтації. Згодом видову модель мистецтва представники піфагорійської школи обожнювали разом з двома видами мистецтва – музикою („гармонія небесних сфер”) та скульптурою як дотриманням числових пропорцій. У той же час як нова, особлива композиційна форма трагедія розкриває і нові можливості музичного звучання. Тому важко сказати, чи народжується трагедія з духу музики, чи народжується музика з духу трагедії. Важливіше інше: у витоків формування найбільш універсальних жанрових форм, що звичайно вказують на родові відмінності в мистецтві, присутність музики настільки ж значна та необхідна, як і присутність слова та жесту. У якомусь сенсі її можна вважати навіть визначальною. Саме тому „точкою відліку” жанрово-семантичного походження деяких видів творчості для М. Бахтіна стає дух музики як хоровий. Зокрема, у контексті хорового начала як вищого авторитету, прийняття якого підвищує відчуття власної цінності, мислитель пропонує погляд на ліричне.

Хоча той тип лірики (ліричної форми), до якої звертається М. Бахтін, певно найближче до об'єктивної лірики, не викликають сумніву два положення: 1) саме цей тип є історично найбільш раннім та основним – „фоновим” – для всіх інших; 2) лірика народжена від епосу та всередині епосу; це наступна, після епічної, стадія становлення людської свідомості як історичної; хоч вона й пов'язана з розпадом епосу, але не скасовує можливості та необхідності епічного погляду і тільки робить суперечливою можливість існування епосу в чистому вигляді. З моменту появи лірики й інших жанрово-семантичних форм епос або сполучається з іншими художньо-семантичними модусами, залишаючись переважною композиційною формою, або, як приватний смисл, приватне образне рішення, може входити в іншу композиційну галузь, що продемонстрував М. Бахтіним на прикладі романної прози і що до роману ми знаходимо в грецькій трагедії. М. Бахтін пише: „Епос розпадається тоді, коли починаються пошуки нового погляду на себе самого (без додавання погляду інших). Такий погляд і можна назвати ліричним, але, щоб змусити своє переживання звучати лірично, потрібно відчутти в ньому не свою поодинокую відповідальність, а свою природну цінність, іншого в собі, свою пасивність у можливому хорі інших... що заслоняє безпосередню та неочікувальну заданість однієї і єдиної події буття” [1, с. 157]. Значення ліричного як естетичного відношення і відповідної до нього жанрової форми у мистецтві виявляється продовженням епосу і передоднем трагедійності. Можна сказати, що якщо лірика народжується в момент розпаду епосу, то поява трагічного пов'язана з „розпаданням” лірики – причому з буквальним її розпаданням на ті полярні смисли, що стали її передумовою та визначили її своєрідність.

Форми „розпаданя” лірики, згідно з М. Бахтіним, пов'язані зі зривом голосу, що відчув себе поза хором. Саме таким голосом в його концепції є трагічний герой (перший герой-протагоніст, що ще несе в собі хорову ціннісну ущільненість душі, але вже відчув свою самотність). Тому можна сказати, що трагічне як трагедійне виникає шляхом очуднення ліричного і через ліричне переосмислення епічних позицій.

Можливості такої складної смислової взаємодії справді відкриває грецька трагедія. Однак її герої далеко не завжди і не всі відповідають тому типу героя, що його позначив М. Бахтін. Іншими словами, не всі головні герої грецької трагедії є трагедійними, тобто несуть у собі сутність трагічного. З другого боку, як момент генези трагедії, як перше її жанрове вирішення, що дозволяє побачити її естетичні складові, давньогрецька трагедія відкриває можливу різноманітність шляхів втілення трагічного в мистецтві. Досвід грецької трагедії веде до двох важливих питань про трагічне: про його зв'язок з іншими жанрово-семантичними сферами мистецтва та про наявність множинності історичних тенденцій у втіленні трагічного в мистецтві. Трагедійність як жанрова форма сама по собі є складним семантичним утворенням, змістовно-смисловим синтезом. Її можна пояснювати, виходячи з жанрово-семантичної типології мистецтва, але й вона сама дає ключ до цієї типології.

Складність жанрового складу трагічного зумовлює і наявність різноманітних художніх шляхів його. Трагічна тема так або інакше торкається проблеми „тимчасового-вічного”, для вирішення якої в мистецтві формуються особливі засоби. У зв'язку з цим Д. Лихачов відзначає, що художній час (як і художньо-позачасове) – це явище самої художньої тканини літературного твору, що підпорядковує своїм художнім завданням і граматичний час, і філософське його розуміння читачем. Самий час стає об'єктом художнього зображення. Тому час фактичний (діяльність людини в часі) і час зображений – суттєво різні, хоча і взаємодійні сторони художнього твору.

Зображення часу, за Д. Лихачовим, може визначати особливості окремих жанрів. Імовірно, продовжуючи думку вченого, смисловим жанровим критерієм може стати й зображення „позачасового” (вічного). Хоча Д. Лихачов відзначає особливе значення проблеми зображення позачасового для середньовічної літератури, він не заперечує його важливості і для творів нової літератури. Відчуття часу він пов'язує з почуттям історії, а історичний підхід до образу, як відомо, пов'язаний з узагальненням, типізацією. Учений вважає, що як позачасове можна розглядати *будь-яке узагальнення* у творах нової літератури. Оскільки типізація людини – це узагальнення рис декількох людей, то вона в деякому плані переборює час як точно фіксоване, переборює відчуття випадковості, одиничності буття. З погляду проблеми зображення часу Д. Лихачов розглядає деякі жанрові форми літератури, причому явно з позиції протиставлення епічного і ліричного начал. Однією з найбільш цікавих стає думка вченого про те, що позачасове може виступати частиною фактичного буття твору. Це пов'язане з багаторазовим повторенням твору, особливо важливим для ритуальних жанрів. Можна припустити, що для нової літератури, для нового мистецтва таке позачасове буття є результатом множинної інтерпретації художнього тексту, що замінила ритуальну закономірність його повторень. Для середньовічних жанрів і читання, і спів текстів „наближалось до виконання обряду, часто безпосередньо переходило до обряду, замикалося у межах дня, тижня, року. Від цього позачасове начало виступало в давньоруських творах особливо сильно... не тільки в творах церковних, пов'язаних з ритуалом, але й у творах світських, історичних” [4, с. 333].

Трагедія як жанрова форма передбачає особливе ставлення до часу, свій власний художній образ часу. Розвиваючи думку Д. Лихачова про подолання часу в художній

літературі, можна сказати, що трагедія знаходить свій засіб боротьби з часом, що стає частиною боротьби „за безсмертя художнього твору”. У той же час учений відзначає, що „розвиток художнього часу є, зрештою, розвитком переважно однієї його форми – форми художнього нинішнього часу” [4, с. 334]. Саме в цьому аспекті давньогрецька трагедія не є художнім досвідом у повному сенсі слова: її час – частина обрядового часу. З одного боку, вона підкоряється теперішнім, плинним реальним вимогам обряду і ще не претендує на жанрову самостійність. З другого боку, вона користується матеріалом міфів, що виникли набагато раніше від появи трагедії. Грецькі поети-драматурги бачили своє завдання як соціальне, виховне, що спирається на тлумачення міфів без прагнення їх змінити або виправити. У давньогрецькій трагедії реальний теперішній обрядовий час переплітається з міфологічним минулим як позачасовим. Така невизначеність художньої інтерпретації часу є не стільки недоліком грецької трагедії, скільки її своєрідністю, що підкреслює поступовість та ступневість розвитку художньої умовності чинників трагічного.

У філософській думці античної Греції космос виступає як порядок світобудови, як безпосередній вираз прекрасного. Тобто космічний Розум в античній трагедії – це вищий фатум.

Саме ця особливість інтерпретації передумов трагедії пояснює концепцію трагедій Софокла про Едіпа, котрі, на наш погляд, стають переломним пунктом історії давньогрецької трагедії, синтезуючи в собі минулі риси та прогнозуючи досвід трагедії майбутнього. Доля Едіпа стане прообразом будь-якої людської долі – сліпоти людства перед своїм „жеребом”. „Усі персонажі, і Едіп перший, самі того не знаючи, сприяють непорушному розвитку подій. Вони – самі частини цієї машини, шків та ремні дії, котра не могла б розвиватися без їхньої допомоги. Вони нічого не знають про ту функцію, яку визначив їм Хтось, вони не знають мети, до якої їх наближає механізм, що володіє ними...” [2, с. 325]. Так Едіп протягом усієї драми перебуває у стані сліпоти; ніби його веде неблаганний Фатум до мети, якої він не усвідомлює. Усе дійство поглинає увагу глядача, тримає його в напруженні до того моменту, коли герой прозирає. Це змушує порушити складне питання: людина і всі її дії підпорядковані законам Всесвіту, якого не хвилюють людські бажання, воля, наміри. Всесвіт підкорюється лише своєму порядку, тісно пов’язаному з людським життям. Тому будь-який вчинок людини змушує її відповідати не тільки за те, за що вона хотіла б, але й за те, що їй довелося вчинити. Всесвіт поводить із людьми так, наче б вони були всезнаючими, – і це трагізм, що криється у будь-якій долі. „Добра воля людини, перебуваючи в полоні власної природної сліпоти, не здатна уберегти її від нещастя...” [2, с. 338]. У цьому сенсі сліпота Едіпа стає символом, наочним прикладом нецтва Людини, її мізерно малого знання про Всесвіт, „невідоме”. Однак прозріння настає тоді, коли Едіп сам себе осліплює і, таким чином, у темряві долучається до світу „невідомого”. Едіп оволодіває своїм власним світлом, „що дозволяє йому витримувати видовище Всесвіту таким, який він є, і, усупереч усілякому очікуванню, утверджувати в ньому свою людську свободу” [2, с. 340].

Як відомо, співпереживання є єдиною можливою формою участі в долі героя трагедії й веде до перетворення „страху за себе” в страх за іншого та співчуття до

нього. Поет впливає на глядача шляхом співчуття чужим стражданням. Саме страх за трагічного героя, жаль та любов до нього, захоплення їм змушують винайти засоби подолання співчуття. Перший з них – обурення, пов'язане з відчуттям справедливості. Боги глузують з невинного Едіпа – або винного з їх провини, що сприймаємо як страшну кривду. Другий засіб – пізнання. Адже цей тип трагедії – це не трагедія окремої людини з її особливим характером і власним внутрішнім конфліктом, а трагедія людини, що зіткнулася з „тим, що у Всесвіті відкидає людину” [2, с. 337]. Нарешті, третій засіб – прилучення. Едіп хоче того, чого хотіло божество, яке він сприймає як відчужений світ, не засуджує богів, покірний їх волі і приймає всі випробування, які вони йому призначили. Глядач відчуває обурення, яке готове перетворитися на обвинувачувальний вирок божеству, але хор перешкоджає цьому, стримує та спрямовує вплив трагедії. Хорова лірика має велике значення в усіх античних трагедіях, роз'яснюючи смисл драми. В „Едіпі” піснеспіви хору, що з'являються за кожним епісодієм, є символами віри в бога, прихильності до свого царя, віри в мудрість божества. Тут немає протиставлень Едіпа богам. Хор поєднує царя і Бога в „одному почутті шанування та любові”. Хор висловлює „тверду впевненість в існуванні неминущого, він утверджує присутність за межами видимої, чудової та невідомої дійсності, що вимагає від нас чогось іншого, ніж обурене заперечення” [2, с. 335]. Ніби відповідаючи хору, Едіп „виходить уперед і, вирішивши виконати свій жереб, наздоганяє, обганяє і, нарешті, залишає його позаду себе: віднині він вільний” [2, с. 340]. Тепер, коли Едіп сам вибрав і довів своє „нещастя” до межі, він стає поза досяжністю Фатуму. Шляхом прикростей, страждань, тортур він відновлює свою велич, „якої боги позбавили його при світлі сонця, у спокої, не повному темряви, а засіяному зірками душі...” [2, с. 344]. Цю думку Софокл продовжує в другій своїй драмі, що виявляється єдиною грецькою трагедією, де смерть героя не є смертю в прямому сенсі, а стає переходом з людського стану в божественний.

У зв'язку з такою символічною інтерпретацією міфологічного сюжету та як наслідок її стають очевидними два аспекти трагічного в античній трагедії: 1) як дії космічного фатуму, тобто як прояву закону єдиного буття, що постає як ціле; 2) як єдності того, „що постає”, і того, „що постало”, де завдяки різним фазам, етапам становлення позначено антиномічний погляд на долю людини, а отже, і на трагедію, тобто виокремлення деяких суттєвих опорних моментів у долі людини, що виявляються найбільш суперечними один одному.

Історично першою формою трагічного конфлікту є конфлікт життя і смерті. Трагічна самосвідомість була естетичною формою історичної свідомості, тому що трагічність смерті можна було усвідомити лише на тлі вже усвідомлюваного безсмертя людського роду. Проте справжній трагізм виникає в ситуації, коли особистість трагічної колізії діє вільно. Ф. Гегель у зв'язку з цим роз'яснює різницю між нещастям і трагедією: прикрі неприємності можуть трапитися з людиною без будь-якого сприяння з її боку, без її провини, просто внаслідок збігу зовнішніх випадковостей, певних обставин (хвороба, втрата багатства, смерть тощо). Справді трагічного страждання індивіди зазнають тільки внаслідок їхніх особистих дій,

спрямованих на обстоювання чогось усім своїм існуванням; це такою самою мірою виправдано, якою сповнено провини [3, с. 578].

В „Едіпі”, як і в інших грецьких трагедіях, головною метою є показати участь людини в тому її бутті, яке вже постало та яке ще має постати. Та обставина, що ця участь набуває фатального характеру, не означає негативних оцінок долі героя або жалю до неї. Розгортання дії трагедії – це рух від незнання до знання, до формування трагічної провини. Водночас це й очищення, тобто не відмова від скоєного (адже за вчинком – то незнання), а прийняття того, що велить доля. Усвідомивши, що він сам винний у тому, що сталося, Едіп здійснює вирок виколоти собі очі та піти у вигнання, тобто вирок, ухвалений для вбивці ще на початку трагедії.

Однак головна антиномія грецької трагедії „Фатум – людина” не має того оціночно-ціннісного протиставлення, якого вона набуває в культурі більш пізнього часу. Конфлікт отримує свій розвиток й повноцінне втілення лише в Новий час, коли мистецтво набуває сили самозаконного авторитету й стає самостійною формою професійної діяльності людини. Буквальне звернення до трагедійних протиріч як до нерозв’язних проблем людського буття виявляється можливим та необхідним тільки в мистецтві: тут вони набувають необхідної естетичної оцінки, облагороджуються нею; пов’язані із ними факти втрачають значення „страхітливих” подій, але набувають здатності викликати глибоке співчуття. Щодо античної трагедії, то навіть явна ліризація образів героїв (Антигони, Едіпа) у трагедіях Софокла не порушує епічно об’єктивної та нейтральної манери давньогрецької трагедії. А тому все в ній показане не стає катастрофічним потрясінням, не стає гранично напруженим переживанням факту смерті – нетривалості людського буття, – але виступає як споглядання та осмислення непорушних, а тому необхідних й позитивних закономірностей людського існування. В цьому плані доля всіх героїв давньогрецьких трагедій є гармонійно завершеною і виправданою з позиції досягнення калокагатії.

Цей аспект давньогрецької трагедії – як погляд ззовні, своєрідно трансцендентна оцінка критичних ситуацій в долі людини – найбільш близько підводить до ритуально-символічних та релігійно-обрядових мотивів трагедії. Епічний спокій давньої трагедії, який підкреслює її лірична виразність, змушує бачити взаємообумовленість нескінченності та обмеженості, вічності та тимчасовості, безсмертя та тлінності, уявленого та реального, живу діалектику самоздійснення людини як носія божественного космічного розуму. Виступаючи провідним структурним принципом трагедії, діалог хору і корифеїв насамкінець обертається монологічним розгортанням центральної ідеї всього грецького мистецтва – ідеї впорядковувальної краси або прикрашеного порядку, ідеї Космосу (про що дозволяють говорити два значення слова „космос” – у перекладі з грецької „порядок, краса”).

Таким чином, давньогрецька трагедія в основних своїх змістовних аспектах набуває узагальнено-символічного спрямування, що і повторює, і перетворює початкову символіку міфів, які виступають основою трагедій. У давньогрецькій трагедії немає зіткнення, немає прямого конфлікту, але є оповідь про шляхи здійснення божественних настанов – готувань у людському житті.

Історія явища трагічного в повному обсязі його обрядово-міфологічних, релігійних і художніх передумов переконливо свідчить про емансипацію трагічного в тісному поєднанні із завданнями мистецтва. Однак не тільки трагедійність, але й інші жанрові сфери мистецтва (епос, лірика, комедія, драма тощо) спираються на головну буттєву антиномію (вічність – смерть) і виникають в своєрідному сперечанні з нею, причому (і це провідна смислова своєрідність кожної жанрової сфери) кожна відкриває свій засіб подолання названої антиномії. За концепцією М. Бахтіна, ця антиномія лежить в основі кожного естетичного досвіду; за концепцією П. Флоренського, вона є основою всякої людської діяльності. З другого боку, емансипація трагічного історично пов'язана із утвердженням особливих завдань мистецтва: з відкриттям найбільш загальних і глобальних проблем людського буття, його „вічних” питань і питань про Вічність, що „звук не про земні вуха” (У. Шекспір), типових криз свідомості особистості.

Література:

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. // Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М., 1986.
2. Боннар А. Греческая цивилизация: В 2 т. – Ростов-на-Дону, 1994. – Т. 1.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. – М., 1971. – Т. 3.
4. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979.