

ФУНКЦІЇ АГОНАЛЬНОСТІ В СТРУКТУРІ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Анотація. У статті проаналізовано агональний характер драматургії Лесі Українки. Автор досліджує витoki цього явища, реалізацію й модернізацію його на різних рівнях у творах видатної письменниці, представниці модернізму.

Ключові слова: агон, змагальність, драма, культурна парадигма, новоромантизм, модерністичний дискурс.

Аннотация. В статье анализируется агональный характер драматургии Леси Украинки. Автор исследует источники этого явления, реализацию и модернизацию его на различных уровнях в произведениях выдающейся писательницы, представительницы модернизма.

Ключевые слова: агон, соревновательность, драма, культурная парадигма, неоромантизм, модернистский дискурс.

Summary. In the article it is analyzed agonal nature of Lesya Ukrainka's drama. The author investigates sources of this phenomenon, its realization and modernization on various levels in the outstanding modernist writer's works.

Key words: agon, competitiveness, drama, cultural paradigm, neo-romanticism, modernistic discourse.

... Їх сила в карі, а моя
в змаганні
Лесья Українки

Дослідники творчості Лесі Українки неодноразово відзначали звернення письменниці в своїх творах до античності як у плані тематики, так і в орієнтації на античність як культурну силу, яка, своєрідно видозмінюючись, не лише жила до цього часу в історії європейського людства, але й продовжує жити в нашій науці, мистецтві, смаках, культурних поняттях.

Грецький агон як концепт відтворював демократичний принцип культури відповідного періоду, уособлював характерну рису вільного грека, утверджував ідею перемоги в змаганні як найвищої цінності, що уславлює переможця й забезпечує його повагу й пошану.

Цікавими є дослідження знавця античної трагедії І. Анненського щодо її історії і трагічного агону: "Хоча трагічні агони й почалися з 30-х років VI ст., але перші 50 років змагання влаштувалися не кожен рік. Лише з 484 року агон став щорічним. Конкурентів (які "просили хору") допускали до березневого змагання (11, 12, 13 елафеболія, тобто в березні) в числі трьох осіб. Готуючись до змагання, хорег, тобто утримувач хору, й поет мали, звичайно, ретельно підтримувати один одного – їх успіх залежав найбільше від дружної, злагодженої роботи. Але хто вирішував перемогу конкурентів? Особливі судді... У той час як офіційний бік агону відбувався своєю чергою і вранці 14-го елафеболія судді виносили свій вирок, розвивався інший, неофіційний бік справи, причинами якої були любов афінян до змагань і схильність до всякого роду сутяжництвом. Боязнь зацікавлених осіб, що трагедія не буде мати успіху, що хорегу не поставлять треножника на священній землі Діоніса, вкрай збуджувала пристрасті в суді, в гімнасії, в уряді, серед глядачів, викликала зіткнення й боротьбу самолюбств" [1, с. 101-102].

Розвиток драматичних первнів візіонарного мистецтва не мислиться без урахування агональності, прийоми якої відіграли певну роль у канонізації форм давньогрецької трагедії. На думку М. Гаспарова, функція агону полягала в унаочненні процесу розгортання фабули трагедії, забезпеченні яскравої мотивації центральної сюжетної лінії та спонуканні глядача до осмислення ситуації спільного з агоністами рішення. Форма агону уніфікувалася до двох довгих промов опонентів, контрастної стихомітії (після них, рідше до них) двох чи трьох коротких підсумкових промов. Ця форма була настільки стійкою, що за її зразком будувалися діалогічні сцени часто й там, де предметом діалогу не було обґрунтування або прийняття рішення [4, с. 138].

Хор як своєрідний арбітр агонального герцю разом з агонем, передусім компонентом внутрішньої структури античної драми, моделював обидві її, зовнішню і внутрішню, сторони. Разом з тим хорові партії чітко розчленовують текст на співмірні частини для полегшення сприйняття глядачами трагедійного дійства, а також хор виконував роль ретардації, яка згармонізовувала процес розгортання патосу (фабули). У трагедії відповідно до поєднання трьох елементів у ній (епічного, драматичного, ліричного) виділяють і три типи монологів та діалогів. "Це оповідний монолог вісника, декларативний монолог-рішення і окличний монолог-монодія; і це діалог-інформація, що запитує-відповідає, діалог-агон, який доводить-заперечує та діалог-амебей, що окликує й відгукується. Кожен з цих типів має свою внутрішню композицію, споріднену в першому випадку композиції епічного оповідання, в останньому випадку – композиції ліричної оди, в середньому випадку (і це найцікавіше) – композиції риторичного твору: монологавсворії або діалога-контроверсії" [4, с.138].

Творчість Лесі Українки як носія неоромантичного дискурсу конструює текстуальну дійсність на засадах, суголосних агональній природі давньогрецьких трагедій.

М. Зеров зауважував: “Обмін репліками у Лесі Українки дуже часто наближається до т. зв. *agon*’у, словесного турніру, завзятої боротьби межі 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 коліски античної трагедії, мало, так мовити б, агоністичний характер. Боротьба партій, що мірялися промовами в народних зборах, ораторські поєдинки в судах, суперечки філософських гуртків, учебні суперечки по школах... Тяжче одповісти 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 драгомановської складки мислення, мислення гнучкого, сильного в діалектиці. Можливо, це результат виховання літературного, пильного читання грецьких авторів, почасти доступних Лесі Українці і в оригіналах (є відомості, що в Гомерові тексті вона орієнтувалася досить вільно, і серед її паперів у с. Колодяжному, в Ковельському повіті, був, між іншим, переклад трьох рапсодій (“Одісеї”). Можливе й третє – вплив доби, що була добою суперечок, полеміки в тій приблизно мірі як наш час є час літературних маніфестацій та декларацій. Пригадаймо Грінченкові та драгоманівські листи “З Наддніпрянської” та “На Наддніпрянську Україну” та численні дискусії в колі молодшого покоління, дискусії, в яких кристалізувалася думка революційно настроєних угруповань і яких непогасний відгомін чувається в багатьох віршах Лесі Українки з 90-х рр.... Але яка б з трьох обставин не спричинилася до Лесиноного замилювання в таких словесних турнірах, – вони відіграють в її творах чималу роль і досягають часом великої викінченості артистичної [5, с.385-386].

О. Білецький, аналізуючи драму “Кассандра” Лесі Українки, теж відзначав цю рису ідіостилу письменниці, зокрема наголошуючи: “Антитеза, чітко вимальовуючись у словесних змаганнях дійових осіб (“агонах” античної драми), в кинутих мимохідь сентенціях, часом гідних найкращого “гнома” античної трагедії або “*poïnte*” французької класичної драми, розкрита з усією повнотою і переконливістю” [2, с. 559].

Драматургія античності суголосна агональній природі художньої дійсності модерністського дискурсу кінця XIX – початку XX ст.. Письменники цього періоду свідомо чи опосередковано рецепіювали та сугестіювали концепти агональності давньогрецької драматургії з її візіонарністю, міфологізованістю, перспективністю, поєднуваністю різних мистецтв (співу, музики, хореографії). Як указував І. Анненський, у такому вигляді грецька драма продовжувала жити безперервно, бо навіть у

Середні віки драма відродилася в візантійських містеріях і потім розвивалася до наших днів, перетворюючись у нові форми під впливом нових естетичних почувань [1, с.46]. На думку Ю. Лотмана, “Давньогрецька сцена, як і будь-яке відшліфоване народною традицією мистецтво, створила виняткову рівновагу протилежних художніх мов. Сполучення всіх відомих античності мистецтв – від архітектури до поезії та музики, умовність знакової мови, доведена до нерухокої маски, і рухів, перетворених на ритуал..., традиції та її порушення міфологічного сюжету та індивідуального поетичного генія – все це робило давньогрецьку сцену своєрідним ідеальним втіленням принципу ансамблю” [5, с. 602].

Оновлення світовідчуття, прагнення знайти нові рівні людського буття є наслідком “тотального відсторонюючого здивування”, яке пробуджує в людині трагедія. “Відкрита свідомість” як структурне ядро й внутрішня форма античної трагедії дозволяє кожному новому митцю наступних епох, який звертається до цього жанру, зразу ввійти в ситуацію “глибинного екзистенційного перевороту”, який здійснюється завдяки енергії зізнання героя під поглядом глядача, що є співучасником цього дійства.

Використовуючи й трансформуючи зміст і форму античної трагедії як ідеальної метажанрової моделі, українська література на різних етапах свого розвитку втілювала міфологічний рівень духовного щоденного досвіду, що вимагає містеріальності письма, конструювання агонального конфлікту, засвоєння полісемантичного структуранта топіки міфу – “світової осі” тощо [9, с. 7].

Леся Українка, як і інші письменники означеного періоду (Л.Старицька-Черняхівська, О. Олесь, В. Пачовський), тяжіла до жанру високої античної трагедії, яка була споріднена з діонісійською містерією. У листі до сестри О. Косач-Кривинюк від 7 червня 1911 року з Кутаїсі поетка повідомляла: “Учора було велике “событие” – я пішла в театр! (Літ з 5, либонь, не бувала, коли не лічити школи Лисенка торік). Се тому, що заїжджа трупа російська (дуже порядна) ставила “Антигону” Софокла, а я маю пасію до сих матерій. Враження було прекрасне...” [12, XII, 354].

Тексти драматичних творів письменниці засвідчують її іманентну властивість до сприйняття й засвоєння механізмів драматичного процесу, засад формотворення античної трагедії. Прийом агону використовується в них на різних рівнях, як на формотворчому, так і на ідейно-тематичному.

“Антична” драма Лесі Українки починається з драматичної сцени “Іфігенія в Тавриді”, хоча агональність, антитетичність закладена ще в поезії (“Грішниця”, “Зимова ніч на чужині”, “Хто вам сказав, що я слабка” та ін.). Міф про Іфігенію, як і інші міфи, незмінний у своїй образності, має досить широку семантику, яка дозволяє вмістити в нього багато подій суспільного й особистого життя. Уже в цій першій, найбільш її “класично-

античній” трагедії письменниця далека від давньогрецького взірця, вона здійснює вільну інтерпретацію міфу, модернізуючи його й індивідуалізуючи характер героїні. Адже, “відтворюючи давнє, митець слова завжди вирушає від сучасного і тому змодернізувати давнину є річ далеко легша, аніж відтворити життя минулого віку в усій його цілості та своєрідності” [5, с. 393].

Відома історія написання твору про Іфігенію українською поетесою. Зиму 1897-1898р. вона пробула в Криму, рятуючись від загострення сухот. Від нового 1898 року вона жила в Ялті на віллі “Іфігенія” лікаря Мартироса Сергійовича Дерижанова. І ця назва викликала в поетеси постійні асоціації з міфологічною героїнею. У листі до сестри Ольги від 13 січня 1898 року Леся писала: “Мама, як приїхала сюди, то їй все здавалося, що тепер вербна неділя, а не різдво, так було тепло, але сьогодні щось завіяло знов, як, певне, було у самої Іфігенії, в той час, як вона була в Тавриді жрицею холодної богині Діани – адже в ті часи навіть залізних грубок не було” [12, XI, 10].

Крим і Леся Українку, й Дніпрову Чайку, й М. Волошина, й А. Ахматову та інших письменників веде в античність, сприйняту, проте, кожним із них по-своєму. Для Лесі Українки – це трагічна земля прекрасної дочки Агамемнона, для М. Волошина – історико-культурний міф про Кіммерію, для Дніпрової Чайки й А. Ахматової – царство Херсонесу Таврійського.

Назва вілли чи порівняння своєї долі з долею Іфігенії (а можливо, й те й друге) викликали в поетки намір написати драматичну поему в двох діях “Іфігенія в Тавриді”. Цей твір був задуманий письменницею як драма “en style classyque” – в ній буде хор, репліка a parte і, може, навіть, “deus ex machina” [11, XI, 16].

Історична діалектика прогресивного культурного розвитку вимагала новаторських підходів у наданні нового життя міфології й літературі древніх. Леся Українка, як і інші письменники різних літератур, не могла повністю копіювати античну драму на формотворчому рівні, це призвело б до певного експериментаторства, омертвілості, й думається, в цьому причина того, що вона написала лише драматичну сцену.

Відповідно до цього виникає специфічне оформлення міфологічного образу, посилюється чинник суб’єктивного переживання сучасного світу в традиційному міфі. Міф, із одного боку, освячує дійсну історію, а з іншого, – є переосмисленням глибоко особистісного буття людини, бо, за свідченням Лесі Українки, “на ліричних поетах-громадянах відбивається упертість особисто людської природи, що не дає себе заглушити навіть найміцнішими, найщирішими загальнолюдськими інтересами” [12, XII, 12].

Ліризм драматичної сцени продовжує дифірамбічну традицію трагедії двох форм еллінського ліризму – особистої й хорової, в яких крилася ціла драма. Письменниця не використовує діалогу, але

внутрішній монолог Іфігенії утримує діалог, змагання своєї душі. У драматичній сцені немає сценічного руху, проте лірика прагне відобразити патос головної героїні, яка заслана на чужину і приречена “на живу” смерть. Відомо, що для вираження переживання як одного з елементів реалізації патосу (а їх було три – осмислення ситуації й прийняття рішення, дія і переживання) трагедія розпоряджалася найстародавнішим із них – ліричним, кожен із трьох елементів міг бути представлений або монологічно, або діалогічно, а ліричний – хорично. Уже на початку драми постає перед нами щось недобре, це відповідно відтворюється у докладній ремарці, переживається хором і головною героїнею, а в кінці твору патос досягає межі, тому що у його стані постає Іфігенія через свій внутрішній діалог. Багато відсутніх осіб постають перед нами з монологу-монодії Іфігенії (Орест, Ереб, Латона, Аполлон, Ахіллес, Артеміда, Прометей), тим самим драматизуючи її. Пісні хору належать до елементів як зовнішньої структури твору (служать членуванню тексту на співмірні частини), так і внутрішньої (вони є відгуком на події, молитвою до богів і головної героїні). Як відомо, змагальність з’явилася пізніше самих хорів, які мають свою своєрідну історію. Трагічний хор був схожий на хор сатирів зі своєю рухливістю й перевагою в ньому танцювального ритму. Леся Українка, звернувшись до традиційного сюжету, виявила агоністичну віртуозність при переосмисленні відповідних творів попередників (Еврипід, Гете). Письменниця в подальших своїх драмах відмовляється від певних структурних елементів античної драми, зокрема хору, натомість синтезуючи трагізм різноманітними художніми засобами, вмільм вибудовуванням агонального діалогу, зі гномами і стихомітіями. Вона укрупнює характер центрального героя.

У драмах Лесі Українки то агон чітко візуалізується за принципами герой-антигерой (“Кассандра”, “Камінний господар”, “Руфін і Прісцилла”, “В катакомбах”, “Одержима”, “Адвокат Мартіан”, “На полі крові”), то ці межі розмиваються на паритети та відбувається їх контамінація. Сюжетно-композиційні елементи, властиві цьому жанру, увиразнюють темпоритм агону, набираючи, з одного боку, відверто контрастного його звучання, характерного для моделі античної комедії, а, з іншого, – цей контраст не набуває гостроти “високого” й “низького”, а розгортається як процес гри. Так, у драмі “Кассандра” така атрибутивність властива агону Кассандри й Гелена, Кассандри й Поліксени та інших учасників суцільного агону, що конструює текстуальну дійсність епохи Троянської війни на антитетичності “як принципі світосприймання”.

Серед міфічних і міфологізованих персонажів, між якими здійснюється змагання й відшукується істина, прочитується невидимий і “незнаючий” автор. Письменниця, продовжуючи традицію античних діалогів, переносила інтереси з етичних

проблем взаємовідносин агоністів на всеохопне пізнання дійсності. В агонах персонажів Лесі Українки (“Три хвилини”, “Прощання”, “Айша й Мохаммед”, “Кассандра”, “Адвокат Мартіан”, “Руфін і Прісцилла”, “Лісова пісня”, “Бояриня”, “У пущі”) відбиті подвійний шлях пізнання ейдосу – діалектики й інтуїції, напруга між неможливістю виразити словами кінцеву істину й живим утіленням істини в житті.

Леся Українка в агональних діалогах використовує вироблену традицію “спонукальної” літератури софістів, сократики й одночасно переоцінює, перетворює, переосмислює й трансформує її першоформу, наповнюючи її новим сучасним змістом у плані неоромантичного дискурсу.

У своїх агонах письменниця поєднує різні форми їх реалізації: синтез поєднання мовлення й мовчання як особливого типу комунікації й культурного символу (“Прощання”, “Айша й Мохаммед”, “Адвокат Мартіан” та ін.), довершеність діалогу на рівні побудови його частин, двоплановість діалогу – реальності і позареальності. І разом з тим у кожному з персонажів драматургії Лесі Українки утримується свій агон, своя змагальність, адже всі вони неоднозначні, уособлюють сукупність концепцій, множинність і взаємодію кодів, які в своїй генезі синтезують палімпсестність культури “як софіосфери, як вільного змагання у просторі духу і думки” [6].

З традицією пов’язаний образ полювання як змагальності. Цей міфологізований агон, що асоціюється з полюванням, часто використовується письменницею в її драмах (“Кассандра”, “Руфін і Прісцилла”, “У пущі”, “Камінний господар”) з найрізноманітнішими його топосами – звіра, мисливця, гонитви, природи тощо для показу шукання істини шляхом діалектичного роздуму, відтворенні внутрішнього зв’язку “гонитви” за істиною.

Як зазначають дослідники, „в епосі не було ще сприйняття полювання як гонитви й переслідування, епічний письменник убачав у полюванні лише її ситуацію, лише одну головну деталь – силу дикого звіра й природу, що оточує його, але не мисливця, не собаку, а вистежування, відслідковування”.

Лірики знайшли в мисливському побуті слова, потрібні їм для вираження любовної пристрасті-еросу, і в їхніх віршах з усією силою зазвучав мотив переслідування й піймання закоханого, при цьому особливого життя мисливській лексичі надав Піндар, що ввів такі експресивні метафори, як [...] “полювати”, [...] (“відшукувати по слідах”), [...] “розшукувати”, і побачив у полюванні те, що йому властиве як цілому, – невідомість кінця (наслідку), трудомісткість зусиль; трагіки продовжували піндарівську лінію новотворчості, використовуючи образ полювання до всього походу на Трою, який став “гонитвою за жінкою”, і збагатили мисливську лексику новими значеннями: дієслово полювати отримало в трагедії додатковий смисл “хитрості”, й “тяжкої праці”. Комедія й

проза ... не внесли в трактування метафор полювання чогось нового [8, с. 106 – 107].

Леся Українка, продовжуючи античну традицію, надавала такого вагомого значення образам полювання, адже саме вони утримували весь шлях до критерію істини й узгодженості. Письменниця зверталася до традиційних метафоричних виразів, які асоціюються зі змаганням, змагальністю, й оживляла, етимологізувала їх, підкоряла їх філософській інтерпретації. Агональність драматургії письменниці прочитується й через інші культурні коди, знаки, символи (лицарства, бенкет, маскарад, танець, доля, дзеркало тощо) [11].

Від рольової лірики (“Грішниця”, “Зимова ніч на чужині”), драматичної сцени (“Іфігенія в Тавриді”), драм-діалогів (“Прощання”, “Три хвилини”, “В дому роботи, в країні неволі”) до складної форми драми з усім її жанрово-структурними елементами письменниця увиразнювала темпоритм агону, з властивою йому процесуальною механікою античного *tragos*’у, що знайшло своє місце в текстуральності літератури модернізму.

Текстуальній реалізації агону, який проходив і видозмінювався в різні культурно-історичні епохи, в літературі кінця XIX – поч. XX ст. і зокрема в драматургії Лесі Українки, сприяла його екзистенціалізація, зосередженість на самотньому переживанні героями трагічного, на вітальному інтересі особистості, що полягає у збереженні своєї ціннісної орієнтації, власної філософії. Як яскравий представник модерну, Леся Українка переосмислювала історично вироблені культурні парадигми на різних рівнях світу художніх творів.

Всі драми письменниці – це не стільки дія, скільки філософський диспут, притча, це репрезентація антагоністичних манер мислення, це водночас драматургічна вистава, й учена аудиторія.

Творчість Лесі Українки й інших письменників – представників різних літератур цього періоду є свідченням народження художньої словесності, яку продукував розвиток наукового знання. В. Вернадський визначає витоки цього своєрідного явища: „У XX столітті ми бачимо різкий злам у науковій свідомості людства, я думаю, найбільший, який коли-небудь переживався людством на його пам’яті, де в чому аналогічний епосі творінь еллінської науки, але могутніший і ширший за своїм виявленням, більш вселенський... На початок XX століття з’явилась в ясній і реальній формі можлива для створення єдності людства сила – наукова думка, що переживала небувалий вибух творчості” [10].

Агон сприяв передачі поліфонії онтологічно самостійних особистісних голосів, усвідомлену несхожість однієї людини на іншу, що виділяє в ній її особистісні первні зі своїми неподоланими суперечностями, спонукає кожного йти своїм неповторним шляхом, шукати кожним самого себе. Це найчастіше „природженні” мученики, „розп’яті людьми за вірність духу. Чи не такою природженою мученицею була й Леся Українка? „... Трагічна смерть їх (героїв

– О.Т.) вабить як звільнення від земного життя, як ціна за жадане безсмертя” [10, 58, 81].

Обравши для своїх драм античний драматургічний принцип – агон, який на початку ХХ ст. мав етико-філософське й символічне значення, дає можливість

відчути, як стародавні цінності й традиції виходять із рівності самим собі і на новому витку розвитку суспільства задовольняють реальну зрослу потребу, відповідають важливим запитам епохи.

Література

1. Анненский И. История античной драмы: Курс лекций / И. Анненский. –СПб. : Гиперион, 2003. – С. 101 – 102.
2. Білецький О. Антична драма Лесі Українки (“Кассандра“) / Білецький О. Зібрання праць у п’яти томах – К.: Наукова думка, 1965.– Т.2, с. 543-564.
3. Вернадский В. Философские мысли натуралиста / В. И. Вернадский. – М.: Наука, 1988. – 383 с.
4. Гаспаров М. Сюжетосложение греческой трагедии. Новое в современной классической филологии / М. Гаспаров.– М. : Наука, 1979. – 166 с.
5. Зеров М. Леся Українка Твори: В 2 т. / М. Зеров. – К.: Дніпро, 1990. – С. 359 – 401.
6. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія / С.О. Кочерга. – Луцьк, ПВД “Твердиня” – 656 с.
7. Лотман Ю. Семиотика сцены! / Лотман Ю. Об искусстве. – С-Пб., Алетейя, 1998.– 720 с.
8. Миллер Т. Об изучении художественных форм платоновских диалогов. // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С.82-125.
9. Мірошніченко П. Трансформація жанрових особливостей античної трагедії в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. – Автореф. дис. на здоб. н. с. канд. філол. н. : спец. 10.01.01 „Українська література” / П. Мірошніченко – Запоріжжя, 2002. – 17 с.
10. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) / О. Д. Турган, Т. В Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2002. –292 с.
11. Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975-1979.

Стаття надійшла до редакції 2.04.2011