УДК 883У – 1.076

# АПОЛЛОНІЙСЬКО-ДІОНІСІЙСЬКА ОСНОВА ТРАГЕДІЙНОЇ ДІЙСНОСТІ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “БЛАКИТНА ТРОЯНДА”

Мірошниченко П.В.

Процесуальна механіка античної (давньогрецької) трагедії опрацьована й досліджена самою практикою античної літератури та розлогим інтерпретаційним дискурсом сучасної філософії, культурології, літературознавства. Факт становлення й розвитку “інтерпретаційної теорії” в царині філософії та теорії літератури з кінця XIX та початку XX століть під загальною назвою “постмодерністської естетики” вмотивовує й усталює методологічно-дефінітивний інструментарій постмодерністської теорії літератури, котра шукає власного літературознавчого підходу та поняттєвого арсеналу для витлумачення й аналізу власне літературних явищ, спираючись, усе ж таки, на здобутки більш динамічних і мобільних сфер наукового пізнання дійсності загалом, і філософії зокрема, оскільки філософська думка постмодерну цікавиться питаннями комунікації новітнього людства, порушуючи проблеми мови та мовлення, мови та мовчання, твору та тексту, автора та реципієнта тощо.

Попри те, що сучасна теорія літератури, відзначаючи доцільність існування поняття “постмодернізм”, вводить його, як складову частину, до модерністського напрямку розвитку літератури (1), водночас використовує методологічний і категоріальний апарат постмодерністської філософії для аналізу літературних явищ будь-якого періоду, етапу чи епохи в історії красного письменства. Внаслідок цього постають дослідження, гіпотетично-аналітична лінія яких передбачає вивчення розмаїтих літературних явищ, поза хронологічними рамками, на підставі “постмодерної інтерпретації” (2).

Таким чином, теорія літератури постмодерністської доби досліджує новітні концепти природи художньої літератури, яка, у свою чергу, являє собою процеси сугестії різноманітних стильових течій, жанрових модусів, ба навіть, акумуляцію різних сфер знань і методів пізнаня світу заради денонсації семантичного поля художнього твору та виведення його на рівні текстологічного та інтертекстуального існування. Відповідно збільшується можливість численного прочитання художньої літератури за умов аналізу “текстуальних симулякрів” (3, 5).

Українська література XX сторіччя засвідчує процес синтезування різноманітних філософських систем і естетик, а антична тема в цьому процесі посідає чи не найголовніше місце. Власне, українська література кінця XIX початку XX сторіч вдається не тільки до модернізації античного сюжетнообразного матеріалу, але й використовує технологічні прийоми класичної трагедії від архітектонічного рівня до власне поетики твору. Інтерпретації та трансформації зазнавала не лише технологія формотворення давньогрецької трагедії, але й варіації її семантичного спектру, завдяки глибокому проникненню до філософії та психології творчості античних трагіків, інтуїтивному сповідуванню процесуальних механізмів, які вмотивовують і обгрунтовують світоглядні підвалини давньогрецької трагедії. Драматургія Лесі Українки є яскравим локалізатором та інтерпретатором теорії та практики давньогрецького “трагосу”, що має на меті “вдихнути нове життя в міфологію древніх, глянути на історію людства як на трагічний процес боротьби добра і зла, пов’язати рух історії з проявами духовної стійкості, з її схильністю до ідеалів добра” (4, 68).

Філософська думка епохи “кінця філософії”, безперечно, не могла уникнути аналізу такого давнього способу та засобу комунікації людства, вияву культурної свідомості, як давньогрецька трагедія, намагаючись установити її дотичність із новітньою історією, дослідити контактні зони, накреслити траєкторії впливів і взаємопроникнень.

Теорія аполлонійсько-діонісійських джерел життя як основи віталістичної філософської концепції Ф.Ніцше знайшла плідну трансформацію та застосування в постмодерністській теорії літератури (Лосєв О., Іванов В., Мейзерська Т., Турган О. та інші).

У формуванні духу високої античності Ф.Ніцше вбачає провідну роль двох основних, за суттю антагонічних, начал, аполлонізму й діонісизму. Аполлонізм – це “радісна необхідність сонних марень”, “насолода в безпосередньому осягненні образу”, “всі форми якого промовляють до нас і в якому немає нічого даремного й непотрібного” (5, 28). За умов усієї життєвості цього світу снів, у нас усе ж залишається відчуття його ілюзорності. Філософськи збагачена людина й у реальному світі вбачає його ірреальну сутність. Разом із тим, аполлонізм, це почуття міри, впорядкованості, рівноваги, мудрого самообмеження.

Діонісизм, протилежність аполлонійського, яка “сумнівається (в помірності та спокої останнього)”; “страшенний жах, котрий охоплює людину, коли вона засумнівається в формах пізнання явищ” (5, 30) є іманентною властивістю діонісійського стану. Людина переживає не гармонію світу, а самозабуття, захват сп’яніння. “В діонісизмі…відбувається возз’єднання людини з людиною і з природою – на грунті виходу за межі індивідуальності” (5, 30).

Ф.Ніцше робить висновки, що грецький, еллінський дух, - це синтез аполлонійського та діонісійського начал, а античну (“аттичну”, за Ф.Ніцше) трагедію вважає найвищим продуктом цього синтезу.

Концепція дійсності давньогрецької трагедії конструювалася та усталювалася на ґрунті злиття аполлонійського та діонісійського джерел життя. Концепти художньої реальності античного трагосу, перенесені в текстуальний простір трагедії зі світоглядного космосу еллінськго посвякдення, глибоко пов’язані з поняттями “доля”, “час”, “історія”, що розвиваються на двох рівнях, котрі, в свою чергу, легко ототожнюються з людським свідомим і несвідомим, отже, на профанному та сакральному рівнях дооформлюють картину художньої дійсності античної трагедії в цілому. Адже відомо, що в кожному конкретному текстуальному вимірі, помноженому на індивідуально-авторську самобутність трагіка, ця картина зазнавала незначного деструктурування, певного перепланування та інтерпретаційного деталізування.

Згідно з іманентною властивістю художньої свідомості до інтерпретації, навіть усталеного, мистецького досвіду та практики, денонсації значеннєвого простору твору і, таким чином, до декодування текстуальної семи, літературна практика сучасності засвоює, творчо трансформуючи, теоретично-практичні настановчі засади художньої спадщини минулого.

Говорячи про драму Лесі Українки “Блакитна троянда”, слід зауважити, що позірна відповідність твору до античного циклу драматургії авторки (“Кассандра”, “Оргія”, “ Іфігенія в Тавріді” та ін.) є насправді позірною, адже вся драматургічна спадщина письменниці, попри відсутність наочної інтерпретації та трансформації давньогрецького сюжетнообразного матеріалу, просякнута сповідуванням технологічних прийомів формотворення давньогрецької трагедії, а також засвоєнням і використанням глибоких засадничих основ конструювання трагедійної дійсності. Ця стаття має на меті довести справедливість і виняткову вірогідність цих тверджень.

Проблеми “людиногри”, людини – іграшки в руках долі, яка є мудрованим ребусом, що пропонує не істинну відгадку, а тільки грань її, що при близькому огляді здається зайвою частиною реального існування людини, котра обтяжує людське життя хворобливою ілюзорністю проникнення в таємниці життя вищого порядку. Ця грань відгадки внормовує життєвий героїзм у ситуації абсолютної невнормованості, а то й понаднормованості, що тягне за собою появу героя трагічного, який провокує розвиток нового витка гри, до якої втягнуто нових учасників, жертв агонізуючого та агонального героя. Такою проблематикою сповнена художня дійсність давньогрецьких трагедій, що дозволяє інтерпретаторам наступних епох убачати глибоку її сучасність. Так, і Леся Українка “дивиться на античну драму крізь призму етичних і естетичних запитів інтелігента на рубежі XIX-XX ст. і виявляє в її героях драматизм душі, властивий самій поетесі і втілений в образі ліричного героя її поезії. Неможливість вивести глибоко переживане ним відчуття тотального неблагополуччя життя за межі ліричної медитації спрямовує емоції не на об’єкт, а всередину суб’єкта, створюючи “порочне коло” нав’язливих переживань” (4, 70).

Потенційно перспективне бажання вирости над собою, вдосконалитися, а, отже, й дорівнятися чомусь вищому, в розвитку героїв “Блакитної троянди” Лесі Українки набуває тих патологічних форм, що унеможливлюють їхню здатність до глибокої, фізично відчутної, не кажучи вже про внутрішню, комунікації одне з одним, а згодом і з самими собою. Ці комунікативні розриви стягуються деструктивними думками й учинками, які поглиблюють конфлікт, просувають і загострюють інтригу гри, сприяючи переходові самого героя в табір супротивників за умов тотального самоперебігу гри, яка вже давно набула рис катастрофічності.

Так, Любов Гощинська постає перед читачем у період так званої “переоцінки цінностей”, у певний кульмінаційний момент осягнення власної сутності “поза собою”. Цінності, що зосереджуються цілком на модусі профанності, поступово втрачають свій позитивний знак для героїні. Варто зауважити, що ставлення до них героїні письменниця мінімалізує, а то й нівелює, переносячи в царину сакрального пристрасть до Ореста Груїча, що стає провідною метою антиципації, тобто введення зідеалізованого почуття профанної природи до простору сакральності.

Процес гіпертрофії ілюзії проникнення до таємниць самобуття героїні супроводжується деструктуруванням аполлонійської сутності, що сублімується у натяках на суїцидальну поведінку:

Острожин

(злегка поглядаючи на картину)

А ви малюєте? Може, нової якої школи тримаєтесь?

Любов

Куди там “школи”! Я малюю якраз настільки, щоб повіситись.

Орест

Як се?

Любов

А так, пам’ятаєте, в одному романі Золя маляр вішається з розпачу, бо не може барвами змалювати свій ідеал. Отож, я знаю, що треба малювати, та не знаю як, хисту бракує! (6, 14-15).

Втрачаючи рівновагу, аполлонійську самозадоволеність у спокої, відчуваючи ілюзорну недосконалість власного хисту й кризову розхитаність аполлонійського ґрунту, Любов підіймається до підміни мистецької самоізоляції діонісійською пристрасністю, захватом і сп’янінням від того, що даровано кожному – кохання. Але, усвідомлюючи власну здатність до антиципаційного прориву, культивучи власну “інакшість”, героїня не може обійтися без культивування земної пристрасті до Ореста. Кохання Любові стає черговим щаблем, певним інгредієнтом, який стабілізує своєрідну “mania grandiosa” (“манію самовозвеличення”) героїні, а будь-яке самопіднесення й надмірність розглядаються як “ворожі демони неаполлонійської сфери…За його титанічну любов до людини Прометея віддали на поталу шулікам; надмір мудрості, котрий розв’язав загадку Сфінкса, мусив повернути Едіпа до виру його злочинів”, отже, це ніщо інше як “дія діонісійського начала…, де надмірність виявлялася істиною протиріччя, в муках народжене блаженство говорило про себе з самого серця природи” (7, 71).

“Інакшість” Любові має свій божественний пантеон, якому поклоняється героїня та її сучасність:

Любов

Наше бідне покоління стільки вже ганьби прийняло за необачність, егоїзм, що нарешті задумало поправити свою репутацію і поставило ребром питання про спадковість. Се, панове, варто давньої християнської філософської моралі. Закон причинності, спадковість, виродження – от наші нові боги… (6, 17).

У ставленні до цих “страшних” богів героїня досягає позірної рівноваги: відчуваючи тотальну, титанічну силу спадковості, котра по-діонісійському зближує її з несвідомим минулим, з природним першоджерелом єдності самотніх із суспільством – з матір’ю. Любов Гощинська перейнята радістю одкровення, оскільки через знання минулого здійснює антиципаційний прорив у майбутнє, тим самим замикаючи коло власної історії, переносячи всю себе на модус сакральності:

Любов
(нервовим голосом)

Чого ви, панове, так збентежились? Ні, справді, чому про душевну слабість не можна говорити без того, щоб не вийшло ніяково? Так, наче се щось ганебне? Ні, се не ганебно, се тільки дуже, дуже сумно для родини” (6, 16).

Долучаючись до природного діонісизму, героїня гіперболізує силу його, знаходячи масу дотичних зі своїм життям, спрямованим уже на розгадку таємниць гармоній із самою собою і з Усесвітом. Героїня сповідує гедоністичні настрої, однак здатна не впадати в надмірний максималізм, чим доводить природне сполучення аполлонійського та діонісійського джерел:

Любов

У мене аскетичний погляд? Ну, не знаєте ви мене…Адже мені усякий аскетизм, усяке факірство глибоко противне…Єсть же інша любов,ніж та, що веде до вінця… Щастя так мало на світі, його треба ловить, а не одпихати. Бути щасливою самій і дати щастя іншому, що ж тут злого? (6, 29).

Перебуваючи в стані абсолютної ієрофанії, героїня, граючись, відкидає те, що досі приносило їй самовдоволення та самозаспокоєння. Радість од відкриття нових законів, віра в установлення істини, котра все життя гралася з нею, змушує героїню вдатися до гри, в дусі діонісизму, з іншими, але фатальна нездатність аполлонійської сутності до максималістичного рефлексійно-емотивного буття спричинює певну ідіосинкразію Любовиного діонісизму:

Любов

Чого вам любов представляється тільки як драма або комедія?… Любов може бути чудовою поемою, що люди потім перечитують у спогадах, без болю, без прикрого почуття…,
і, зрештою:
Коли буде повертати на драму, можна покинути гру (6, 29-30).

Далі подибуємо ту життєву установку, яка визначає поведінку героїні протягом всього твору. Попри всю однозначність, життєвий вибір приховував безліч складнощів, невідповідностей та недосконалостей в моделюванні новітньої долі героїнею:

Любов

О, той, кому загрожує ся страшна хвороба, не повинен би дружитись, се просто злочин!

Орест

Ну, хіба ж хто може се передчувати?

Любов

Чому ж ні? А, приміром, діти таких слабих? Не тільки можуть, а навіть повинні думати про се…

Орест
(палко)

Боже мій! Хіба ж се так фатально, що мусить одбиватися на дітях? Може бути так, а може й зовсім інакше (6, 17).

На відміну від античних трагіків, що розробляли теорію долі як міри, відповідно санкціонуючи самостійність діянь людини та провокуючи її на затятий героїзм, Леся Українка, перебуваючи під впливом традиційного родуміння долі в античній літературі, розвиває примат фатальності в образі Любові Гощинської. З міфологемою долі в "Блакитній троянді" Лесі Українки тісно пов'язана міфологема дзеркала і очей, "бо здатність дзеркала і очей, як дзеркала або зосередження всесвіту (Мерло-Понті) (4, 91) вказує на істинність побаченого й, відповідно, на істинність знання:

Любов

…Скажіть, правда ж я похожа на мамин портрет?

Острожин

Так, здається…Справді, фамільна подібність…

Орест

Ні, ні…Де ж там! нічого спільного! Ви – вилитий батько!

Любов

Оресте! Я ж бачу себе в свічадо!…Та все одно. Се добре, що я все се знаю, бо я знатиму, як направити своє життя (6, 17).

Перебуваючи в просторі сакрального, героїня з цілковитою певністю позбувається буденності й бренності в стосунках із людьми, що спокійно обертаються в профанній моделі існування. Живучи за законами гри власної долі, чи то фатуму, Любов не розуміє катастрофічного наслідку цієї гри. Інтимізуючи ігровий простір до опозиційної дихотомії, Любові та Ореста, вірячи в поступове й беззастережне злиття їх у гармонійне ціле, героїня субстанціює полісемантичне ігрове поле. Власне, Любові не вдається дистанціювати реальність і ірреальність. Болісне переживання розривів, здавалося, замкненого кола власної аполлонійсько-діонісійської історії, переносить героїню до сакрального минулого, до певної контактної зони, в якій відбувся прорив Любові в простір цілковитого "щастя" – напад божевілля:

Любов

Наприклад, коли кому здається, що він щасливий, то він, значить, справді щасливий. І я раз була щаслива, така щаслива…Нащо мені перебили се щастя…Ах, що я дурниці говорю? Хіба се можна перебити, чи одвернути? Се фатум, се мойра! (6, 84).

Усвідомивши облудність правил гри з долею, Любов не в змозі відвернути апокаліптизацію найріднішої людини,Ореста, що внутрішньо був детермінований на таку ж саму силу почувань, вірувань і мрій:

Орест

…Була любов мінезингерів: се була релігія, містична, екзальтована. Культ мадонни і культ дами серця зливались в одно. Се була любов часів "блакитної троянди", се любов не наших часів і не нашої вдачі… Єсть і в наші часи блакитні троянди, але се ненормальне створіння хворої культури, продукт насильства над природою (6, 30).

Таким “створінням” і є Любов, але Орест підсвідомо відчуває, що його здатність до внутрішнього самовдосконалення, через злиття аполлонійського та діонісійського начал, зможе розвинути тільки кохання героїні. Він потенційно скерований на сакральне:

Орест

Любо, для вас я хтів би вірити, що в наші часи можлива така любов, як у Данте до Беатріче.

Любов

А ви не вірите?

Орест

Часом вірю, часом боюсь вірити! (6, 31).

Розрив історичного кола спричинює інертне “дограванння” Любові в той час, коли Орест тільки відчув смак ролі homo ludens:

Орест

Не жалуй – що сталось, мусить статись, будем брати те, що дає життя.

Любов

Не можу, не маю права…

Орест

Право! Я знаю тільки одно право, право на щастя! А яке ж ти маєш право віддавати мене в жертву якійсь фантазії, якійсь фікції. Ти ж знаєш, що, кидаючи мене, ти губиш мене з тілом і душею, у мене нічого не зостається в житті без тебе;

або:

Орест

Хто любить, той не віддасть любов в жертву мертвій теорії, мріям кабінетним (6, 71).

Власне, звинувачування всіх свідків і учасників, присутніх у інтимізованому ігровому просторі, в підміні реальності любов’ю, хвилює героїню мало:

Милевський

А щодо теорій взагалі, то теорія завжди служить підбрехачем для практики, нічого не доказує і ні до чого не обов’язує.

Любов

Легко жити таким людям на світі, як ви (6, 87).
або:

Милевський

Але слід було подумати про те, як се на інших одіб’ється (6, 89).
Не зумівши дійти особливого стану ієрофанії, не позбувшись тягаря профанності й профанації істинності власних прагнень з боку Ореста та інших, Любов так само фатально зрікається омріяної місії:
Жити трудно і страшно…
Я не хочу жити (6, 108).

Останній сполох надії на внутрішнє спасіння героїні ознаменувався цілковитим зреченням аполлонізму, абсолютної його руйнації через суїцидальне рішення, що відкидає Любов у вірування діонісійської відчайдушності, спричиненої страхом сприйнятої реальності й деструкцією власної ціннісно-оцінкової шкали стосовно профанного. Адже, на думку Ф.Ніцше, аполлонійсько-діонісійська людина античності відчувала жах перед наглою смертю й воліла продовжувати жити, змирившись із власним мінімалізмом і нівеляцією власної значущості. У цьому й полягає трагічний песимізм світогляду еллінства.

Драма Лесі Українки “Блакитна троянда”, попри яскраву трагедійну розв’язку конфлікту, не герметизує власний текстуальний простір на безвиході психологічно розчавленої особистості, що потенційно збагачена здатністю до власного аполлонійсько-діонісійського вивищення над собою і суспільством, яке й, почасти, стає на заваді людської місії та загострює “проблему трагічної самотності героя, коли замикається коло, по якому розвивається історія, а, отже, й рухається сама людина (4, 71).

Отже, така відкритість текстуальної структури, а саме – творення концепцій трагічного оптимізму, за Д.Донцовим, драматургією Лесі Українки дає підстави для розмови про ідіосинкразію модерну в творчості письменниці.

## ЛІТЕРАТУРА

1. .Антологія сучасної літературно-критичної думки/За ред. Зубрицької М.- Львів,1991.-327с.
2. Гундорова Т.Проявлення слова. Дискурс українського модернізму. Постмодерна інтерпретація.-
3. Зверев Д.Черепаха Квази//Вопросы литературы.-1997.- май-июнь
4. Турган О.Українська література кінця XIX початку XX століття і античність.-К.,1995.-173с.
5. Лосев А.Очерки античного символизма и мифологии. – М.:Искусство,1993.-450с.
6. Леся Українка.Зібрання творів.У 12т.-К.:Наукова думка,1976.- Т.3.-379с.
7. Ницше Ф.Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм.Соч.в 2-х т.-М.:Искусство,1990.-Т.1.-297с.