

Світлана Кочерга

СЕМІОТИЧНА ПАРТИТУРА ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ОРГІЯ”

У статті подано тлумачення поняття “партитура” в контексті семіотики тексту. Розглядаються особливості семіотичної партитури драматичної поеми Лесі Українки. Основну увагу приділено коду оргії та його трансформації. Розкривається структурний зв'язок персонажів з образами міфічних богів.

Ключові слова: семіотика, код, партитура, інтертекстуальність, парадигма.

Svitlana Kocherha. Semiotic score of Lesia Ukrayinka's dramatic poem “The Orgy”

The article provides an interpretation of “score” as a semiotic category. From this point of view, the author of the paper examines the semiotic score of Lesia Ukrayinka's dramatic poem “The Orgy, the most attention being given to the code of orgy and its transformations. This, in its turn, makes it possible to show the structural interrelation between the characters of the poem and mythical gods.

Key words: semiotics, code, score, intertextuality, paradigm.

Літературність музики і музичність письма вже давно стали об'єктом рефлексій у мистецтвознавстві. Музику як артистичну діяльність людського духу одним із перших в українському літературознавстві почав розглядати І. Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості”, приділивши значну увагу багатству музичних образів. У XX ст. інтерференція музичної та літературознавчої термінології набула розповсюдження у площині структуралістських досліджень. Спроби науковців розглянути текст за принципами музичної структури виявилися досить плідними. На думку В. Біблера, гуманітарне мислення XX ст. можна порівняти з певною “партитурою”, яка допускає різноманітні авторські виконання [4]. Розглянути побудову вербального тексту за законами музичної структури, зокрема, пропонував К. Леві-Строс, який інтерпретував міф через порівняння його з особливостями музики. Синтагматична вісь подій міфу безкінечно нанизується на оповідну нитку та іноді нагадує незв'язний ряд, уважав учений, і тільки “якщо ставитись до міту так, ніби він оркестрова партитура, написана рядок за рядком, тоді ми зможемо зрозуміти його як цілість, і саме таким чином зможемо виявити значення міту” [7, 353]. Але цю оркестрову партитуру дослідник “читав” не по вертикалі, а по горизонталі – як послідовність партій флейти, гобоя, кларнета тощо [8].

Ще щільніше зближується мистецтво слова з музичною структурою в досвіді семіотиків та структуралістів. Вони уподібнювали текст партитурі, намагаючись скористатись із властивості музичних знаків виражати одночасно і буквальный, і безкінечно множинний смисл. “Текст <...> подібний до партитури нового типу, – зауважував Р. Барт, – він вимагає від читача діяльної співпраці” [3, 421–422]. Французький семіотик наголошував на незавершеності інтерпретації тексту, оскільки кожного разу читач створює свій текст за допомогою позначок автора. А. Усманова ототожнює бартівське поняття “партитура” з інтертекстуальністю [12]; однак така аплікаційність сумнівна, позаяк цей музичний термін у засобах пізнання літератури виконує самодостатню функцію. Тлумачення Бартом

поняття “партитура” репрезентує його відома праця “S/Z. Бальзаківський текст (досвід прочитання)”, яка найповніше відображає зсув інтересів науковця від семіотики системи до семіотики Тексту. “Простір тексту-читання, – пише він, – у всіх відношеннях можна зіставити з класичною музичною партитурою. Розчленовування оповідної синтагми (що враховує її поступальну ходу) аналогічне з розчленовуванням звукового потоку на такти (перше навряд чи відрізняється більшою довільністю, ніж друге). Семи, культурні цитації й символи ефектно дзвенять, гуркотять і гуркочуть, нагадуючи гучне, виразне звучання мідних і ударних інструментів в оркестрі. А ось загадки, вирішення яких весь час зволікається, а розгадка раз у раз відкладається, нагадують скоріше мелодію, що виводиться духовими інструментами: вони складаються в плавний наспів, прикрашений руладами, арабесками й наперед передбаченими ретардаціями” [2, 52]. У кожному тексті, як у музичному творі, наявна тема, таємниця, котру реципієнт намагається розгадати за допомогою асоціативної інформації, почерпнутої з окремих сигналів та позначок, що воєдино скріплює послідовність подій і вчинків.

Отже, партитура – це позначення проявлення напівприхованих або втаємничених смислів, що послідовно увиразнюються в тексті; їх повторення можна зафіксувати подібно до нот, акордів чи музичних фраз на нотному стані. Прочитання тексту, за Бартом, зіткане із цитат, покликань, відлунь, і всі ці мови культури проходять через текст, витворюючи потужну стереофонію. Семи мають право на непостійність і хаотичність, завдяки чому вони починають нагадувати “порошинки, які мерехтять смислом”. Але їхня сукупність, згущення приводить до змістового наповнення. Своєю чергою надтекстову організацію кодів, під якими Барт пропонує розуміти передусім асоціативні поля, можна подати у вигляді таблиці лексій, на котрі реципієнт поділяє текст. Герменевтичний і проайретичний коди в поліфонічній таблиці Барта наділяються тими ж тональними властивостями, які властиві мелодії та гармонії. Учений твердить, що класичний текст зазвичай має побудову матриці, однак у саму цю матрицю закладено логіко-часовий вектор. Ще С. Малларме міркував над тим, хто стане виконувати твір. Відповіді на питання щодо читача семіотичної партитури різняться. Реципієнт-семіотик, за Бартом, схожий на безтурботного мандрівця, який пускається в далеку дорогу, не знаючи наперед маршруту. Але водночас він прокладає свій шлях, що стає дороговказом для інших читачів. Отож позірною безтурботністю – це лише зворотний бік медалі, оскільки твір “виконує” звичайно лиш критик – “як кат виконує вирок”. Його завдання – вчитати в партитурі голоси, що сплітаються в тексті: Голос Емпірії (проайретизми), Голос Особи (семи), Голос Знання (культурні коди), Голос Істини (герменевтизми) і Голос Символу [2, 46].

Драматична поема Лесі Українки “Оргія”, як і вся творча спадщина письменниці, містить чимало пластів, що чіткіше відкриваються в ході текстового аналізу. Тексту, як відомо, властива “множинність неусувна, а не просто допустима. У Тексті немає мирного співіснування сенсів – Текст перетинає їх, рухається крізь них; тому він не піддається навіть плюралістичному тлумаченню, в ньому відбувається вибух, розпорошення сенсу” [3, 417]. Це розпорошення не завжди знаходило адекватну оцінку в рецепції феномену Лесі Українки.

У цій статті пропонується визначити в семіотичній партитурі “Оргії” основні коди, які відсилають читача до безмежної Книги культури й дають змогу побачити в тексті “проспект цієї Книги”. Однак варто наголосити на тому, що художній текст теж уплітається в тканину культури, стає її пам’яттю, до того ж не тільки минулого і сучасного йому, а й майбутнього.

Для кожного нового покоління, нової епохи з властивою їй культурною освітою твір постає в абсолютно оновленому ракурсі. Будь-який текст історичний, але в той же час “анахронічний”, бо, порвавши історичну пуповину, негайно починає нескінченну символічну “подорож крізь історію”, оскільки ніяка історія не здатна вичерпати його нескінченної смислової повноти. Дешифрування культурних кодів має за мету звільнення від колективної (ідеологічної) ціннісно-смислової сітки, що претендує на універсалізм і примусовий характер. Воно приділяє увагу не так денотативним значенням, як конотативним, що подаються здебільшого імпліцитно.

У творчості Лесі Українки наскрізним є звертання до антично-римської моделі культури, у якій письменниця бачила віддзеркалення духовної проблематики свого часу. Розуміння античності як певної культурно-історичної цілісності завжди пов'язане з уявленням про специфічно-полісний характер античної цивілізації і сформованої на цій основі полісної ментальності та власне античного концептуального способу мислення. Античний світ надавав перевагу тілесному космологізму, з характерним приписуванням усесвіту душі та розуму, що зумовлює утвердження пантеїзму та фаталізму. Проте античний фаталізм не призводить до пасивності, а навпаки – служить підґрунтям для героїчних інтенцій, навіть усупереч долі. Отже, антична культура постає абсолютизацією фаталістично-героїчного космологізму. Верховенство космосу тісно пов'язане з ідеалізацією людського тіла, захопленням симетрією, гармонією, ритмікою, що найкраще відображає скульптура; тому небезпідставно античність уважають скульптурною в мистецькому багатоголоссі епох. Водночас Давня Греція засвідчила високий розвиток соціально-політичної культури; вона дала світу різні форми державного управління (демократію, тиранію, олігархію), а кожний громадянин поспішав брати участь у суспільному житті, немов боячись, що без нього події можуть розвиватися небажаним чином.

О. Турган переконливо довела, що новаторським здобутком української літератури на межі XIX та XX ст. стала “інтерпретація й трансформація античного міфу, творення на його основі власної авторської міфології” [9, 4]. Леся Українка, яка “мала пасію до сих матерій”, засвідчила, що, відповідно до наукових тверджень, вона усвідомлювала грека насамперед членом поліса, релігійної громади. В останні десятиліття зріс інтерес до пошуків національних кодів у літературній спадщині письменниці, однак соціокультурна площина творів Лесі Українки антично-римського циклу потребує докладнішого вивчення. Останній завершений твір авторки – своєрідна кода, у якій переплітаються найважливіші ідеї письменниці, до котрих вона зверталася впродовж творчого шляху. Пафос цієї драми нерідко зводять до аури дидактизму, убачаючи в ній заповіт наступним поколінням, уроки патріотизму для засвоєння нащадками. Водночас Леся Українка як безкомпромісний зрілий художник залишається вірною у своєму категоричному відкиданні одномірності, повчальності, вибудовуючи алгоритми героїв п'єси, що репрезентують різні переконання, ціннісні критерії суспільної позиції, телеологічні настанови.

Шлях до “Орґії” помітний у творах Лесі Українки попередніх десятиліть, його пракод можна шукати й у конфлікті особистісного плану на тлі тексту культури початку XX ст. Як відомо, Іван Труш написав портрет Лесі Українки, але незабаром продав його наміснику Пінінському. Тільки після ультимативних вимог письменниці художник віддав портрет замовникові, Науковому товариству імені Шевченка. Свавільля маляра обурило Лесю Українку, зокрема, вона писала: “...я зовсім не інтересуюсь публічним виставлянням моїх портретів, але як мають вони висіти у польських магнатів, то краще нехай висять в українській

громадській хаті” [6, 695]. Відлуння затяжної “трушіади” простежується в тексті аналізованої драми.

За свідченнями К. Квітки, “Оргія” написана під впливом ознайомлення з драматизованою поемою Зігмунда Красінського “Ірідіон” (1836) в оригіналі. Відомий поет, що був одним із лідерів польського романтизму, усе життя страждав від глибокого внутрішнього розладу, зумовленого суперечністю між особистим і суспільним життям. Палкий поборник національної культури, З. Красінський намагався порушувати загальнолюдські проблеми, але у ставленні до Росії займав ворожу позицію, про що переконливо свідчить, наприклад, поезія “До москалів”. “Ірідіон” – найбільш цілісний твір у доробку З. Красінського, що навіяний “Конрадом Валленродом” А. Міцкевича (фрагмент цієї поеми Леся Українка переклала українською мовою). Ірідіон – грек, який мстить римлянам, прикидаючись їхнім другом. Але наприкінці дії християнська ідея підноситься над патріотичною.

Практично З. Красінський дає свою версію валленродизму. “Оргія” Лесі Українки не претендує на широкі історичні сцени; вона зосереджена насамперед на психологічних колізіях, пропонує стосовно ворога замість “гри” відкритість; але вчинки її героїв також вельми дискусійні.

Одним із перших спробував ґрунтовно осмислити аналізований твір Б. Якубський у нарисі до зібрання творів Лесі Українки, що видавалось в Україні у 20-х роках ХХ ст. Його дешифрування коду “Оргії” таке: подолана Еллада – Україна, її гнобитель і ворог – Москва, і таке спрощене прочитання текстової палітри набуло прикмет канонізації. Радянське літературознавство зуміло відсунути драму в тінь, позаяк полеміки навколо проблем колонізованої культури були неприпустимі для тогочасної ідеології, хіба що в контексті культурної ситуації в Україні за часів Російської імперії. Скажімо, “Оргія” практично не висвітлюється в монографіях, що ставлять за мету дати огляд усієї творчості Лесі Українки, скажімо, А. Підгайного (1941), О. Ставицького (1970), С. Шаховського (1971) та ін. Нестандартну думку А. Іщука про те, що авторка засуджує Антея, який нібито зазнає повного краху у фіналі, одноставно заперечили І. Головаха, О. Бабишкін та ін. В останніх дослідженнях горизонти тлумачень сутності твору поступово розширюються. Наприклад, Л. Масенко (праця “У Вавилонському полоні” (2002)) стоїть на підступах до екзистенційної культурософії Лесі Українки. В. Агеева підтверджує паралель між завойованим Коринфом і колоніальною Україною, але основну увагу приділяє співвіднесеності опозиції народництво / чисте мистецтво з опозицією колоніальна культура / імперська культура [1].

Прискіпливий погляд на проблематику аналізованої драми неодмінно відкриє перед нами вузол соціокультурних конфліктів, які доповнюють один одного, динамічно трансформуються й демонструють яскраву поліфонічність. Очевидно, не випадковим був вибір часопросторової лакуни, у якій сконденсовано перипетії сюжету, – Коринф за часів римського панування. Коринф – давньогрецький поліс, що був розташований недалеко від Афін, із якими у класичний період він конкурував на рівних. Відомий розкішними храмами Аполлона, Афродіти, критим театром Одеона, святилищем Асклепія та іншими культурними пам’ятками. Коринф пов’язаний також із розповідями героїв міфів про царя Сізіфа, котрого Зевс покарав вічною марною працею, про злочасне кохання Ясона та ін.

Для того, щоби стежити за динамікою семіотичних характеристик, здатних до трансформації в зіткненні опозиційних систем (що вирізняються прикметами як контрадикції, так і контрарності або ж компліментарності), текст зазвичай поділяють на окремі лексії. У п’єсі, на відміну від прози, первісний фрагментарний розподіл робить сам автор. Однак подальше

суто емпіричне розчленування на лексії, у яких простежуються лише кілька смислів, дає змогу розгорнути відправні точки смислотворення до його кінцевих результатів.

Усі дослідники сходяться на думці, що культурна ситуація, змальована в драмі “Оргія”, має пряму аналогію з українською історією. Опозиційна пара “Греція/Рим” виводить нас на прозорий підтекст “Україна/Московія”, на чому наголошує й О. Забужко, зауважуючи: “...Греція-бо таки підкорила Рим культурно після того, як її саму оружно підкорили римські легіони...” [5, 355]. Варто виділити й інші опозиційні пари, знакова роль яких у творі не викликає сумніву: співецька гетерія / хор панегіристів; Аполлон і Музи / Феб і Камени; рідна хата / палати та ін. Чимало знаків у тексті розпадається на низку інтерпретацій, зокрема й полярних. І в цьому різнотлумаченні закладений трагізм розірваного комунікативного поля.

Для прикладу простежимо, як циркулює в партитурі тексту ключовий герменевтичний код гетерії, що проявляється переважно імпліцитно. Саме слово *гетерія* з’являється в дії лише на бенкеті в Мецената, коли Префект нагадує Антеєві призабуту історію. Свого часу римлянин “закрив” (слід розуміти знищив) одну “гетерію співецьку потаємну” і пожалів лише наймолодшого з товариства – ним якраз і був Антей. Утім спогадами про гетерійський дух пронизані всі початкові діалоги “Оргії”.

Гетеріями в давнину називали спілки знаті, яка прагнула шляхом змови і взаємодопомоги домогтися більшої влади. Зазвичай спочатку гетерії проводили спільні трапези, заняття гімнастикою, філософією тощо. Але згодом за цим поняттям закріпилась конотація втаємниченого об’єднання політичних однодумців. У наукових працях поняття “гетерії” трактують неоднозначно: таємні політичні гуртки (В. Латишев), політичні (олігархічні) клуби (С. Радціг), дружнє товариство (Л. Гаспаров), політичний клан (Дж. Далмейда) та ін. Безперечно, у часи поневолення Коринфа гетерія, до якої входив Антей, мала антиримське спрямування. Префект заявляє, що за римської влади в місті “гетерій не було, нема й не буде” (алюзія на тезу Валуєвського циркуляра), показово стираючи навіть пам’ять про спробу опору. Але варто зауважити, що Антей відразу знаходить заперечення цієї категоричної думки, оскільки нарікає гетеріями об’єднання парнаських муз, роблячи їх союзниками колишніх таємних намірів волелюбних юнаків.

Цей екскурс дає зрозуміти, що таємна оргія, про яку з душевним трепетом розповідав Нерісі Антей, була власне зібранням гетерії. На нелегальних зустрічах співців поєднувалися слово, музика й емоційна енергія однодумців. Очевидно, юнаком співець зумів тільки один раз побувати в добірному товаристві, але зустріч закінчилась для присутніх трагічно. Пережите піднесення змінили приниження й відчай, які стали таємницею Антея на все життя. Навіть коханій дружині він не розповідає, чим закінчилась для нього та його побратимів таємна оргія. Можна припустити, що болісні спогади співець відсунув у підсвідомість і лише у творчості черпав із неї могутні імпульси.

Код гетерії домінує й у деяких наступних лексіях. Аплікаційно сенс втаємничення Антей накладає на муз і Музагета, які закриваються від “недремного” “ока влади / густими хмарами”. У цій влучній метафорі ми вбачаємо позначку культурософської концепції Лесі Українки: мистецтва і науки мають завжди бути втаємниченими, уникати “ока влади”, але в сутності своїй зорієнтованими на суспільну свободу. Однак Префект дотепно видозмінює Антеївську репліку. “Перезвавши” Музагета й муз на римський лад Фебом і Каменами, він у зовсім іншому ракурсі вказує функцію цієї міфічної спілки, що органічно відповідає ситуації, у якій зустрілись політичні противники:

зовсім то не гетерія таємна,
а хор панегіристів [10, 208].

Ця інверсія – сильний удар у словесному двобої, не менш дошкульним і принизливим стає її продовження: на думку Префекта, своїми панегіриками міфічні музи заробляють на “амброзію та нектар”. Словом *амброзія*, що в перекладі з грецької буквально означає “безсмертя”, у давніх міфах називали їжу богів та ароматні притирання, що дарували молодість і вічне життя. Нектар же вважали напоєм богів. У контексті діалогу вельможа цинічно вказує на залежність мистецтва від можновладців, адже таланти завжди потребують хліба насущного і слави, успіху. Так в ультимативній і глузливій репліці Префекта відкривається сигнал щодо трансформації, маскуванню коду гетерії в нову, панегіристичну варіацію.

Якщо для Хілона хор панегіристів – бажана сходинка кар’єрного зростання, шлях до поважного місця в суспільстві, то для Антея це лише “згряя запроданців, злочинців проти хисту”. Натомість первісний складник опозиції, гетерія – вже для Префекта лише спілка злочинців-змовників, а для Антея передусім високість духу митців-патріотів.

Такі самі варіативно-опозиційні модифікації відбуваються і з кодом домівки. Якщо рідна домівка для Антея – фортеця його нескореного духу, то для Неріси вона перетворюється на в’язницю, гробницю хисту, могилу. Меценатові палати в очах Антея – небезпечна пастка, дім розпустити; натомість Федон захоплено прирівнює цю будову до храму, оскільки “там цінять геній, там дарують славу”. Протиставлення переважно маємо на рівні високе / низьке, або ж як інваріант – псевдовисоке / псевдонизьке. Людина культури вибирає високе, низьке – преференція юрби. Як бачимо, партитура тексту “Оргії” – це своєрідне знакове арпеджіо із притаманним йому рухом від низького до високого і навпаки.

Важливе місце у творі посідає тема слави як суспільного визнання. Його семіотичними виразниками насамперед виступають два знаки: лавровий вінець та постамент. Тут постамент – симптоматичний знак культури доби, що міг завойовуватися як гідним, так і злочинним шляхом, нерідко ставав спокусою й випробуванням для митців. У тексті “Оргії” на символічному постаменті ми бачимо двох – “Евфрозіну” в ролі Ніке та Нерісу у вигляді Терпсіхори, яку створив із мрамору скульптор Федон. Грайлива миттєвість на постаменті Евфрозіни виглядає логічнішою і правомірнішою, ніж вічність Неріси-Терпсіхори. Поняття “постамент” згадується й у дискусіях героїв. Зокрема, Неріса мріє звести на п’єдестал у постаті Аполлона свого чоловіка, Антей же докоряє їй за надмірну любов до п’єдесталів.

Опосередковано спостерігаємо в тексті і прихований акцент на тому, що громада також має обов’язок перед талантами – визнати їх, оцінити внесок у суспільне життя. Відомо, що Леся Українка принципово не пішла шляхом В. Винниченка й не “грозила” “перейти в чужу літературу”, але зневага до мистецької праці її також обурювала; зокрема, гонорар від “Літературно-наукового вісника”, виплачений за “Камінного господаря” (1913), скоріше нагадував їй милостиню. У листі до матері вона поділилась наміром поставити питання перед редакцією: “...що таке є писательський гонорар – чи зароблена плата, чи вижебраний дарунок” [11, 442]. Їй боліло те, що в Україні з митцем розплачуються “хвалебними епітетами”, а “виразна етика” в царині справедливого заробітку письменницьким словом практично не існувала. Принижена завойовником “безславна” Еллада вже не здатна була брати на себе таку функцію; отож ініціатива переходила в руки римлян, і тепер саме на їхні смаки все більше й більше орієнтувався митець; а відтак виростає довіра

до оцінок та дій переможців узагалі. Антей щосили опирається цій тенденції, його аргументи по-своєму логічні і продиктовані захистом національної честі та власної самоповаги; але не менш сильні й контраргументи його опонентів, які понад національні пріоритети й табу ставлять ідею мистецької самореалізації, служіння світовій спільноті та її духу. Звісна річ, найпростіше – це применшити логіку противника, приписуючи його “жадобі слави” егоцентризм і дрібну корисливість; однак у такому разі конфлікт би став спрощено чорно-білим. Нерівність сил у протистоянні поглядів не вабила Лесю Українку, хоча інколи авторка втрачала гармонійний баланс, надаючи перевагу етичній ясності і пророчому пафосу, який був притаманний месіанській натурі письменниці.

Якщо з боку колонізаторів можна виокремити дві тактики стосовно завойованих народів – “батоба” (Префект) і “пряника” (Меценат), – що взаємодоповнюють одна одну, то концепції поведінки з боку поневолених націй також неоднорідні; але розбіжності між ними непримиренні, аж до смертельної ворожості. Партитура “Оргії” дає змогу виділити дві основні лінії поведінки, що їх вибирає в колоніях еліта, яка веде за собою все суспільство:

1) опір через ізоляцію, замкнутість, бойкот переможця;

2) опанування окупанта своєю культурою, а відтак у площині духовній збереження самоідентифікації, її екстраполяція на самоідентифікацію завойовника.

Другий шлях – складніший, триваліший, негероїчний зовні, а тому його апологети зазвичай засуджуються за зраду й колабораціонізм. Хоч як дивно, цей другий шлях найбільш концептуально обґрунтовує саме Неріса. Парадокс полягає в тому, що насправді своїми вчинками танцівниця не виявляє схильності до нього.

У першій дії Неріса чітко формулює логіку такого протистояння загарбникам:

Тобою будши, я б його сліпила
всім блиском генія свого й Еллади,
на всіх би сценах я запанувала,
всі форуми і портики посіла,
моє імення заглушило б гомін
імення Цезаря! Оце була б
справдешня перемога! [10, 195]

Власне, Нерісі потрібна не сама перемога, її вабить творчість і комунікація зі вдячним реципієнтом, бажано з верхівок суспільної ієрархії. Моральнісний фільтр вона відкидає, прирівнюючи знать імперську і провінційну як своєрідних митців від політики. Варто наголосити на тому, що Неріса родом із Танагри. Це маленьке беотійське місто свого часу еллінізували, хоча йому вдалося тривалий час процвітати завдяки політиці нейтралітету, якої дотримувались патриції міста. На думку Неріси, ті, що досягають визнання, однаково вдаються до безчесних учинків, які потім маскують під шляхетність. Але для неї важливо бути з переможцями. Історія свідчить, що великодержавна могутність таки справді сприяла розквіту мистецтва в окремі періоди, а імена творців, які працювали завдяки меценатському сприянню королів та імператорів, із часом у суспільній свідомості відчужуються від своїх покровителів і отримують визнання на віки.

На противагу Нерісі Антей схильний до життя анахорета; він уважає перспективу перемоги над Цезарем за допомогою ліри не так утопічною, як самооманливою. Антей репрезентує твердість духу та переконання, властиві скоріше орфікам. Орфізм як релігійно-філософська система поглядів виник на основі аполлоно-

діонісійського синтезу й мав неабиякий вплив на розвиток грецької та римської культури. Якщо діонісієць існує поза собою, у природному світі, але відчужений від себе як від особистості, то орфік шанує мораль і знання, він максимально особистісний, суб'єктивний, протиставляє себе зовнішньому світу. Діонісієць сприймає об'єкт як безсилу матір, уникає відповідальності й хизується імморалізмом; натомість орфікові треба засобами моралі, розуму, творчості умилостивити Батька, який карає його повсякчасно страхом і комплексом вини. Позицію діонісійця можна назвати екстравертованою, орфічний тип культури – інтровертований. У діонісійській естетиці помітне прагнення до деструктивності, хаотичності, “нігілізму”; в орфічній домінують ідеї прекрасного-доброго, людини–мікрокосму, вищості людського розуму. Усі прикмети орфізму, зокрема пристрасна віра у краще майбутнє, аскетизм, знайшли нове продовження в християнстві, а відтак орфічна парадигма суттєво вплинула на пріоритет внутрішнього світу людини в європейській культурі.

Співець культу Вакха Антей – не діонісієць, що повсякчас перебуває у владі стихії (за винятком стану творчого натхнення); він надає перевагу монотонній цілеспрямованості, самообмеженню. Така роль у суспільстві до снаги лише орфікові, аполлонізованому діонісійцю. Саме орфіки розгнздані оргії діонісійського культу з характерними плотськими утіхами суттєво трансформували. Безсумнівно, співецькі гетерії, до яких замолоду був долучений Антей, відправляли трансформовані оргії, з перевагою духовного над тілесним.

Отже, інформативні знаки (коди) у Лесі Українки використовуються варіативно, з ефектом відлуння, тобто повторення в різноманітних ситуаціях, які розмивають значення протилежності, своєю множинністю сконцентровують увагу на багатолікості бінарності. Зокрема, вихідні конотації оргії репрезентують головні герої, що спираються на власний досвід:

- 1) для Антея – “святая оргія”, код духу;
- 2) для Неріси – “розкішна оргія”, код плоті.

У переносному сенсі знак оргії увиразнюється щонайменше у трьох сегментах:

1) побутова “оргія правдива” – Евфрозіни (смачний обід у неможливій родині Антея) – самоцінність сімейного осердя;

2) культово-мистецька оргія, тобто зустрічі Муз на Парнасі (образ Антея) – таїна мистецтва;

3) національно-бунтарська – “розмах нашої сили скритої” (образ вакхічного гімну) – резистанс.

Оргію в Мецената герої також трактують по-різному:

- для Федона – це “панська оргія”, великосвітська;
- для Антея – рабська, позаяк митець на ній “тільки раб отой, / що хистом оргію панам скрашає”, офіційне розуміння оргії як “дружньої балачки” співець розвінчує;
- для Неріси – це бенкет для вільних людей, де отримує визнання (“лаври”) справжній хист;
- для Мецената оргія без яскравих талантів – “царство тінів” (елітарні смаки);
- для рабів-прислужників (на думку господаря) “оргія – то скоки” (маскультурні смаки);

Однак останнім і найважливішим вузлом у цьому плетиві стає смисл “оргії духа”, який після закликів співця в культовій пісні ніби вселяється в нього і змушує покарати колабораціоністку Нерісу, а разом із нею й себе за мимовільне відступництво від програмового внутрішнього опору загарбницькій системі та

її намаганням асимілювати завойовану націю. Слід наголосити на тому, що семіотичне багатство партитури тексту “Оргії” засвідчує чітка інтертекстуальна прив’язаність майже кожного з героїв до певного міфологічного образу, культового в язичницькій Давній Греції та Римі. Асоціативне поле знаку божества дає нам змогу оцінювати персонажів, виходячи далеко за межі вербалізованого авторкою, позаяк сигнали, що подаються нею, досить промовисті для трактування:

Аполлон-Діоніс	Ніке	Терпсіхора	Персей (антипод)	Плутон (рим), у гр. Гадес, Аїд
Антеї	Евфрозіна	Неріса	Федон	Меценат, Префект, Прокуратор

Префект у полеміці з Антеєм наголошує на тому, що останнє слово завжди буде за римлянином. Однак, поспішаючи проголосити себе переможцем, Префект пропускає повз вуха останнє питання Антея, яке зводить нанівець вихвалання Префектом сили імперії. Грецькі боги, які усоблюють національні святощі й верховенство культури, за Антеєм, безсмертні, навіть якщо їх скоряють, виганяють або ж розпинають. У позатілесній матеріальній площині Префект не здатен мислити, отож у координатах сакрального слово “перемога” з вуст вульгарного римлянина виявляється лише ілюзією верховенства.

У такому стані обзиватись до присутніх “мовою богів” стає духовним випробуванням для Антея. Сакральна автокультура Антея підтверджується афористичною реплікою:

Не раз, хто забувається про завтра,
той має вічність [10, 210].

Ця фраза – важлива віха у прикінцевій метаморфозі співця, яку ми можемо позначити стусівським рядком “В мені уже народжується Бог”.

Порівняння Меценатом оргії з царством тіней, де вся влада зосереджена в руках Плутона-Аїда, дає підставу зарахувати “Оргію” до численних літературних варіантів інтерпретації легенди про Орфея та Евридіку, але з трагічнішим кінцем. Сила кохання дала Орфесві унікальну можливість визволити кохану з небуття, але ця ж сила кохання не дозволила йому скористатися з цієї можливості, штовхнувши на непоправну помилку. Звісно, герой драми ставить перед собою значно більше завдання, він хоче врятувати Елладу, а не тільки Нерісу, але, імовірно, у своїх шляхетних намірах припускається, як Орфей, помилки.

Отже, “прогулянка текстом” Лесі Українки підтвердила, що в ньому пульсують *істини бажання* кожного із суб’єктів творчого світу. Культурно-мовний плюралізм визнає рівноправність ціннісно-сміслових інстанцій. Однак у творі, як і в суспільстві, спрацьовує сила ієрархії, владне начало, яке не дозволяє існування множинності бажань, множинності істин або ж радості володіння відразу кількома мовними інстанціями, як зауважує Р. Барт. Кожна мова, кожний код прагне до пригнічення інших мов та кодів.

Варто нагадати, що автор, який змальовує полярні життєві позиції, не повинен ототожнюватися тільки з однією з них. У тексті аналізованої драми будь-які спроби визначення єдиної “авторської установки”, що могла б ієрархізувати різні голоси, слід уважати за тенденційність. Ще М. Бахтін, міркуючи про твори, де автор виступає “без своєї власної мови”, рекомендував шукати її не в одній із ціннісних площин героїв, а в “організаційному центрі перетинання площин”, і текст “Оргії” – переконлива ілюстрація до цієї тези.

Суспільний код у тексті п'єси дещо пригнічує мистецький, але в партитурному плані обидва виписані як самоцінність зі своєю логікою, енергетикою й перспективами подальшої рівноправної контрверсійності. Однак найбільшу вартість становить внутрішня інтенція тексту до подолання частковості смислів, нейтралізація односторонності, уникання тиранії моносемії. Смерть обох героїв наприкінці твору підтверджує схильність до нейтралізації, яку за пафосом одного з героїв не вдалося розглядіти дослідникам. Отже, семіотичний аналіз тексту дає змогу почути багатоголосся смислів, що складаються в єдину партитуру, де витісняється насилля й панує енергія нероздільної смислової повноти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К., 2001. – 264 с.
2. Барт Р. S/Z. Бальзаковський текст (опыт прочтения). – М., 2001. – 232 с.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – 616 с.
4. Библиер В. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму). – М., 1991. – 186 с.
5. Забужко О. Notre dame d'Ukraine: Українка у конфлікті міфологій. – К., 2007. – 640 с.
6. Косач–Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк, 1970. – 924 с.
7. Леві-Строс К. Міт та значення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996. – 814 с.
8. Лотман Ю. Семіосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб., 2004. – 704 с.
9. Турган О. Українська література кінця ХІХ початку ХХ ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння). – К., 1995. – 172 с.
10. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т.– К., 1977. – Т. 6. – 416 с.
11. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т.– К., 1977. – Т. 12.– 696 с.
12. Усманова А. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. – Мн., 2000. – 200 с.

Отримано 16.10.2009

м. Ялта, АР Крим

Наші презентації

Віктор Неборак. Повільне читання віршів Тараса Шевченка, Івана Франка, Павла Тичини, Євгена Маланюка, Богдана-Ігоря Антонича та новел Василя Стефаника: Серія “Літературознавчі студії”. – Вип.15. – Львів, 2010.

Подано аналіз Стефаникових новел “Побожна”, “З міста йдучи”, “Злодій” та поезії П. Тичини “Сонячні кларнети”, Є.Маланюка “Вічна”, Б.-І. Антонича “Мертві авта” та “Країна Благовіщення”: Стефаник фіксує стан світу, у якому традиція перестає бути рятівною, вихолощується й гине ритуал, видозмінюються традиційні стосунки в межах сім'ї, маргінал отримує шанс бути відкритішим до духовного.

В.Л.

