

Зелінська Лідія (Острог) ДІОНІСІЙСЬКА ОРГІЯ І КАТАРСИС: ПРИХОВАНА ПРОБЛЕМА ПОСТМОДЕРНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Секуляризована література сучасності продовжує елегантно маскувати внутрішнє протиріччя, підтримуване кількома її компонентами: релігійним генезисом, індивідуацією і самообмеженням креативно-деструктивної сили. Компоненти поставлено у стилевій хронології, а саме, - античність, ренесанс і пост-модернізм. Складність останнього полягає не стільки в нагромадженні артефактів, скільки в їх щільній інтегрованості і взаємозалежній комунікації. Тому потрібно докладати зусиль, щоб розпізнати (не без допомоги авторських коментарів постмодерного митця) те, що в античності та ренесансі було на поверхні.

Драма як “ядро і зачаток усіх наступних релігійних і художніх форм” [1, с. 14], на думку М.Новикової, є сферою очищення завдяки тому, що володіє “діяльним словом”. Мета даної статті – прояснити дію фундаментального елементу античної трагедії – катарсису (його релігійно-моральну необхідність і естетичну форму) у драмах – “дериватах”, об’єднаних образом Медеї.

В. Ярхо в монографії “Драма турггія Есхіла і деякі проблеми давньогрецької трагедії” [2], що вважається найгрунтовнішим дослідженням із кінця 70-х років минулого сторіччя до цього часу, обминає (очевидно з причин ідеологічних) релігійно-естетичну категорію катарсису, як загалом, трансформацію діонісійського культу в античну трагедію. Вчений оперує поняттями - “конфлікт між сім’єю і державою”, “трагічний світ”, “трагічна ситуація”, “трагічна провина” переважно в плані соціально-моральному, уникаючи метафізичного. Поза його увагою опинилася трагедія Еврипіда “Медея”, в якій осмислюється проблема скверни і чистоти в найрадикальніших проявах.

Серед найновіших українських досліджень про цей твір є дві статті: перша (методичного характеру) - Л.Шкаруби та С.Шошури “Конфлікт трагедії Еврипіда “Медея” [3], побудована переважно на історико-політичних коментарях; друга належить Б.Шалагінову, під назвою “Афінська трагедія” [4], також призначена для школи. Адресація учительській аудиторії відчутно обмежує перспективи досліджень, а християнська мораль і модерна європейська психологія відривають авторів статей від специфіки античного світогляду.

Якщо Аристотель в “Метафізиці” виклав вчення трагічної дії Розуму, а в “Поетиці” найбільше вирізняв Еврипіда серед трагічних поетів, що “наслідують дію”, то варто об’єднати ці дві концепції, простежити їх взаємодію, щоб в аналізі спочатку мислити античними категоріями, а потім їх протиставити сучасним.

Теза О.Лосева про оргійність як античне мистецтво інтуїтивного тіла [5] включає в спостереження над категорією катарсису ще й феномен тілесності.

О.Гомілко в монографії “Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі” [6] узагальнюючи розвиток гуманітарної думки, виявляє парадокси її дегуманізації, тобто, усунення людського тіла як онтологічного принципу осмислювання, які почалися в епоху Нового часу й тривають по сьогодні. З цієї точки зору можна твердити, що космоцентрична присутність тілесності в трагедіях Еллади переходить в конструювання плоті за різними матрицями (феміністичною в Ж.Ануя, тоталітарною в Л.Разумовської, постіндустріальною в Ю.Тарнавського) і це засвідчує ту ж десоматизацію аж до віртуального заміщення тіла.

Для обґрунтування цієї тези статті буде проведено: 1) аналіз трагедії “Медея” Еврипіда як кількоступеневої модифікації діонісійського елементу (очищення засобом “неекстатичного” вбивства); 2) аналіз однойменної давньоримської трагедії Сенеки (заміщення добровільного катарсису типовою провинною і вироком); 3) аналіз варіативних драм про Медею Ж.Ануя, Л.Разумовської і Ю.Тарнавського під кутом зору необхідності катарсису в постмодерній культурі ХХ ст.

Вакханка як адепт космічного тіла

“Вакхічні ритуали породили те, що називалося “ентузіазмом”: етимологічно це слово означає вселення бога в того, хто йому поклоняється, і тоді йому здається, що він злився з богом у одне ціле. Багато що в найвищих злетах людини має в собі елемент сп’яніння, якимось витіснення розважливості пристрастю. Без вакхічного елементу життя було б нецікавим; а при наявності цього елементу воно буває небезпечне. Конфлікт розважливості з пристрастю пронизують усю історію людства” [7, с. 27], - міркує історик філософії Б.Рассел. Постає запитання: чи вивільнена в такий спосіб сила є креативною?

Шалений танок менад можна тлумачити в душі метафізики Аристотеля як наслідування пульсації космічної енергії: вхід в інобуття через злочин, його впізнавання, пафос, очищення і повернення до блаженного стану. Сила, що самопроявляється і самонігілюється, дає поштовх і зникає, - є суттю оргійності.

“Спочатку все органічно-плотське було освяченим і священним” [8, с. 238], - пише М.Бердяєв, зіставляючи первісне світовідчуття із машинною цивілізацією ХІХ-ХХ ст. Внаслідок секуляризації матерії, тобто, технічного прогресу, “все священне входить у внутрішність, в дух. /.../ Релігія перестає бути тілесно побутовою і стає духовною, глибинною” [8, с. 239]. І вакханки надавали значення природно органічному (зокрема, зачаттю і все, що пов’язане з народженням) саме в той період, коли воно вже майже втратило свою сакральність Тому оргії доходили до крайньої межі: жінки в стані деліріуму пожирають власних дітей, розривають тварин. Сире м’ясо метафоризується, кривава пристрасть витісняє еротіку. Діонісійська ідея “Вічного Повернення” (Ф.Ніцше) - життя-смерть-життя, з одного боку, унаочнювала “процесуальність” плоті, а з іншого, - ховала її під містичною пеленою, не дозволяючи “розрив із материнським полем” [9, с. 37].

Трагедію “Вакханки” Еврипіда найлегше тлумачити з точки зору матриархального міфу - останньої спроби абсолютної материнської влади. Екстатичне вбивство матір’ю свого сина є, однак, результатом змагання чоловіків: бога і царя. В “Медеї” ситуація значно віддаленіша ситуативно, однак схожа за суттю. Драма тургг “наслідує дію енергії Розуму”, тому злочин (самозаперечення, підпадання під владу необ-

хідності і випадковості) потрібно шукати в передісторії, розгорнутої автором у пролозі. Це стан неприємний, причому як для людини (Медея закохується в Ясона не зі своєї волі), так і для богів (вони неспроможні усвідомити хаос, з якого розгортається життя). Роздроблення цілісності Розуму – це за сюжетом зрада/вихід Медеї з рідної землі, в якій вона була “вкорінена”. Фігурально висловлюючись, розрив коренів дозволяє перемінити вегетативний спосіб життя на сенситивний.

Зрада Ясона, що обговорюється вже в сюжеті трагедії – це та *необхідна* умова, при якій Медея як персоніфікація енергії Розуму усвідомлює, що вона зробила в минулому. Пам’ять про блаженність попереднього стану є тлом для розпізнавання злочину. Цей контраст спричиняє пафос у вигляді шоку і потрясіння, рівного смерті (перший діалог Медеї з Ясоном).

Починається праця по відновленню збещеного минулого зачищенням слідів: власна зрада - співмірність подружньої зради – помста як знищення надлишку зла Ясона. (В християнському новоєвропейському сенсі цей акт тлумачиться негативно.) Однак, саме в момент виміру зради і помсти в Медеї з’являється проблиск надії на самозахист, перемога страху чужини. З точки зору вільної людини і свободи як такої це важить більше, ніж життя.

З іншого боку, доля ніби сама реалізує план “помсти” – Егей виявився в Коринфі випадково і непередбачувано. Так буде зав’язано наступне коло трагедії: Егей – Медея – Тесеї. І фундаментальними засадами цього кола є не підступність чарівниці (за Аристотелем в основі трагічного міфу лежить не якість/характер людини), а щільність світового трагізму. “Трагічні поети “виводять діючих осіб не для того, щоб зобразити їх характери”; “без дії не могла би існувати трагедія, а без характерів могла б” [5, с. 728]. Іншими словами, мета трагедії не характері, а катартична дія.

Очищення не могло відбутися іншим способом, як не через вбивство Ясонових дітей (шкала його зради та разом оцінка його статусу “негероя”, тобто, з домішками жалю і невпевненості в собі). А вбиваючи “своїх” дітей, Медея зазнає безмірних страждань, після яких зможе повернутися в попередній стан. В ексоді вона говорить про ритуальне очищення від пролітої крові. І це вже говорить героїня, яка стала сама собою, доясоновою:

“...їх руками поховаю власними
В гаю божистім Гери на святій горі,
Щоб вороги зухвали не сквернили їм
Могилок. Потім на землі Сісіфовій
Навік врочисте свято установею,
Щоб одкупить безвинну кров їх жертвами” [10, с. 105].

Який же герой в еллінському світовідчутті веде до катарсису? Той, який “не виділяється добродетеллю і справедливою, потрапляє в нещастя не внаслідок своєї підлості, а помилково” [5, с. 741]. Благородна людина в нещасті, за Аристотелем, викликає огиду, але не страх і співстраждання; негідна людина в нещасті викликає у глядачів почуття справедливості; людина, нам подібна чи безневинно-нещасна – тільки співчуття. Тому всі ці типи не є трагічними і до катарсису не ведуть. Трагічний герой має серединне місце в цій парадигмі.

Катарсис як “наслідування закону”

У синописі до однойменної трагедії Сенеки написано: “...коли цар Креонт вибирає Ясона в зяті, Медея від чоловіка отримує розлучення і від царя наказ знову піти на вигнання” [11, с. 7]. “Правомірність” дії царя, термін цивільного кодексу – розлучення, таким чином, знімає не тільки емоційну напруженість Еврипідової трагедії, але й спрощує метафізичні засади мислення Аристотеля щодо трагічного міфу.

Твір Сенеки особливо докладно досліджували німецькі філологи XIX ст., концепції котрих узагальнює С.Ошеров [12] в післямові до найновішого російського видання творів. О.Ріббек, Ф.Лео, Л.Ранке писали про штучність і багатослівність давньоримської трагедії на відміну від еллінської. Діалоги нагадують риторичні вправи, на яких можна було вчитися виступати в суді: обставини, доводи, контраргументи. Відповідно поняття катарсису обмежується юридичними рамками мовленнєвого коду. Фази очищення еллінської героїні (перипетія, впізнавання, пафос, відновлення оскверненого через страх і співстраждання) стають фазами розростання патологічного гніву в інтерпретації Сенеки. Укладається ритм тілесних бажань жінки (регулярність пристрасті-крові-розчарування). Драматург показує на сцені жорстокі деталі, що категорично заборонялося в давньогрецькому театрі. Наприклад, у “Вакханках” Еврипіда загибель Пентея від рук матері прихована в підтексті стасиму. Натомість Сенека показує вбивство дітей прямо в ексоді. “Кривава менада”, “тигриця” [11, с. 36] залишає мертві тіла, як сліди злочину, і зникає на колісниці. Це не катарсис, а втеча вбивці. Етика Геракліта за кілька століть до Сенеки остерігала: “Вони марно очищають себе, заляпуючись кров’ю, наче людина, що, вступивши в bagno, хоче в bagno ж таки помити ноги. Кожен, хто побачить її за таким ділом, подумає, що вона несповна розуму” [Цит. за 7, с. 49].

В хорових партіях Еврипідової “Медеї” знаходимо первісні релігійні “супліцитні форми, запозичені античною трагедією з містерії” [13, с. 7], стан схвильованості, нівелювання обвинувачення, заховані сцени вбивства, невербалізовану комунікацію жаху смерті. І що найважливіше, - відсутня кров як найсильніший подразник, що пригнічує психіку. Хор у трагедії Сенеки переважно боїться злодіянь і осуджує їх.

Отже, давньоримська естетика оргійності і катарсису в трагедії використовує криваві образи як засіб “неспівчутливого” владного страху (М.Фуко), а відтак підтримує поняття закону як обов’язку і вже раніше встановленої справедливості. Еллінська індивідуальна міра людини стає неактуальною.

Екзистенціалістський заміник катарсису

Класицистичні трагедії XVIII ст. укладалися за давньоримськими зразками. Тому в даній статті немає потреби розгортати повний історичний спектр образу Медеї і аналізувати твір, зокрема, П.Корнеля. Цікавим в генетичному плані є наступний французький варіант однойменної трагедії (1946), створений Ж.Ануєм на межі модернізму і постмодерну.

Із феміністичної матриці драматург “виливає” найсмівливіші ідеї, які, однак, є протилежними до діонісійської оргійності. Наприклад, теза про те, що сексуальна залежність руйнує психіку: “...Жінка, зачарована запахом чоловіка, лежить, чекаючи його, як покійна сука” [14, с. 186]. Опозиція: сексуальність - стать виявляє залежність, яку можна назвати “паралізованим тілом” в шлюбі. Медея не може збагнути цього стану, бачить лише його наслідок - свою подвійну зраду: чоловіка і коханця перед чоловіком. Відчуття Язона зовсім інші – він зраджує, не травмуючи себе скверною. Виявлені колишні зради з обох сторін у фіналі трагедії вже не завдають болю персонажам. Є страх перед інерцією життя і не більше. Тому й підстав для катарсису немає.

Друга теза Ж.Ануя: чоловік входить своєю екзистенцією в жінку, не збагачуючи її, а спустошуючи. «Він покидав мене кожного ранку і забирив з собою частинку мене, а я не пам'ятала себе від щастя: ввечері він повернеться і віддасть її мені» [14, с. 187]. Цю тілесну онтологію можна проаналізувати спочатку в аспекті – “тіло поруч”. Медея відчула розрив вже тоді, коли Язон перестав її пестити. Чоловік із свідомістю примножувача біологічного життя буде пестити жінку ще і як матір його дітей. У своїй чоловічій суті Язон - не примножувач. Він не здобув влади золотим руном, тому його сини – це не його держава; відповідно, тіло його дружини ним відсторонюється від пестошів. Жінці потрібні пестоші насамперед для того, щоб впевнитися, що її розбудова життя запотребована чоловіком і буде ним підтримуватися. Язон як носій міфу чоловічої експансії може тільки брати і відсторонюватися. Трагедія ануївської Медеї в тому, що вона спробувала завоювати світ тим самим способом, що і чоловік. Експансія виявилась їй не під силу.

Ще один варіант “тілесного” аспекту – “тіло старіюче і тіло молоде”. Язон боїться тіла Медеї, яке унаочнює його “забирання” і неуспіхи. “...Скільки б нових Медей, що хоча чимось би нагадували справжню, не перебувало на твоєму старечому ложі до того часу, коли я постаріюся і перетворюсь в обтягнутий шкірою скелет, але кожний раз, торкаючись ледь помітного згину стегна, ледь більшої чи меншої округлості, вічно юні пальці твоїх немічних рук будуть згадувати Медею і дивуватися, що це не вона. Відрубай собі руки, Язон, відрубай їх зараз же або заміни новими, якщо хочеш любити” [14, с. 200]. Пам'ять тіла про свою архітектуру, накреслену руками коханої людини, однак, не втримує шлюб і не підсилює взаємної вірності.

У фіналі Медея спалює себе разом з дітьми – гуманістичне рішення безвиході. Язон віддає наказ: “Тепер потрібно жити, стежити за порядком, видавати закони для Корінфу і знову без всяких ілюзій будувати за своєю подобою світ, в якому треба чекати смерті” [14, с. 219]. Таким чином, ідея законності як упорядкування хаосу, розгорнута Сенекою, знаходить тут свою реалізацію. Екзистенціалістське буття-до-смерті також не запотребовує катарсису.

Катарсис як меланхолія

“Діонісизм російської душі інший, не такий закривавлений” [15, с. 164], – переконує М.Бердяєв, спираючись на головний аргумент – відсутність влади жінки в російському суспільстві, смиренність і неотруєність пристрастями на відміну від польського “рабства перед жінкою”. Хоча між есеями філософа і драмою Л.Разумовської “Медея” (1981) дві війни, більшовицький переворот і сімдесятирічний тоталітаризм, аргументи не втратили сили, а тому перетворилися в образи-характери (але не в дійові особи трагедії в еллінському розумінні). “Малокровне” діонісійство, скажемо у висновку аргументу, полягає у самознищенні російської Медеї. І це не вогненне діонісійство ануївської Медеї як екзистенціалістського бунту. Це тихе, смиренне, з елементами чорної мелахолії вмирання.

О.Гомілко констатує взаємкорелятивний зв'язок між людською тілесністю і суспільним ладом: “Тіло є активним учасником суспільного буття. Розвиток тілесних сил людини створює ту тілесну форму, яка тільки й уможливила існування людської особи у відповідному соціумі... /.../ Без відповідних якостей тіла та психіки людина нездатна бути учасником різноманітних суспільних практик” [6, с. 197].

На березі моря Медея чекає Язона, однак, наявна відмінність між двома станами очікування в драмах Ж.Ануя і Л.Разумовської. У першій – дозріває ненависть від найінтимніших спогадів та їх нещадного аналізу. У другій – “скигління” жінки-“чайки” як покинутої дитини, безпритульної сироти. Інтуїтивно відчувачи свою ситуацію, вона, однак, не може стримати мазохістського страждання і Егея зустрічає як того, хто здатний остаточно зруйнувати її. Бичування, сексуальний гвалт, - лише в такому згальбленому тілі Медея прощає Язона: “...тело, ненужное тебе, мне опротивело. Хотела выместить на нем – тебе не угодишь – всю злобу. В грязь втоптать. Унизить. Надругаться. Затем, что перестала собой я дорожить” [16, с. 235].

Драма ілюструє в усій повноті “тоталітарну вимогу зречення свого тіла” [6, с. 191]. У такому антидіонісійському і патріархальному дусі аналізує сюжет А.Нямцу. “Щире каяття Язона і його не менш щире прагнення відновити сім'ю, - пише вчений, - сприймається як сигнал про переведення дії на якісно новий за емоційно-психологічним навантаженням рівень розвитку” [17, с. 130]. Тобто, реальна поведінка чоловіка співпала із мріями Медеї повернути сімейне щастя, але незрозуміло чому, за словами А.Нямцу, вона руйнує крихкий мир і взаєморозуміння. “Героїня ж по суті заставляє Язона в черговий раз повернутися в криваве минуле і підсвідомо прагне зробити його співучасником нових злочинів” [17, с. 130]. Із таким трактуванням важко погодитися, оскільки йдеться про вияви традиційного рабства російської жінки та ще й з тоталітарним знаком гніту. Із сентиментальності і крайнього розпачу Медея складає надію на повернення Язона. Те, що він повертається до померлої жінки, ще один доказ неволі.

Чиста любов (без матерії/значення) у метафізичному мисленні греків - це енергія, яка знову хоче набути смислу, конкретизації. І тому трагічного протагоніста не осуджували, бо злочин розглядали не з морально-юридичної точки зору. Еврипідова Медея полюбила Язона з його негеройськими домішками, а зі свого боку, внаслідок нестримного почуття жертвовності. Її комплекс пристрасті обтяжив шлюбну присягу і потягнув зраду, інакше кажучи, стрімке сходження Язона до нещастя. Він повинен очиститися від жалю до себе, вона – від жалю до нього. Любити рису слабкості в людині, означає потворно віддзеркалювати її вплив на власну підсвідомість. Почуття, адсорбуючи бруд і “роздроблюючи” енергію Розуму, стає трагіч-

ним, тобто, гідним для очищення.

Медея Л.Разумовської внаслідок її інтерпретації як протагоніста-раба (нонсенс для давньогрецької трагедії) є тим “безневинно-нешасним типом”, що не супроводжує катарсис і не викликає навіть співчуття, а швидше зневагу. Божественне призначення тіла жінки в діонісійському культі тут справді зневажено. Натомість, перефразовуючи Н.Хамітова [18], панує меланхолія і туга, що “трансформовані у закоханість”.

Катарсис як ілюзія

У монодрамі “Не Медея” (1996) Ю.Тарнавського [19] жінка перебуває в центрі, навколо якого невидимо обертається чоловік, обсерватор взаємних страждань. Така функціональна структура є стабільною у творчості письменника. Зокрема, в поетичній збірці “Ідеалізована біографія” (1964) він пише: “Зостались / лиш твої / уста, / на яких / вмерти, / немов розп’ятому, / як на м’якому / й теплому / хресті!” [20, с. 96]. Ліризація циклу на основі контрасту: насолода і мука синонімізуються, взаємно підсилюються і не можуть бути роз’єднані, як молекула солі, що відкриває “смак/сенс” життя.

В “Ідеальній жінці” (1975–1986) явно зростає оргіастичність вакханки: “Твій рот / кривиться / від соку / троянд, / які / ти пожерла / і який / капає / з одного / з його кутків, / пелюстки / прилипли / до нього, / як пір’я / до рота kota, / що саме з’їв / пташку, / стіни / в кімнаті / порозсувалися / й не стулюються / через красу / твого білого / обличчя, / твої очі / мають колір / далекого обр’ю, / який видно / крізь дві петлі / на шибениці” [21, 47–48]. Рот жінки-кішки (архаїчний знак), маніпуляція образом крові (розклад на асоціативну річ і дію), - все у цілокупності нагадує діонісійську пристрасть, яка, за еврипідівськими “Вакханками”, закінчується трагічно для чоловіка-обсерватора. Адже він підгледів амбівалентний образ, що шокує і вабить водночас, енергетично напружений мінімум між смертю і життям.

Так само у внутрішньому дзеркальному сюжеті монодрами “Не Медея”, що складається із 4 поезій, можна впізнати той же вакхічний образ: “Стоїть / ген на верху / мармурових сходів, / закинула голову / назад / вітер куйовдить / її сині / очі, / буйне розпущене / волосся, / краєвид / поділив себе / на три / квадрати, / хоче стати сторчма / на червоному трикутнику / її уст” [22, с. 117]. Уста як агент абсолютної влади: найчутливішої – плоти і абстрактної – інтелекту; містичні ворота, за якими сховані усі сенси буття жінки. “Три квадрати краєвиду” “втискуються” і “розплескують” її уста, бо прагнуть бути поглинутими жінкою. Тобто, відбувається зворотний рух: світ входить в жіночу іманентність.

“Сучасна пристрасна людина очікує від фатального кохання якогось відкриття у собі чи, взагалі, у житті: останній відгомін первісної містики. Будь-яка пристрасть /.../ завжди є *пригодою*. Це те, що може змінити життя, збагатити його несподіванкою, ризиком, брутальною та милою радістю. /.../ Вічна ілюзія, найнаївніша і найприродніша... Ілюзія свободи. Ілюзія наповненості життя” [23, с. 265], - пише Д. де Ружмон, виявляючи самообман у відчуженнях людини ХХ ст. “Вільною можна назвати лише людину, - продовжує мислитель, - яка панує над собою. Натомість, пристрасна людина шукає того, хто б в екстазі опанував нею, виштовхнув її за межі власного “Я”. Відтепер її “веде” тільки ностальгія, але вона не знає її природи та мети. Її ілюзія свободи ґрунтується на цьому подвійному незнанні” [23, с. 265–266].

У самообмані зникає привабливість природного діонісійства, натомість в монодрамі “Не Медея” виростає типове гротескне тіло за М.Бахтініним, в якому найбільш істотну роль “відіграють ті його частини, ті місця, де воно переростає себе ... Наступну за значенням роль після живота та статевого органу грає в гротескному тілі рот, куди входить світ, що поглинається, а потім – зад. Адже всі ці випуклості та отвори характеризуються тим, що саме в них долаються межі між двома тілами та між тілом і світом, відбувається їх взаємообмін та взаємоорієнтація. Ось чому і основні події в житті гротескного тіла, акти тілесної драми – харчування, питво, випорожнення (та інші виділення: потіння, сякання, чхання), злягання, вагітність, пологи, ріст, старість, хворіння, смерть, розтерзання, розчленування, поглинання іншим тілом - /.../ в усіх цих подіях тілесної драми початок та кінець нерозривно сплетені між собою” [24, с. 351–352]. В образі Не Медеї, написаної “тілесними плинами”, знаходимо майже все вище перераховане.

У німому пролозі монодрами письменник будує конструкт типу андрогіну [25]: жінка поставлена перед фактом неминучого очищення способом подвійної рецепції, тобто споглядання себе у зраді очима чоловіка. Вона гладить оголене тіло (переідентифікація “чоловічими” руками), а потім розминає його до болю (відшукування/заведення діонісійського пульсу).

Наслідувати дію в еллінській трагедії – це дати право висловитися персонажу безпосередньо. Автор може соромитися, боятися наслідувати когось чи уникати його зовсім. Чи не було це однією з причин руйнування традиційної структури драми в Ю.Тарнавського? Його персонаж тільки передає інформацію, але не висловлюється прямо.

Що увійшло до Медеї, перетворивши її на Не Медею? Зрада. Драматург, отже, переполосовує античну ситуацію. Якщо виправданням зради Еврипідового Ясона, котрий постійно потребував допомоги Медеї, є самоствердження у вигнанні, то таку ж деконструкцію можна застосувати до героїні постмодерної монодрами. Зрада Не Медеї є не тільки аморальним експериментом, але і виштовхуванням себе із тривалої інерції життя. Піти за своїм істинним бажанням, - це вчинок героїчний. Отже, Ясон із негероя стає псевдогероєм, Не Медея із ангела/суки стає людиною. В обох випадках – це короткі миттєвості перед загибеллю.

Наступні картини фривольної поведінки жінки підтверджують її колишню контрольованість і внутрішню скутість. “Конфлікт розважливості з пристрастю” (Б.Рассел), таким чином, у шлюбі стає фатальним. Сцену обгризання курячих стегенець можна трактувати “лінивим” діонісійством. Пародіюється манірність і “прозаїчність” (Ю.Тарнавський) Не Медеї, яку везе автомобіль (приспособлений рух, цивілізаційне наслідування буйного танку вакханок). Розчленоване тіло чоловіка, яке викидають після курячих кісток, асоціюється із визволенням від чогось старого і непотрібного. Накладений міф про Клітемнестру підсилює мотив злочинності.

Медичний катарсис (блювота за лаштунками) відбувається після пародії античної вистави “Мульти Медея” і викликає інстинктивну огиду. Наступна фаза – співстраждання теж іронізується: “Ідіотка! Реве

пів години... Ти плач, якщо хочеш, щоб глядачі сміялися. А якщо хочеш сліз, то смійся так, щоб вони плакали!...” [22, с.137]. Редукція тіла, жорстко-примусовий катарсис (чи деградованій людині потрібне очищення?) у вигляді характері, – таким є фінал “Не Медеї”, без передбачення наступного кола трагедії.

Очищення – це блаженна самодостатність. Психічні акти, логічні, моральні і естетичні норми як такі вже не діють. Відчуття чистоти підносить вище. І елліни трактували це “піднесення” як повернення до себе.

Висновки. В “Поетиці” Аристотеля катарсис набуває комунікаційного поняття – стати учасником чогось, робити спільне. Виходячи із цих засад, драматург не повинен протягом сюжету відштовхнути глядача, переривати його єдність із дією. Трагедія повинна розгорнути смислову картину життя взагалі. Катарсис у метафізичному тлумаченні – це розумно-енергійний стан, який формується понад психічними актами персонажа; це не є логічна норма силогізмів і розсудкових висновків; очищення немає вольового спрямування і не потребує моралі як абстрагованої справедливості; це не естетичне заспокоєння як задоволення, а шлях до втраченої цілісності після самороздроблення.

Сучасна драматургія відрізняється від античної власне своєю секуляризацією. “Одна справа – психологія людини, а інша справа – значення конструкції життя взагалі” [5, с. 729] у метафізичному розумінні. Тому, вибравши міф про Медею, драматурги ХХ ст. відтворювали емпіричну екзистенцію людини (бунтівливої в Ж.Ануя; пригніченої в Л.Разумовської; дезорієнтованої в Ю.Тарнавського) у відповідних варіантах катарсису.

Джерела та література

- Новикова М. Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння. – К.: “Дніпро”, 1993. – С.7–29.
- Ярхо В.Н. Драматургія Есхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М.: «Художественная литература», 1978. – 299 с.
- Шкаруба Л.М., Шошура С.М. Конфлікт трагедії Евріпіда “Медея” // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002. – № 7. – С.53–56.
- Шалагінов Б. Афіньська трагедія // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002. – № 8. – С.53–59.
- Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: «Мысль», 1993. – 959 с.
- Гомілко Ольга. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. – К.: Наукова думка, 2001. – 339 с.
- Рассел Бертран. Історія західної філософії. – К.: “ОСНОВИ”, 1995. – 759 с.
- Бердяев Николай. Дух и машина // Николай Бердяев. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. – М.: Издание Г.А.Лемана и С.И.Сахарова, 1918. – 240 с.
- Гундорова Тамара. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
- Евріпід. Медея // Евріпід. Трагедії. – К.: “Основи”, 1993. – 447 с.
- Сенека. Медея // Сенека. Трагедії. – М.: “Искусство”, 1991. – 495 с.
- Ошеров С.А. Сенека – драматург // Луций Анней Сенека. Трагедії. – М.: “Наука”, 1983. – 430 с.
- Мірошніченко П.В. Трансформація жанрових особливостей античної трагедії в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. Автореф. дис. на зд. наук. ступеня канд. філол. наук. – Запоріжжя, 2002. – 17 с.
- Ануї Ж. Медея // Ануї Ж. Пьеси. – М., 1958. – 220 с.
- Бердяев Николай. Русская и польская душа // Николай Бердяев. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. – М.: Издание Г.А.Лемана и С.И.Сахарова, 1918. – 240 с.
- Разумовская Л. Медея // Разумовская Л. Сад без земли. – Л.: «Искусство», 1989. – 293 с.
- Нямцу А.С. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці: РУТА, 1997. – 221 с.
- Хамитов Н. Пределы мужского и женского. Курс лекций по философии. – К.: Наукова думка, 1997. – 175 с.
- Текстуальний аналіз цієї монодрами зроблено у статті: Зелінська Л. Античність і постмодерн: «чорна» текстура подвійної рецепції жінки (за драмою Ю.Тарнавського «Не Медея») // Збірка матеріалів міжнародної конференції «Літературний дискурс: генезис, рецепція, інтерпретація...». – За ред. Ю.І.Ковбасенка. – К., 2003.
- Тарнавський Юрій. Ідеалізована біографія. Поезії. – Мюнхен: “Сучасність”, 1964. – 54 с.
- Тарнавський Юрій. Ідеальна жінка // Тарнавський Юрій. Їх немає. – К.: Родовід, 1999. – 427 с.
- Тарнавський Юрій. Не Медея // Тарнавський Юрій. 6 х 0. – К.: Родовід, 1998. – 360 с.
- Дені де Ружмон. Любов і західна культура. – Львів: Літопис, 2001. – 302 с.
- Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990.
- Див.: Зборовська Н. Естетичне вбивство жінки (за новою книгою Ю. Тарнавського “6 х 0”) // Сучасність. – 1999. – №3; Гундорова Т. Де(Кон)струкції на тлі Чоловічого Тексту // Критика. – 1999. вересень.

Бешта А.В. ПЕРВОИСТОЧНИКИ КОМЕДИИ ПЛАВТА «МЕНЕХМЫ»

Описание рождения близнецов, их дальнейшей жизни, специфическое восприятия их окружающими всегда занимало особое положение в мифологическом наследии различных древних народов. Появление близнецов на свет зачастую считалось неестественным и даже уродливым. Характерными для многих