

Колесник О.С.

УДК 130.2

ГАМАРТІЯ І КАТАРСИС В КЛАСИЧНІЙ ГРЕЦЬКІЙ ТА ШЕКСПІРІВСЬКІЙ ТРАГЕДІЇ

Анотація. В статті порівнюється розуміння гамартії та катарсису в античній трагедії та в трагедіях В.Шекспіра. Демонструється осмислення сутності катарсису та формулювання його незалежного від аристотелівського визначення в тексті «Короля Ліра».

Ключові слова: Аристотель, гамартія, губріс, катарсис, трагедія, Шекспір.

Аннотация. Гамартия и катарсис в классической греческой и шекспировской трагедии. В статье сравниваются понимания гамартии и катарсиса в античной трагедии и в трагедиях В.Шекспира. Демонстрируется осмысление сущности катарсиса и формулирование его независимого от аристотелевского определения в тексте «Короля Лира».

Ключевые слова: Аристотель, гамартия, губрис, катарсис, трагедия, Шекспир.

Summary. *Hamartia and Catharsis in the Classical Greek Tragedy and in Shakespearean Tragedy.* The author compares the understanding of hamartia and catharsis in the Classical Greek tragedy and in the works of W.Shakespeare. It is shown that Shakespearean tragedy was not greatly influenced by the Classics, and demonstrates quite different poetics. At the same time, there are numerous parallels between the two types of tragedy, that make the comparison productive. There are different views as to the extent of the tragic flaw of the heroes, and even as to the existence of such a flaw. So, at least in Shakespearean tragedy, in many cases it is better to define hamartia as a mistake of wrong choice, than as a character deficiency. In the text of Shakespeare's "King Lear" we see not only the search for the Cosmic laws, governing the natural, social and personal interrelations, but also the finding of such formulae. One of them can be regarded as a definition of catharsis with the emphasis on the ethical component of this complex phenomenon.

Key words: Aristotle, catharsis, hamartia, hubris, tragedy, Shakespeare.

Постановка проблеми. Трагічне є чи не найбільш філософською з естетичних категорій завдяки своєму безпосередньому зв'язку з питанням сенсу – або відсутності сенсу – людського життя та смерті. Актуальність теми, окрім іншого, визначається необхідністю більш адекватного осмислення спадщини класичної трагедії в умовах поширення її викривленого або вульгаризованого прочитання.

Аналіз публікацій з теми. Порівнянню різних типів трагедій присвячений великий корпус літератури. Так, до сучасних українських шекспірологів належать Л.Балабан, С.Бондаренко, І.Ваніна, С.Ватченко, А.Градовський, В.Гуменюк, С.Демчук, С.Дітькова, Я.Дубинянська, В.Жила, І.Качуровський, Б.Князевський, К.Коваленко, В.Ковтун, Н.Колосова, Є.Максютенко, Н.Мараховська, Є.Млиновський, І.Молчанова, В.Г.Ніконова, П.Одарченко, Я.Рудницький, Я.Славутич, Г.Сопівник, Л.Столярчук, Є.Старинкевич, Ю.Султанов, Н.Тарасова, Л.Толстенко, М.Чаус, Т.Чередник, Б.Чопик, М.Шаповалова та інші. Однак, поняття гамартії та деякі аспекти катарсису все ще є недостатньо вивченими. Тому завданням дослідження є розгляд специфіки прояву цих двох категорій в античній трагедії та у Шекспіра і, зокрема, демонстрація того, як англійський драматург приходять до власного формулювання сутності катарсису.

Виклад основного матеріалу. За одним з визначень, трагедія, це драма, яка зображує людське страждання, але при цьому викликає у аудиторії специфічну форму задоволення, пов'язану з переживанням катарсису. Подібні художні форми є в різних культурах, але особливе місце вони займають в античній та новоевропейській. Вже у Гомера є рядки про «насолоту плачем», причому О.Ф.Лосев доводить, що це почуття має естетичну природу.

Трагедія – це прояв боротьби людини з власною смертністю, якій обов'язково треба придати якийсь вище значення, і цим самим перемогти. Така перемога є її «смысловим центром», на який могли нашаруватися найрізноманітніші ідеї – зміни людських поколінь, чергування сезонних та астрономічних циклів тощо. В землеробських культурах Європи та Близького Сходу помітний зв'язок між ідеями воскресіння та хтонічною міфологією, де зразком ставало щорічне «воскресіння» зерна або виноградної лози. Тому, абсолютно логічно, що генеза трагедії пов'язана з культом саме Діоніса. І все ж, ця нова культурна форма відходить від міфу з його вічним повторенням і «розпрямляє» час. Можна погодитися з Гегелем, що сутність трагедії полягає в протистоянні необхідності та свободи.

Усвідомлення унікальності кожного життя відбулося ще задовго до «осьового часу» - це саме воно робить такою сучасною історію Гільгамеша. Народження трагедії у власному сенсі слова відносять до V ст. до н.е. Характерно, що саме в цей час Протагор назвав людину мірилом усіх речей, ознаменувавши заміну міфічного космоцентризму антропоцентризмом, який панує і сьогодні. Є різні погляди на генезу давньогрецької трагедії. Одна авторитетна традиція спирається на працю Ф.Ніцше та зближує її з ірраціональною, музичною стихією. Інші дослідники, навпаки, підкреслюють політичну природу трагедії, її консервативно-охоронний характер. Так, у О.Шевченко читаємо, що антична трагедія «поставала як раціонально організований інструментарій самоусвідомлення, самопізнання та самоствердження людини, позбавленої жодних трансцендентних гарантів...» [8. с. 8-9].

Вплив грецької трагедії на пізнішу європейську традицію величезний. Однак, при переході до нової цивілізації відбулася і принципова трансформація форми та змісту трагедії: адже аполлонівська культурна душа відмінна від фаустівської. Як відмітив ще А.В.Шлегель, антична трагедія скульптурна, в той час як трагедія Шекспіра – живописна. І відмінність тут далеко не тільки естетична. Якщо античність тлумачила людське як «тілесно людське, але зовсім не особистісно людське» [3. с. 60], то в новій, християнській культурі, на перший план виходить поняття душі та духу. Моральні орієнтири тут вже зовсім інші, що

приводить до суттєвої відмінності етичних та естетичних акцентів навіть при схожості колізії. Слід врахувати, що новоевропейські драматурги зверталися і до автохтонних тем – міфо-епічних, та історичних, адже народи Західної та Північної Європи мали свої давні традиції розробки категорії трагічного в різних жанрах (ірландські саги, германо-скандинавський епос тощо). Як відмітив М.Панаотіс, «...люди Півдня ... у сприйнятті світу, видимо, схилиються до прекрасного, а люди Півночі – до піднесеного, навіть коли мають справу з протилежною категорією» [5. с. 58].

Тому навіть коли Відродження знов звернулося до античних зразків, воно не змогло повернути давньогрецьку трагедію. Жанр треба було пере-створити. Чи не найбільш цікавим фактом є виникнення нового канону трагедії в Англії, країні де не було характерного для романських країн культу античних зразків; причому творцем цього канону була людина, якій закидали «слабке знайомство» з класиками. Саме такий підхід врятував англійський театр від помітної в класицизмі вторинності. Навіть Вольтер з його неоднозначним ставленням до Шекспіра, визнавав внутрішню спорідненість англійського та античного театрів з їх кривавими, але могутніми трагедіями. Пізніше Е.Делакруа писав, що у Шекспіра багато спільного з античними трагіками. Причому в обох випадках йдеться не про наслідування, а про типологічну схожість. М.Бахтін пояснює ці дійсно наявні паралелі тим, що антична та шекспірівська трагедія формувалися на тому самому етапі трансформації образу в жанр.

Шекспірівська трагедія різко відрізняється від античної полістилістикою (ще К.Маркс писав про мішанину високого і низького, страшного і смішного, героїчного і блазеньського), та «поперечним» розширенням дії [7. с. 14] – в деяких творах нараховують до п'ятьох-шістьох сюжетних ліній.

Багато написано про той переламний для британської та європейської історії період, в який працював Шекспір. Одні дослідники протиставляють «вертикальну» середньовічну культуру «горизонтальній», інші традиційну – модерній. В будь-якому разі, формувався новий стиль життя та новий тип людини, який можна назвати сучасним. Відповідно, герой Шекспіра - «вільний художник своєї особистості» (Г.Блум), але ця вільна людина не може передбачити результатів власних дій. Тим більше, коли виникає ситуація конфлікту інтересів багатьох «вільних художників» - боротьба свободи зі свободою, як це визначив Шеллінг. В шекспірівських трагедіях герой вступає в конфлікт з усім світом, в результаті чого з'ясує правду і про світ, і про себе, і про справжні цінності людського буття.

Для античної трагедії одним з ключових понять була гамартія – трагічний дефект характеру (часто – у вигляді губрісу), або трагічна помилка героя, пов'язана з незнанням. В будь-якому разі, вона виступала як прояв космічної закономірності, яка вела героя до неминучої катастрофи. Нерідко поняття гамартії (а також губрісу) застосовують і для характеристики шекспірівських героїв. З часів Гегеля прийнято вважати, що джерелом трагічного конфлікту у Шекспіра виступає вже не фатум, а характер самого героя, в якому закладений потенціал саморуйнування [1. с. 392]. В рамках цього підходу цікавий аналіз причин трагічної катастрофи дали А.Анікст та Л.Пінський.

Проте, можливі й інші прочитання. Наприклад, Дж.П.Хеммерсміт в «Шекспірі та трагічній доброчинності» ставить питання протилежним чином. Він доводить, що Аристотелева «Поетика» майже не вплинула на трагедію Шекспіра, а отже, не обов'язково шукати в його героях гамартію як ваду. Дійсно, шекспірівські герої мають певну схильність характеру (довірливість Отелло, споглядальність Гамлета тощо), але це така характеристика, яка скоріше робить їм честь. Трагічність виникає коли ситуація вимагає рішучих дій саме того типу, до якого цей характер не пристосований. Тільки в таких обставинах ця, взагалі-то позитивна риса стає вадю. Отже, ми можемо казати про «трагічну доброчинність» [9. с. 245-254].

О.Краснянська пропонує типологію, яка «працює» для трагедій будь-якого історичного періоду. Класифікація побудована за принципом збільшення провини суб'єкта, яке прямо пропорційне збільшенню його свободи: 1) трагедія жертви, в якій відсутня провина суб'єкта («Іфігенія в Авліді» Еврипіда, «Ромео і Джульєтта»), 2) трагедія ілюзії, в якій провина суб'єкта є неумисною («Едіп-цар» Софокла, «Король Лір»), 3) трагедія «двох однобічних відокремленостей», яка випливає з правомірності мети кожного з двох суб'єктів («Антигона» Софокла, «Гамлет»), 4) трагедія пристрасті з неусвідомленою провинною суб'єкта, який сліпо утверджує неправомірну мету («Медея» Еврипіда, «Агамемнон» Есхіла, «Отелло», і 5) «трагедія лиходійства», відсутня в античності («Макбет», «Ричард III») [2]. За цим принципом ми можемо достатньо точно визначити характер гамартії в кожному конкретному випадку. А отже, щонайменше, коли йдеться про шекспірівську трагедію, коректніше говорити про гамартію як трагічну помилку, яка може пов'язуватися з тим чи іншим ступенем провини, або її відсутністю.

Незалежно від ступені вини, герої трагедії гинуть. Однак, ця загибель стверджує дещо дуже важливе, що й викликає у глядачів відчуття очищення – катарсису. Це поняття використовували Піфагор та Платон, але тільки Аристотель безпосередньо зв'язав його з психологічною дією трагедії. В «Поетиці» він пише про катарсис у його зв'язку з сюжетом трагедії. В результаті комбінації двох «типів змін» (від доброго до поганого та від поганого до доброго) та трьох «типів характерів» (добрих, поганих, середніх), виникають різні форми «пафосу». За Аристотелем, бажаний сюжет трагедії повинен розповідати про «середніх» людей, які перейшли від доброго до поганого стану через власну хамартію. До речі, відмічено, що багато його висновків протилежні положенням сучасних нарратологів, таких як В.Пропп, для яких центральна одиниця оповіді – характер / актант, з його чіткими етичними характеристиками. Але на думку Аристотеля, саме сюжет про «середніх» героїв може викликати страх та співстраждання, які повинні «очистити» глядача. Оскільки для Аристотеля доброчинність – синтетичне поняття, яке включає політичний, етичний, медичний та інтелектуальний моменти, то й «очищення» відбувається усього відразу [4. с. 23].

Що з цього можна віднести до шекспірівської трагедії, якщо, слідом за Дж.П.Хеммерсмітом ми розглядатиме її як таку, що виникла практично незалежно від давньогрецької? Для відповіді на це питання

коротко розглянемо деякі аспекти «Короля Ліра», адже саме в цій трагедії на наших очах відбувається народження формули, надзвичайно близької до самої сутності катарсису як очищення страхом і співстражданням.

Було давно відмічено, що буря в «Лірі» - явище не тільки метеорологічне, але й психологічне і соціальне – тобто, космічне, в античному сенсі цього слова. В XIX-XX ст. участь природи в дії шекспірівських трагедій інколи називали фантастикою. Природне середовище вважалося настільки «нейтральним», що під поняття *pathetic fallacy* підводили «приписування» почуттів та мислення тваринам, яке інкримінували засновникам анімалістичного жанру – Ч.Робертсу та Е.Сетону-Томпсону. Сучасні етологія та зоопсихологія довели, що письменники були праві. Більш того, зараз на серйозному науковому рівні обговорюється теорія Геї – Землі як єдиного живого організму; відбуваються тут і посилення на ідеї В.І.Вернадського. В будь-якому разі, людську діяльність стає все важче розглядати окремо від її середовища. Цей контекст був в часи Давньої Греції, в часи Шекспіра з їх збігом соціальної кризи та екстремальних природних явищ. Цей самий контекст цілком очевидний і в наші дні, коли ми намагаємося зрозуміти, *що саме* в природних катаклізмах має антропогенне походження. За що ми відповідаємо і хто винний?

Але ж це – те питання, яке ставить Едіп, коли намагається припинити епідемію чуми, оскільки з точки зору міфо-логіки, велике нещастя є результатом таємного великого гріха. Аналогічний пошук веде Лір: «В чому причина грому?». Адже старий король не просто бореться зі стихіями – він намагається їх зрозуміти. Він шукає винного, який має покаятися. Така людина знаходиться, це Едгар: сам ні в чому не повинний, він кається за всіх.

Про релігію Шекспіра ведуться дискусії вже протягом століть. Крім того, віросповідання автора не обов'язково тотожне принципам побудови його художнього світу. Критиками були висунуті різні версії щодо характеру чи самої наявності божественних сил в світі «Ліра». Багато хто вважає цю п'єсу принципово позарелігійною, так, Ф.Степун пише: «Софокл і Кальдерон однаково добре в лице знають абсолютне, хоча для Софокла абсолютне – доля, а для Кальдерона – провидіння. Зовсім інша справа Шекспір. В основі його творчості не лежить ніякого релігійно-живого міфу» [6. с. 190-191]. Однак, по-перше, міф та релігія не тотожні, а по-друге, текст трагедії можна витлумачити і в сенсі не безвір'я, а напруженого пошуку віри. Тим більш, що головні етичні цінності носять християнський характер. Герої «Короля Ліра» проходять класичну міфопоетичну ініціацію, але її результати несподівані: їм відкривається духовний вимір, де страждання переходить в співстраждання, яке протистоїть жорсткій логіці міфу. Для того, щоб переконатися в цьому, спробуємо подумки викинути все, пов'язане зі співчуттям та взаємною допомогою – виявиться, що ми ліквідували практично весь сюжет трагедії.

Тема співстраждання з'являється в відомому монологу Ліра в сцені III.4, де вигнаний король вперше усвідомлює чужі біди. Далі ми бачимо, що лише маючи внутрішню самостійність, відчуваючи себе людиною, а не функцією, можна по-справжньому розуміти інших. Тому співстраждання відрізняється від чисто емоційної жалості своїм зв'язком з філософським розумінням людської сутності. Герої «Ліра» не просто шукають космічні закони, які дозволять зрозуміти цей світ, та побудувати нові правила життя в ньому. Вони ці закони знаходять – і один з них має безпосереднє відношення до нашої теми.

В сучасній психології слово «катарсис» набуло нових відтінків, наприклад, Р.Мей визначає його як усвідомлення людської хрупкості, яке викликає більшу доброту до ближніх. В «Королі Лірі» ми знаходимо фразу, яка майже точно співпадає з цим визначенням. На просте питання «Хто ви?» Едгар визначає себе саме через здатність до співчуття: «*A most poor man, made tame to fortune's blows; // Who, by the art of known and feeling sorrows, // Am pregnant to good pity*» «Чоловік, що вміє, // Стражданням навчений і лихом битий, // Будь милосердним» (IV.6). Переклад М.Рильського, в принципі, вірний, хоча в оригіналі формула водночас чіткіша та двозначніша. Слова «*by the art of known and feeling sorrows*» можна прочитати і як «завдяки знанню та відчуттю печалей», і як «мистецтво знати та відчувати печалі». Це й є сутність катарсису, тільки з підкресленою етичною (а не естетичною) складовою. На відміну від античної традиції, тут йдеться не про очищення душі від дизгармонізуючих її афектів та повернення до зрівноваженого стану, а про радикальне пере-створення людиною себе та свого буття. Як писав режисер К.Томпсон, Шекспір вчить нас співстраждання, без якого всі люди ризикують поплатитися так, як поплатився Лір, який навчився «мистецтву печалей» занадто пізно.

Визнано, що трагічність XX ст. стала пов'язуватися вже не стільки з фатумом, або зі свободою, скільки зі втратою будь-яких ціннісних орієнтирів та пануванням тотального безглуздя. У відповідності з цим, шекспірівську трагедію, в тому числі і «Короля Ліра» стали зближувати з театром абсурду; найбільш впливовим теоретиком такого підходу став Я.Котт. Однак, така тенденція відразу викликала і суттєві заперечення; причому деякі з дослідників назвали саме «Ліра» найоптимістичнішою з трагедій, де демонструється невідворотність самознищення зла. До цього хотілося б приєднатися: п'єса, де автор не тільки приводить глядачів до катарсису, але й осмислює цей феномен та дає своє формулювання, не може розглядатися в термінах абсурдизму.

Джерела та література:

1. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Книга третья. Перевод П. С.Попова. / ред. И. Щербина. / Г. В. Ф. Гегель Сочинения. – Т. 14. – М.: издательство социально-экономической литературы. 1958. – 440 с. 392
2. Краснянська О. Трагічний конфлікт з точки зору типології гри // Мистецтвознавство України. Зб. наук. пр. / Редкол.: А.Чебикин (голова) та ін. – Вип. 2. – К.: Кий, 2001. – С. 224 – 230.

3. Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика) / А. Ф. Лосев. – М.: Государственное издательство «Высшая школа», 1963. – 584 с.
4. Любимова Т. Б. Категория трагического в эстетике / Т. Б. Любимова. – М.: Знание, 1979. – 64 с.
5. Панаотис М. Эстетические категории как выразители духа времени // Западноевропейская эстетика XX века: Сборник переводов. Выпуск 1. Некоторые направления западной эстетики. – М.: Знание, 1991. – 64 с.
6. Степун Ф. А. Основные проблемы театра / Ф. А. Степун. Сочинения. – М.: РОССПЭН, 2000. – С. 150-200.
7. Чирков Н. Некоторые принципы драматургии Шекспира // Шекспировские чтения 1976 / ред. А. А. Аникст. – М.: Наука, 1977. – С. 13-30.
8. Шевченко О. К. Онтологія трагічного та феномен трагедії в європейській культурі: автореферат дис. ... доктора філос. наук / О.К.Шевченко; Інститут філософії НАН України. – К., 1995. – 40 с.
9. Hammersmith, James P. Shakespeare and the Tragic Virtue. // *Southern Humanities Review* 24.3 (Summer 1990) - P. 245-254.

Донская Е.В.

УДК 008 (80/81)

НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ ОБРАЗНЫХ ОТОБРАЖЕНИЙ. СУБЛИМАЦИЯ И ДЕСИГНАТ

Аннотация. В статье раскрываются особенности процесса творческого порождения образов. Уточняются и расширяются понятия творческой сублимации и создаваемого художником образа-десигната. Вводится понятие двухуровневой интертекстуальности, основанной на взаимном проектировании виртуального образного пространства и материального носителя интертекста. Приводится схема, поясняющая «взаимодействие» образного пространства и творчества.

Ключевые слова: интертекст культуры, творчество, образный язык, сублимация

Анотація. У статті розкриваються особливості процесу творчого породження образів. Уточнюються і розширюються поняття творчої сублимації і створюваного художником образа-десигната. Вводиться поняття дворівневої інтертекстуальності, заснованої на взаємному проектуванні віртуального образного простору і матеріального носія інтертекста. Приводиться схема, що пояснює «взаємодію» образного простору і творчості.

Ключові слова: інтертекст культури, творчість, образна мова, сублимація

Summary. The features of process of creative generation of patterns open up in the article. It is specified and is broadened concepts of creative sublimation and pattern-designate created by the artist. The concept of two-level intertextuality is entered, based on mutual mapping of virtual pattern space and material carrier of the intertext. A chart over, explaining «co-operation» of the pattern space and art creation, is presented. Creating works of art, it is possible to sublimate not only and not so much own diseases and physiological instincts, but as well the pain, gladness, sufferings, admiration by beauty, spiritual experiencing and hopes on the best aspirations of humanity. Than the source of «feed» of sublimation is «thinner and higher», the images more wonderful and more considerable generated on its basis. Except for the material medium of intertext we examine other important and elevated concept: aggregate of images and relations between them, constituent virtual pattern space. Intertext cultures, in our understanding, are «double-layer». Lower layer – material carrier of texts – is reflected in virtual pattern space. Thus this reflection is not synonymous. Essence of creative process and cumulative ascent of culture consists of permanent perception of appearances, sublimation, imagination, «casual» wander and creation of new appearances and relations, between them. All these processes are virtual ones and take place in the mystery of human thought.

Keywords: Culture intertext, Creation, Pattern language, Sublimation

Введение и постановка проблемы

Настоящая статья продолжает цикл работ [4, 5], посвященных основным положениям теории проективной трансляции и гетерогенной структуры интертекста, которая определяет подход к построению семиотической метамодели культуры. Указанная теория разрабатывается по следующим основным направлениям: единство образного языка и недоопределенность семантики; образный язык и его отображение в языках интертекста [4]; неоднозначность образных отображений: десигнат и сублимация; биактивные структуры в языках, аналогии, понимание образов; творчество: направленная «случайность» и открытие.

Для подлинного творческого процесса, порождающего эстетические ценности, глубокие смыслы, новые образы, характерно использование образного языка. Еще не возникновение, но предчувствие нового, не полностью определенного образа-темы приводит к произвольному извлечению семантически близких к нему образов метаязыка. Эти «вызванные» образы транслируются в интертекст, определяя в нём фрагменты, релевантные образу-теме; и далее уже рекомбинация этих фрагментов дает обратную трансляцию в метаязык образов, дополняя исходный образ-тему. Завершенный в результате такого процесса образ окончательно транслируется художником в интертекст, «вплетая» полученный результат в сокровищницу культуры. Семантический язык образов по отношению к интертексту является для него единым метаязыком, который сложнее интертекста и тем более любого его фрагмента. Сложность языка образов объясняется «расплывчатостью», семантической неоднозначностью образов, а иногда – даже в неразличимости некоторых образов. Отображение образов в интертекст в целом и в любой его отдельный