

УДК 883.3 (87)

Т.І. Козимирська

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИЧНИХ ХУДОЖНИХ ЗРАЗКІВ У ПОЕТИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ТОНІ ХАРРІСОНА

Аналізуються поетичні п'єси відомого британського драматурга Тоні Харрісона, які є інтерпретаціями класичних творів Арістофана, Есхіла, Софокла та Расіна, в контексті його деконструктивного театру доби постмодернізму. Метод інтерпретації культурних зразків через використання інтертекстуальності, гри на різних рівнях мови, введення категорії "іншості" розглядається у зв'язку із соціальними поглядами драматурга щодо розвитку сучасного споживчого суспільства та ролі у ньому культури.

Ключові слова: Тоні Харрісон, драматургія, п'єса, інтерпретація, інтертекстуальність.

Західна драматургія останньої треті ХХ століття характеризується значним різноманіттям напрямів та театральних систем. Вона активно використовує досягнення всіх попередніх театральних систем – від античності до сюрреалізму, від елізаветинської драматургії до брехтівського "відчуження", від засобів японського класичного театру до філософсько-естетичних надбань "абсурдизму". Глобалізація естетики драми пов'язана з використанням національних традицій і реалізму та зверненням до принципів умовного нереалістичного театру, що дозволяє повніше розглянути духовний світ сучасної людини.

Пошуки драматургів останніх десятиліть зумовлені намаганням повернути театру його первинну функцію ритуалу, що об'єднує людей у кризові історичні моменти. При цьому загальною тенденцією є перегляд ролі сценічного слова як основи театральної вистави. Так, відомий у світі своїми експериментами польський режисер Єжі Гротовський висуває власну концепцію "бідного" театру, стверджуючи, що текст більше не знаходиться центральним у театральному мистецтві. Засновник театральної антропології Еудженіо Барба підкреслює абсолютну неважливість того, що театр виражає словами. Тобто слово у театрі зміщується з центрального місця до ролі одного з багатьох, здебільшого невербальних, компонентів, які створюють єдину дію, що руйнує мур між виконавцем та глядачем.

В останні десятиріччя ХХ століття однією з цікавих постатей у сучасному британському театрі став Тоні Харрісон, який перетворив та осучаснив класичну віршовану драму, створивши, на думку деяких критиків (Нейл Естлі, Джон Хаффенден), власний театр доби постмодернізму. Дерек Уелкотт у статті "Поет у театрі" відзначив особливий нетрадиційний характер віршованої драми Харрісона, незважаючи на те, що "взагалі поняття віршованої драми для більшості сучасних глядачів пов'язане скоріше з чимось минулим та застарілим" [13, с. 202].

Слід зазначити, що в англійському театрі ХХ століття до форми поетичної драми зверталися неодноразово. Так, відомий англо-американський критик, поет та драматург Томас Стернз Еліот ще у 40-ві роки створив власну концепцію поетичної драми та обґрунтував її переваги над драмою прозаїчною. При цьому відомий письменник-модерніст через обробку класичних давньогрецьких міфів у сучасному контексті звернувся у своїх п'єсах до загальнолюдських цінностей на засадах античності та християнства.

Своєрідно поєднав у своїх віршованих драмах християнські традиції та середньовічні мотиви інший британський драматург середини ХХ століття Крістофер Фрай. Про введення поетичної мови до сучасного театру він казав: *“Поезія – це мова, через яку людина досліджує своє власне здивування. Це мова, якою вона висловлює такі поняття, як “небо” й “земля”, в одному слові. Поезія має перевагу в тому, що може сказати вдвічі більше, ніж проза за вдвічі менший відрізок часу, а її недолік полягає у тому, що в разі недостатньої уваги з боку автора, вона каже вдвічі менше за вдвічі більший час. Та, якщо ви згодні зі мною в тому, що реальність – зовсім не те, що бачить наше стомлене око, тоді можна сказати, що поезія – це мова реальності”* [2, с. 179].

Власне ставлення до використання поезії в театрі Тоні Харрісон висловив в інтерв'ю Річарду Хоггарту: *“Проблема поетичної драми Еліота та Фрая полягає в тому, що вони привнесли лірику у драму, а не навпаки. Якщо Ж. Кокто відмежовує поняття “поезія у театрі” та “поезія театру”, то я вважаю, що поезія має стати власне театром. Для мене вона є інструментом процесу створення та руйнації тексту в добу постмодернізму”* [11, с. 45]. Насправді, поетична мова Харрісона на рівні римованого вірша створює та водночас руйнує текстуальність твору. При цьому у трагедіях або комедіях драматурга завжди центральним є його власна соціальна теорія розвитку сучасного масового суспільства.

Таким чином, театральна система Тоні Харрісона має на меті практичне втілення засад постмодернізму в поетичних драмах. Зацікавленість Харрісона зразками класичної літератури пов'язана з увагою до сучасних методів інтерпретації тексту шляхом деконструкції, а також нетрадиційної герменевтики Поля Рікера. Французький філософ визначає характер інтерпретації так: *“Сама інтерпретація розкриває глибинний намір подолати дистанцію, культурне віддалення, а також враховує сенс сучасного розуміння, який людина творить сама”* [1, с. 289]. Отже, деконструктивна техніка на текстуальному рівні в драматургії Тоні Харрісона пов'язана з певним характером інтерпретацій класичних текстів та грою на рівні мови. При цьому текст стає носієм різних культурних шарів.

Як зазначає дослідник драматургії Тоні Харрісона Джон Хаффенден, з одного боку, п'єси Харрісона позбавлені традиційності драми минулого та спрямовані на постмодерністське бачення того, що всі твори та їхні інтерпретації вже закладені в мові, а тому культурний текст є своєрідним з'єднанням історії, політики та мистецтва. З другого боку, Харрісон замінює поняття “апорії”, яке Дерріда назвав смертю в

деконструктивізм, переробкою грецьких літературних джерел для сучасного театру. В цьому він близький до ідей П. Рікера, який називає апорію частиною руху від невизначеностей до порядку і розповіді [1].

Характер інтерпретації античних зразків у поетичних драмах Харрісона схожий до позиції Ганса-Георга Гадамера, який визначає процес інтерпретації текстів через оригінальну метафору “злиття обріїв”. При цьому Гадамер наполягає на історичності тексту та читача, що є важливим елементом усіх інтерпретацій. А злиття цих двох історичностей творить значення у процесі читання. У своєму есе “Герменевтика і деконструкція” він пише: *“Я завжди намагався показати, що літературний текст, як лінгвістичний твір мистецтва, не тільки запалює нас і надихає, але також припускає його сприйняття, що і є початком довгого й часто повторюваного зусилля порозуміння. Кожне читання, що шукає розуміння, це тільки крок до того шляху, який ніколи не закінчується. Кожний, хто обирає цей шлях, усвідомлює, що він ніколи нічого не зможе зробити з текстом, бо він приймає тільки свіжий подих і довіру, спродуковані текстом. Це факт, що поетичний текст дозволяє щось таке, яке завершується вступом до нього та усвідомленням себе в ньому, не досягаючи при цьому ні гармонійної згоди, ні самоствердження. Іноді потрібно заглибитись у себе, щоб виявити себе заново. Я переконаний, що я не далекий від Дерріди, коли наголошую, що ми ніколи наперед не знаємо, якими себе віднайдемо”* [1, с. 284-5].

Дотримуючись нового поняття долі в контексті постмодерністської теорії, Харрісон залишає умовну оригінальність драми минулого. Його позиція частково наближена до позиції Фрідріха Ніцше, який інтерпретував творчий процес як концепцію аполлонівського та діонісійського початків. У праці “Народження трагедії” Ніцше визначив “творчу деструктивність” через аполлонівську (гармонія, пропорція, стриманість) та діонісійську (спонтанність, творчість, ірраціоналізм, близькість до природи, тілесність, вільна гра усіх життєлюбних сил) діалектики [12]. Харрісон розглядає у своїй драматургії аполлонівські принципи як “високе мистецтво”, а діонісійські – як поняття соціальної, расової та статевої “іншості”. Все це відбувається через створення власного нарративу та порушення традиції на текстовому рівні.

Розглядаючи характер сучасного театрального мистецтва, слід звернути увагу на певні культурологічні особливості суспільного життя в добу постмодернізму та after-postmodernism. Характеризуючи сучасну постмодерністську еру, Фредерік Джеймсон у своїй праці “Постмодернізм та споживче суспільство” (1985) зображає порожню ностальгію за культурними імітаціями: *“здається, що ми приречені шукати минуле в образах нашої поп-культури та стереотипів минулого, якого нам вже не зрозуміти”* [7]. Оскільки сучасна людина не може знайти власну культурну ідентичність, ми тільки можемо доторкнутися до “сімулякру” суспільства масових комунікацій. Такий медіум-сімулякр, за Ж. Бодрійяром, створює гіперреальність, в якій суб’єкт втрачає свою ідентичність, загальні цінності вже неможливо ідентифікувати, культура перетворюється на транскультуру, а головним критерієм стає категорія “іншого” [7].

Ідею втрати людиною власного “я” та бажання ідентифікувати себе з “іншим” у порожнечі суспільства доби постмодернізму розвиває й Жак Лакан. “Інший” може бути інтерпретований як інстанція “символічного” – культура, традиція, соціум, а суб’єкт тільки символічно втягується у вже існуючий порядок культури. Американський дослідник історії театру Марк Пізатто у праці “На межі втрати: від модерністської драми до теорії постмодернізму” (1998) пише: *“В європейсько-американській театральній традиції такі відомі постаті, як Фрідріх Ніцше, Антонен Арто та Бертольт Брехт, наполягали на ідеї особливої боротьби із сучасним відчуженням та втратою суспільної ідентичності. Їхні теорії й розширив Жак Лакан у власному понятті колективного неврозу (та його шизоїдних наслідків), в якому “бажання Іншого” структурує ілюзію нашого “я”, яке маскується у споживчому суспільстві доби масових комунікацій”* [9, с. 75].

Поняття “іншості” в п’єсах Тоні Харрісона наближене до ідей Ж. Бодрійяра й Ж. Лакана та пов’язане із соціальними конфліктами, де домінуючі сили руйнують себе через деструктивні відносини до етнічних меншостей, а його поетична драма стає власним засобом прочитання сучасної культури. Одним із характерних засобів драматичної вистави в Харрісона є музика, але ж вона використана не як у Брехта, з метою відчуження глядача, – на рівні почуттів та розуму вона захоплює, як у грецькому театрі.

За характером інтерпретації твори Тоні Харрісона у британській драматургії II половини XX століття можуть бути порівняні з віршованими п’єсами постколоніального драматурга (і, до речі, його друга) Вола Шойїнки. Це стосується, по-перше, втілення ніцшеанських ідей про аполлонівський та діонісійський аспекти в сучасному театральному мистецтві, що Шойїнка пов’язує з африканським ритуальним театром. По-друге, він також звертається до зображення людини доби постмодернізму, яка шукає втрачену власну індивідуальність у поверненні до ритуалів та традицій минулого. За словами Дерека Уелкотта, *“схожий характер інтерпретації давньогрецьких текстів у Харрісона та Шойїнки зумовлений своєрідною творчою шизофренією та заглибленням у культурологічний аналіз тексту”* [2, с. 206].

П’єса “Айкін Мата” (1964), як і наступні комедійні інтерпретації Тоні Харрісона, від трилогії містерій XV століття до сатирівської п’єси Софокла, створена в карнавальній традиції, визначеній Бахтіним. Текстуальним джерелом стає сатирична комедія Арістофана, але місце дії його першої комедії (власне, як і першої трагедії) – це британські колонії. Звертаючись на рівні інтертекстуальності до сучасних форм популярного мистецтва від вуличного фарсу до мюзик-холу, Харрісон переглядає “низькі” форми сучасного комічного мистецтва. Головна тема п’єси – патріархальні відносини та ворожнеча серед нігерійських племен у британських колоніях напередодні громадянської війни. Драматург вводить до вистави танець, мім та народну музику з метою протиставлення цивілізації та культури диких племен. Він використовує власну символіку, постійну гру на текстуальному рівні, метафоричні

образи та асоціації, хор на рівні ритуалу, а особливий ритм та метрика вірша в п'єсі схожі на музику та бій африканських барабанів.

Розглядаючи жіночі образи в п'єсі, доцільним є застосування поняття “хори” з постмодерністської естетики. Юлія Крістева використала психоаналіз Лакана заради перегляду поняття “хора”, яке було запропоновано ще в епоху античності Платоном. Та якщо Платон у своєму трактаті “Тімей” визначив хору як постійний кругообіг буття в собі самому, без виходу за власні межі, Крістева, в контексті постмодернізму, переосмислила це поняття як материнський простір довербальної мови та емоцій у літературі, культурі та мисленні, що стримується патріархальним, символічним порядком. При цьому Крістева спирається на “стадію дзеркала” в теорії Лакана, а поняття хори розглядається в контексті презумпції тотальної семіотичності буття.

В “Айкін Мата” головна сила (жіноча) є матеріальною, спрямованою на дітонародження та перетворює аристофанівське бачення протесту проти війни через заборону статевих стосунків на карнавальну війну на текстовому рівні. Нігерійська Лісістрата Магаджія проголошує Алкалі (магістрату) та хору чоловіків, що жінки захопили палац та будуть вести власну війну, що супроводжується особливим характером танцю, міміки, музики та бою барабанів. Відбувається тотальна трансформація ролей, бо “жіночою працею” стає захоплення нігерійської влади, а війна як чоловіча справа перетворюється на метафоричному рівні на приготування їжі, збір врожаю та інші домашні справи. На текстовому рівні драматург постійно грає словами, які схожі на войовничу гру репліками між чоловічим та жіночим хорами. П'єса є своєрідною грою статей, але на більш глибокому рівні драматург звертається до конструювання “іншого” – новий світ символів, створений жінками, є ілюзією, “іншим” світом чоловіків.

Дія наступної п'єси “Британська Федра”(1975), яка є своєрідною інтерпретацією Харрісоном відомої п'єси Расіна та міфологічних обробок Софокла та Сенеки, відбувається у британській Індії ХІХ ст. під час повстання 1857 року. Поняття “іншого” у цій драмі виявляється через проблеми колоніального суспільства та заглиблення у психіку та підсвідомі інстинкти людини, що втілено в образах Томаса (паралель з міфологічним Іпполітом) та його мачухи (паралель із Федрою).

Аполлонівські мрії-ілюзії, що втілює європейська цивілізація, мають “варварський” характер, хоча європейські колонізатори проголошують цінності західної цивілізованої культури як єдині для підкорених народів. Саме цьому світові протиставлені діонісійські “тваринні” інстинкти, які наприкінці п'єси зруйнують головних героїв. Тобто на іншому рівні протягом всієї дії герої драми мешкають у підсвідомому світі, сповненому галюцинацій, що на сцені відтворено через особливі декорації (наприклад, неокласичний фасад палацу Дурбар, резиденції губернатора, схожий на декорації вистави “Федри” у Комеді-Франсез), а мова колонізаторів супроводжується особливим ритмом, що нагадує бій тамтамів та пульсацію людської крові.

Особливого значення набуває образ Губернатора (паралель до міфічного Тезея), який розглядається в широкому соціальному

контексті, бо він втілює вікторіанські ідеали та політичні принципи Британської імперії та майже повністю контролює всі події в п'єсі. “Інше” в постаті Губернатора має подвійний характер, бо проголошені моральність та дисципліна (так зване чисте повітря) у власній резиденції є тільки ілюзією, але ж його справжнє життя сповнене насильства, жорстокості та вбивств. У передмові до п'єси Харрісон порівнює “імперську мрію”, втілену в постаті Губернатора, що перетворюється на справжнього монстра, з подібними потворними істотами у мріях-капріччю Гойї [2, с. 212]. Губернатор переносить ці потворні бажання на “інших”, наприклад, незаконно звинувачуючи свого сина Томаса у кровозміщенні:

*Тварина! Зараз виходять на поверхню риси такі,
Які зовсім протилежні тому, що говорили усі!
Тваринне “я” виповзає із власної свідомості,
З гнітючого болота невідомості.
Воно крадеться із слизу первородного гріха,
Де воно ховалося, чекаючи свого часу – руху.
Як міг він втратити чинність,
Самоконтроль та гідність.
Я очікував більшого. Але ж це – його природа [5, с. 35].*

Подібно до Губернатора, який мешкає у світі власних потворних мрій, його дружина з племені мемсахібів (паралель із міфологічною Федрою) та син Томас Теофілос (Іпполіт) створюють зі своїх чуттєвих бажань жахливих потвор, які постійно їх переслідують. Образ “дружини Губернатора”, бо саме так без імені існує в п'єсі головна героїня, має подвійне значення. З одного боку, це – підсвідомі інстинкти, які руйнують індивідуальність людини, з другого – втрата зв'язку з національним корінням, бо героїня втрачає власну етнічну належність, а тому й власну індивідуальність. Мемсахібянка за походженням, вона намагається зберегти свою національну ідентичність через пристрасть до Томаса, який має напівіндійське походження. Але ж така пристрасть призводить, навпаки, до втрачання героїнею власної особистості та загибелі.

“Тваринний” характер постаті Томаса показаний у його напівналежності до індійського племені раджпутів. І хоча він дотримується поведінки колонізаторів, його стримане тяжіння до власного коріння виявляється через кохання до політичної ув'язненої індіанки Ліламані. Протягом всієї п'єси Харрісон зіставляє Томаса з образом коней, які, наприкінці, призводять до загибелі героя (на більш глибокому рівні це символізує інстинкти Томаса).

Смерть Томаса, наприкінці драми, стає своєрідною аналогією майбутнього Британії в її колоніях. Такий своєрідний оптимізм у відродженні країни після руйнування показаний Харрісоном через введення до п'єси образу Шиви – індійського бога руйнування та відродження, який виникає при зображенні загибелі Томаса. Така роль образу Шиви подібна до образу Діоніса у грецьких трагедіях, який через ритуал відродження позбавляв трагічного фіналу.

У драматичній трилогії “Орестея” (1981) Тоні Харрісон на текстовому рівні звертається до відомої трагедії Есхіла, яка, на його думку, є виразом певних культурних засад людського суспільства

взагалі. Ця трилогія належить до другого етапу у творчості Харрісона, для якого характерне заглиблення в більш культурологічне значення поняття “іншого”. При цьому драматург вдається до експериментів із метрикою вірша (алітерація та чергування метрики від давньоанглійської до сучасної), лексикою (використання давньоанглійських кенінгів) та різними жанрами на рівні інтертекстуальності.

Харрісон пропонує власну інтерпретацію “Орестеї” Есхіла у стилі англо-саксонського героїчного епосу “Беовульфа”, поєднуючи мову відомої давньогрецької трагедії, давньоанглійські кенінгі та сучасні неологізми. Такий синтез на рівні мови при зображенні жорстоких наслідків Троянської війни має на меті показати руйнівний характер раціоналізму та матеріалізму, що домінують у людському суспільстві на будь-якому етапі історичного розвитку. Драматична дія в п’єсі Харрісона розвивається навколо суду над Орестом за вбивство матері Клітемнестри як помсту за батька Агамемнона. Але ж на більш глибокому рівні автор звертається до визначення поняття “іншого” в контексті культурних змін, які відбуваються не стільки в античному суспільстві, скільки в сучасному світі. Тому центральним є образ Фурій, які в Харрісона стають символом тріумфу елліністичної культури над натуралістичною та інтерпретуються в дусі сучасного фемінізму.

У своєму есе “Чоловіки, жінки в сексуально-войовничій “Орестеї” Харрісона” дослідниця творчості драматурга Керол Раттер зазначає, що в інтерпретації Харрісоном “Орестеї” Есхіла *“жіночі образи сповнені феміністичної агресії, кровавої жорстокості у власних політичних амбіціях, намагаючись утримати державну владу у власних руках”* [11, с. 296]. Гендерна спрямованість Харрісона простежується також на рівні мови – кенінгові складники – “she-gods”, “he-gods”, “she-kin”, “he-child”, при цьому постійно підкреслюється феміністична інтерпретація головних образів у п’єсі.

Образи жінок протиставлені чоловічому суспільству, яке бажає підкорити їх заради власної сублімованої підсвідомості, що має руйнівний характер. У цьому вбачається паралель із руйнівним чуттєвим “я” головної героїні “Британської Федри”. Образ Аполлона, який має жіночу зовнішність (у виставі Харрісона його роль виконує жінка) та виявляється замаскованою богинею, може бути зіставлений з образом Губернатора із “Британської Федри”, а його дії також вказують на тваринний характер бажань головного героя. Іронічним та суперечливим видається кінець п’єси, де феміністичний Аполлон за підтримки Афіни скидає Фурій в афінське підземелля, стверджуючи перемогу демократії (тобто патріархату). На культурологічному рівні, як вважає Джон Хаффенден, такий фінал драми *“демонструє, що прогрес раціоналізму та демократії в сучасному суспільстві, де співіснують різні течії (такі, як фемінізм), можливий тільки на певних культурних засадах, та тільки класика має перевагу в тому, що завжди залишається єдиним засобом збереження культури”* [2, с. 245].

Серед останніх театральних експериментів Харрісона з інтерпретацією класичних зразків слід відзначити переробку сатирівської п’єси Софокла “Satyroi Ichneutai” (“Переслідуючі сатири”),

в якій він пропонує власний погляд на сучасну західну культуру. У другій частині цієї драми “Переслідувачі з Оксирінху” (1988) він поєднує трагедію із сатирівською комедією, створюючи власну картину драматичного існування сучасного суспільства на рівні текстового зображення діонісійського світу. Подібно до таких п’єс, як “Медея: опера про війни статей” та “Хор у Коммон” (трилогія, яка поєднує нову власну версію “Лісістрати” Арістофана та “Троянських жінок” Єврипіда, де зображено протест жінок біля американської військової бази у Грінхем Коммон), трагікомедія “Переслідувачі з Оксирінху” стає новим етапом у драматургії Харрісона, який характеризується більшою свободою інтерпретації та більшою конфронтацією із сучасним соціальним та політичним станом суспільства.

Харрісон тільки частково використовує сюжет твору Софокла, адже в його трагікомедії наслідки розіграшу із викраденням ліри Аполлона як символу “високого мистецтва” стають свідченням зменшення ролі сатирівської драми в античній трагедії взагалі, що, на більш глибокому рівні, є драматичним висловленням зниження ролі елітарного мистецтва в сучасному суспільстві через домінування масової культури. Ставши вигнанцями у світі високого мистецтва Аполлона, сатири мандрують у часі між античністю та сучасністю, а наприкінці п’єси перетворюються на сучасних соціальних парій та жорстоких молодих людей, які мешкають на вулиці біля стін Національного театру. Таким чином, вони стають втіленням теми остракізму особистості в сучасному суспільстві, що Ніцше визначає як *“так звану реальність культурної людини”, яка насправді спричиняє глибокий розподіл у мистецтві, суспільстві, літературних традиціях та більшості інших засобів, що використовує людина для пояснення власного існування*” [12, с. 89].

Перехід від історії до сучасності та назад відбувається на рівні деконструкції текстового рівня та інтертекстуальності. Дія п’єси починається в Оксирінху, на руїнах давнього єгипетського міста, де у 1907 році дослідники давніх папірусів Б.П. Гренфелл та А.С. Хант знаходять уривок із тексту сатирівської комедії Софокла. Несподіване перетворення вчених на виконавців ролей у давньогрецькій драмі – Аполлона та улюбленця Діоніса головного сатира Сіленіуса – відбувається в дусі типової драми сатирів. Однак такі трансформації мають й інший характер – показати глибокі зв’язки в мистецтві, які домінують над вербальним та текстуальним рівнями. Аполлон переконує Гренфелла знайти ту п’єсу, де він грає головну роль, а самого вченого він захоплює як представник олімпійських богів та літературний образ доби античності, бо саме Аполлон вчить Гренфелла любити папірусну поезію та трагедію. Все це, звертаючись до глядацької аудиторії, Гренфелл пояснює дуже іронічно:

Минуле – це дурниці, доки вчені

Не впорядкують усі речі збережені.

Цей хаос – то минуле, безліч його сміття

Чекає на те, що скаже наша історія [6, с. 79].

При цьому вчений вказує на сміття, яке для Харрісона є метафорою процесів селекції культури та пошуку значення тексту в цьому хаосі. Гренфелл, який стає знавцем давньогрецьких текстів, читає

та розшифровує безліч давніх праць за принципом “розумію або ні”, залишаючи поза увагою багату кількість культурних шедеврів. На відміну від нього, Хант намагається знайти цінність у кожній сторінці давніх текстів, які він читає після свого колеги:

Гренфелле, я полюбляю літературу, як і ти,

Але мають також історичну та людську цінність і ці твори [6, с. 77].

Діонісійський характер особистості Ханта протиставлений аполлонівському началу в характері Гренфелла. В образі Ханта Харрісон намагався показати, як руйнівна природа сатирів стримується соціальними силами, що оточують Гренфелла. Симпатія до митців (поетів та драматургів) та зв'язок між ними та єгиптологом Гренфеллем показує, що матеріалістичний (у цьому контексті – діонісійський) характер сучасного суспільства створює відповідну культуру. Як стверджує Уолтер Бенджамін, “будь-яке свідчення існування цивілізації є також свідченням варварства” [2, с. 221].

У п'єсі сатири намагаються заволодіти лірою Аполлона через переслідування поезії та драматургії Гренфелла, що символізує відмовлення від “високого мистецтва” в сучасному суспільстві. Бо, перетворюючись раптом на представників британського робочого класу, виконуючи на північному англійському сільському діалекті давньогрецькі дифірамби, сатири представляють “низьку культуру” як одну зі сторін мистецтва взагалі. При цьому вони стають певною діонісійською загрозою для особистості Аполлона, який є символом “чарівних ілюзій” та мрій про “високу” культуру. Саме такі мрії й втілює Гренфелл, коли наприкінці першої частини він навіть перетворюється на бога. В інтерпретації Харрісона протиставлення діонісійського начала самореалізованим мріям Гренфелла/Аполлона має кульмінацією “сувору реальність” п'єси – сучасну історію. А характер сатирів у Харрісона підтверджує думка Ф. Ніцше про те, що “сатири – це такі природні істоти, які існують поза межами цивілізації та зберігають власну ідентичність, незважаючи на зміни поколінь та рух історії” [12, с. 55]. Таке існування поза межами історії в п'єсі перетворює театр Діоніса в Афінах на картонне місто, побудоване безпритульними біля Національного театру, в якому знаходяться глядачі, що прийшли на виставу Харрісона.

Аполлон промовляє власне пророцтво стосовно сатирів:

Доки я ліру та вінок у себе залишу,

Сатири завжди будуть знаходитися унизу.

.....

Я знаю, що вони будуть стежити за моєю лірою,

Та залишаться там, де ви їх й бачили, поза сценою [6, с. 121].

Знаходження сатирів поза сценою має й символічний характер, якщо згадати роль та місце хору в давньогрецькому театрі, та той факт, що саме хор сатирів був центральним у театральній виставі. Вища експресивність природи та світу через усне слово, музику та танець у діонісійській поезії хору була протиставлена мрійливому аполлонівському світу сцени. Харрісон заглиблюється в тему мистецтва та пропонує власну інтерпретацію бачення драми як, з одного боку, природи аполлонівської мрії-ілюзії, а з іншого – об'єктивації діонісійської природи, яка підкреслює

індивідуальність та її злиття з єдиним універсумом. Така трактовка близька до ніцшеанської: трагедія стає своєрідним аполлонівським втіленням діонісійських поглядів [12, с. 59].

Романа Хук вважає, що *“Тоні Харрісон в інтерпретації класичних творів у поетичній формі показує подвійний характер сучасної культури, яка насправді через аполлонівську ілюзорність спрямована до діонісійського саморуйнування. Його своєрідною апорією стає деконструктивна реконструкція, через яку постійно поглиблюється категорія “іншості”* [2, с. 224].

Таким чином, інтерпретація класичних творів сучасним британським драматургом Тоні Харрісоном відзначається використанням інтертекстуальності, гри на різних рівнях та своєрідного тлумачення категорії “іншості”, що зумовлене намаганням автора показати природу та характер змін у сучасній культурі масового суспільства.

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів, 2002. – 831 с.
2. British and Irish Drama since 1960. Ed. by James Acheson. – London: Macmillan, 1993. – 230 p.
3. Fry, Christopher. A Sleep of Prisoners. – London: Oxford University Press, 1976. – 49 p.
4. Harrison, Tony. Aikin Mata. – Ibadan: Oxford University Press, 1966. – 125 p.
5. Harrison, Tony. Phaedra Britannica. – London: Rex Collings Ltd., 1975. – 115 p.
6. Harrison, Tony. The Trackers of Oxyrhynchus. – Faber & Faber, 1989. – 105 p.
7. Modernism/Postmodernism. Ed. by Peter Brooker. – London: Pearson Education Ltd., 1992. – 268 p.
8. Nietzsche, F. The Birth of Tragedy and the Case of Wagner. – New York: Random House, 1967. – 120 p.
9. Pizzatto, Mark. Edges of Loss: From Modern Drama to Postmodern Theory. – Michigan, 1998. – 247 p.
10. Soyinka, Wole. Myth, Literature and the African World. – Cambridge: Cambridge University Press, 1976. – 246 p.
11. Tony Harrison. Ed. by Neil Astley. – Newcastle: Bloodaxe Books, 1991. – 338 p.
12. Tragedy. Ed. by Drakakis J. and N.C. Liebler. – London and New York: Longman, 1998. – 366 p.
13. Walcott, Derek. The Poet in the Theatre. Ronald Duncan Lecture No. 1, 29 September 1990, South Bank Centre. – London: Poetry Book Society, 1991. – 55 p.

Summary

The article deals with the study of the verse plays of the well-known British playwright Tony Harrison in the context of his deconstructive postmodern theatre, his works being the adaptations of classical plays of Aristophanes, Aeschylus, Sophocles and Racine. His method of interpreting cultural texts, including intertextual analysis, culturally-adapted category of “otherness”, play on the metatheatric level, can be considered as part of Harrison’s social theory of the development of the consumer society and the role of culture in it.

Key words: Tony Harrison, dramatic art, play, interpretation, intertextual analysis.