

АНТИЧНИЙ МІФ У КОМУНІКАТИВНІЙ СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ: ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

ANTIQUAE MYTH IN COMMUNICATIVE SYSTEM OF LITERARY WORK: FEATURES OF INTERPRETATION

Винар С.М.,

старший викладач кафедри

романської філології та компаративістики

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Стаття присвячена питанням рецепції античної міфології літературою наступних епох. Розглядаються новаторські принципи інтерпретації міфологічних образів у Еврипіда та зумовлені цим особливості структури драми (на прикладі «Іфігенії в Тавриді»). Автор робить акцент на їх значенні у комунікативному аспекті. Особлива увага звертається на перекодуванні комунікативної значущості міфологічного образу у творах різних літературних стилів (Еврипід, Гете, Леся Українка).

Ключові слова: дія, характер, символ, міф, комунікація.

Статья посвящена вопросам рецепции античной мифологии литературой последующих эпох. Рассматриваются новаторские принципы интерпретации мифологических образов у Эврипида и обусловленные этим особенности структуры драмы (на примере «Ифигении в Тавриде»). Автор делает акцент на их значении в коммуникативном аспекте. Особенное внимание сосредоточено на перекодировании коммуникативной значимости мифологического образа авторами разных литературных стилей (Эврипид, Гете, Лесья Украинка).

Ключевые слова: действие, характер, символ, миф, коммуникация.

The article is devoted to the reception of the antique mythology by the literature of next epochs. The article deals with the innovatory principles of interpretation of mythological figures in Euripid's works and the drama structure peculiarities conditioned by them („Iphigenia in Tauris" is cited as an example). The author places emphasis on their importance in the communicative aspect. The main attention is paid to the recoding of communicative value of the mythological character in the works of different literary styles (Euripides, Goethe, Lesya Ukrainka).

Key words: action, character, symbol, myth, communication.

Постановка проблеми. Комунікація як сприйняття твору у певному культурному середовищі та у певну історичну епоху, проблема відкритості художнього твору належать до найскладніших і водночас найцікавіших науково-дослідних проблем сучасного літературознавства. Основи для вивчення цієї проблеми були закладені у працях представників рецептивної естетики (Г.-Г. Гадамер, Г.Р. Яусс, В. Ізер та інші), з точки зору яких, смисл твору по-різному розкривається у залежності від характеру діалогу з читачем, кожне наступне покоління читачів (і письменників, які також виступають реципієнтами попередніх культурних епох) вносить у первинну художню інформацію нові смисли.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Психологічна теорія О. Потебні, феноменологія Р. Інгардена, постструктуралістські й деконструктивістські концепції Р. Барта, Ю. Крістеві, М. Фуко та Ж. Дерріди, критика читацького відгуку С. Фіша чи постулати рецептивної естетики В. Ізера та Г.-Р. Яусса поставили під сумнів роль автора як єдиного джерела твору та незаперечного авторитету для його інтерпретації й утвердили роль читача як співучасника цього процесу.

Італійський літературознавець Умберто Еко [3] обґрунтував концепцію «відкритого твору» як такого, що прагне активної участі читача і містить у собі всі перспективи для такої взаємодії, одночасно акцентуючи увагу на неможливості однозначного і остаточного прочитання твору. Щоправда, учений зауважує, що множинність перспектив, з яких можна розглядати художній твір, не означає повного хаосу у його внутрішніх зв'язках. У. Еко говорить про відчитування твору у багатьох площинах, а не про те, що у тексті можна вичитувати все, що заманеться. Читач має «шанс вставити щось від себе, але це «щось» завжди залишається у межах того світу, який мав на увазі автор».

У наукових розвідках сучасних теоретиків літератури, зокрема І. Попової-Бондаренко [5, с. 18], акцентується увага на тому, що існування художньої комунікації, тобто всієї складної системи відношень між автором (творцем), твором і читачем, перципієнтом взагалі можливе тільки у тому випадку, якщо буде досягнуто максимально більше число смислів, які беруть участь у формуванні художньої цілісності. Завдяки твору і автор, і читачі включаються у принципово нескінченний процес здобуття смислів істини.

Однією з причин множинності смислів, які читач віднаходить у творі, як вважає М. Гольберг [1, с. 16], є символічна природа художнього твору, поєднання у ньому конкретно-історичного і загальнолюдського, локального й універсального. Саме цим пояснюється, на думку вченого, глибина інтерпретаційного потенціалу, зокрема, образів античності.

Постановка завдання. Показовим прикладом тут може бути міфологічний образ Іфігенії, дослідження інтерпретації якого авторами різних епох (Еврипід, Гете, Леся Українка) дало б змогу з'ясувати феномен сприйняття та засвоєння традицій античної літератури. Зауважимо, що за два минулих століття було створено близько 50 трагедій на сюжети міфу про Іфігенію (самостійні інтерпретації, обробки творів Еврипіда). Кожен митець, починаючи від Еврипіда, творив свою Іфігенію, по-своєму інтерпретуючи символічний образ, відповідно до свого часу, до своїх поглядів. Про те, що символ передбачає можливі сюжетні ходи, але не визначає, який із них буде вибрано, говорить Ю. Лотман: «Читач вносить у текст свою особистість, свою культурну пам'ять, коди і асоціації. А вони ніколи не ідентичні з авторськими» [4, с. 112].

Виклад основного матеріалу. У трагедіях Еврипіда спостерігаємо відмінні від традиційного тлумачення комунікативні аспекти міфу. У всіх його попередників, які зверталися до відомої давньої легенди (Гесіод – «Каталог жінок»), Піндар і Стесіхор – хорова лірика, Есхіл та Софокл у трагедіях «Іфігенія»), жертвоприношення аргоської царівни мало піднесено-патріотичне трактування. В Еврипіда, який відходить від традиційного тлумачення міфу, вже відбувається зсув комунікативного коду: у нього принесення у жертву дочки Агамемнона – не тільки викуп за майбутню перемогу. Під пером трагіка ця міфологічна традиція з об'єкту поклоніння стає предметом гострої критики. У нього наявна тенденція дегероїзації відомого міфічного сюжету – Троянської війни, ідеалізованого греками. Еврипідова «Іфігенія в Авліді» завершує ту героїко-патріотичну лінію, початок якої було покладено Есхілом і яка продовжувалася самим Еврипідом (Макарія у «Гераклідах», Менекей у «Фінікіянках»). Але одночасно Еврипід у цій трагедії порушує важливе питання, до якого його спонукали події тодішнього суспільства, – про доцільність жертви, тим більше юного людського життя, в ім'я яких би то не було вищих інтересів.

Правда, переосмислення чи навіть переробка міфу, не кажучи вже про використання різних

його версій, не є ознакою новаторства Еврипіда, до цього вдавалися й інші афінські драматурги. Відмінність між Еврипідом і його попередниками полягала у тому, що він модифікував легенду так, щоб у центрі її поставити особистість, її душевні переживання. Він прагне зобразити не величні міфологічні образи, а людей, яких бачить навколо себе. За відомим свідченням Аристотеля («Поетика») [8, с. 86], Еврипід змальовує людей такими, якими вони є, на відміну від Софокла, який змальовує їх такими, якими вони повинні бути (Σοφοκλῆς ἤφη αὐτός μὲν οὐτοὺς δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδης δὲ οὗτοι εἶσιν).

Відмінне від своїх попередників осмислення міфу, власна оцінка божественного втручання у життя людини, розуміння смислу людського існування привело Еврипіда до вироблення незвичних для класичної трагедії принципів зображення людини, до створення нових засобів художньої виразності. Всі нововведення Еврипіда (надання міфу ролі лише службового засобу в організації сюжету, відкриття самостійної цінності людини і її душевних переживань) спрямовані на те, щоб монументальним, відірваним від життя образам, які виступають як втілення вищих, загальнообов'язкових цінностей, надати більш реалістичного характеру, підсилити внутрішню і зовнішню динаміку п'єси, створити нову проблематику міфу, яка відповідала б запитам епохи.

Аристотель у «Поетиці», виділяючи основні елементи трагедії, на перше місце серед них поставив дію (πράξις, πράξις), через яку розкриваються характери (ἦτη) діючих осіб (гл. VI, 1450 а). Слід звернути увагу, що під сценічною дією в античності розуміли не поєдинок чи вбивство на очах у глядачів. Ці події могли бути у трагедії, але відбувалися вони, як правило, за межами сцени, і про них тільки повідомлялося глядачу. Таке поінформування є родовою комунікативною ознакою, що зберігається як прийом і до сьогодні. А під поняттям «дія» розумілися монологи чи стихоміфія персонажів, в яких або пояснювалась необхідність якогось поступку, або обґрунтовувалось його здійснення.

Якщо ми з цієї точки зору звернемося до головних персонажів «Іфігенії в Тавриді», то побачимо, що впродовж майже всієї першої половини трагедії складається ситуація, не надто зручна для розкриття їхніх характерів у дії, навіть в її античному розумінні. Так, у пролозі (тут і далі на текст Еврипіда посилаємося за [2]) Іфігенія розкриває обставини, які спричинили її появу у Тавриді. Нам стає відомо, що Іфігенія вважає брата Ореста померлим і готується здійснити

надгробні узливання (61), далі вона ділиться своїм планом зі служницями (142 – 152), детально описує сам обряд (157 – 163). Узливання здійснюється на очах у глядачів (157 – 169), але це аж ніяк не рухає дії. З іншого боку, Орест із Пиладом, що появляються у пролозі, бачать труднощі на своєму шляху і вирішують дочекатися ночі, коли їм буде легше виконати задумане. Але до дії знову ж не доходить. Глядач тільки чує (зі слів пастуха), що вони схоплені таврами для принесення у жертву богині. Як бачимо, пролог у комунікативній структурі драми Еврипіда відіграє інформативну роль. Він містить простий виклад подій, що передують сюжету, з такою метою, щоб по ходу драми можна було більше уваги приділити людині, ніж подіям.

Таким чином, майже до середини трагедії засобом для розкриття образу героїні служить її зображення не у дії, а у спогадах про пережиті страждання. Спогади тут несуть особливе комунікативне навантаження: вони виступають як сигнали, детермінативи, спрямовані на встановлення контакту між героїнею (адресантом) і глядачем (адресатом). Така спрямованість на контакт, або фатична функція комунікативного акту (за Р. Якобсоном) здійснюється, насамперед, за допомогою так званих фонових знань. Не менш цікавою з цієї точки зору, є ситуація у сюжетній експозиції «Іфігенії в Тавриді», яка передуює зустрічі головних героїв. Вона прихована від персонажів, але повністю доступна для глядачів. Адже їм зрозуміло, що жриця і чужоземець, приречений стати її жертвою, – рідні брат і сестра. Увага глядача зосереджена на тому, як вони пізнають одне одного, на переживаннях героїв. Епізоди зустрічі брата і сестри, сцена їх упізнання тримають глядачів у постійній напрузі, знання минулого викликає співчуття, створює напружений емоційний фон.

Більшій емоційності спогадам надає включення в їх структуру паравербального комунікативного компоненту: звернення Іфігенії до батька (кінець 1-го епісодія) супроводжують благальні жести і рухи. Автор вдається також до вторинної (описової) жестикуляції, яка у комунікативному плані виходить з того ж поширеного прийому словесного опису залаштункової дії: *О скільки-то разів я – тямлю досі ще – Отця благала, підборіддя гладила, коліна обнімала;* у монолозі героїні проривається гнівна інтонація, яка передає ненависть до Єлени та Менелая: *Чому ж то Зевсів подув не пригнав сюди Єлени – через неї ж я загинула! – Чи Менелая?.. Вмить я б відомстилася.*

Виведення на перший план у комунікативній системі драми сфери особистої етики, внутрішнього світу людини змусило Еврипіда до перегляду традиційних принципів і композиційних норм також в області художньої форми. Класична трагедія прагнула до стрункої симетрії у побудові. Прикладом подібної структури може бути «Електра» Софокла: центральний епізод, «поєдинок» Електри з Клітемнестрою, обрамлений симетричними по змісту і приблизно рівними за об'ємом частинами. Еврипід протиставляє цьому різноманітність композиційних типів. Зокрема в «Іфігенії в Авліді» спостерігається зосередження навколо центрального персонажу, у розглядуваній нами «Іфігенії в Тавриді» у безперервній напрузі тримає глядача сцена упізнання. Разом з тим необхідно пам'ятати, що Еврипід зовсім не був схильний відмовлятися від тих прийомів симетричного розподілу матеріалу, які служили традиційним способом організації тексту у трагедіях.

Засобом вираження почуттів героя поряд із традиційними монологами автор використовує вокальні партії – монодії. Часто у межах одного епісоду монодії комбінуються з монологами, перші служать для ліричного вираження героя, другі – для показу процесу його роздумів; таким способом поет намагається повніше змалювати як емоційний, так і інтелектуальний бік образу.

Традиційна стихоміфія (діалог, в якому кожна репліка дорівнює одному віршу) перетворюється в Еврипіда в обмін живими, короткими, але не позбавленими драматичної напруги репліками, які дозволяють показати різноманітні відтінки думки героя (діалог Іфігенії і Ореста – епісодій другий). При такій інтенсивності спогадів про минулі події, з якою стикається глядач драми, не викликає подиву зацікавленість Іфігенії долею близьких їй людей (і своєю власною!): *А син Фетіди, воївник, живе ще він? (тобто Ахілл) // О ні! – відповідає Орест. – Дарма в Авліді він одружувався // Не шлюб, а пастка (527 – 529).* Запитує жриця і про сестру Електру та про себе: *про іншу, вбиту, що говорять там? (553).* Відповідь Ореста не тішить її; відомо, що вона померла, і більше про неї не говорять (554). Минуле зустрілось із теперішнім: Іфігенія була нещасною жертвою, вона нещаслива і тепер, закинута на чужину, всіма забута.

Одним з улюблених прийомів Еврипіда в організації мовних партій виступає агон – словесне змагання. Зіткнення двох противників, що відстоюють протилежні погляди на різні суспільні чи моральні проблеми, будується за всіма пра-

вилами красномовства, відображаючи вплив сучасної Еврипіду ораторської практики. Як приклад достатньо навести суперечку між Орестом і Пиладом (649 – 715).

У трагедіях Еврипіда використовується прийом *deus ex machina*: богиня Афінна, яка появляється у самому кінці драми пов'язує її з традиційним варіантом міфу. Можливо, що як для самого Еврипіда, так і більшою мірою для глядачів, поява *deus ex machina* була тою останньою ланкою, що об'єднувала волю богів з життям смертних.

Як бачимо, вже в Еврипіда, тобто ще у межах античного художнього світу відбувається «комунікативний злам» усталеної рецептивної установки міфологічного образу Іфігенії. Хоча в античній трагедії зберігається традиційне мотивування жертви Іфігенії (така воля богів), для героїні характерні пасивність і покірність, однак драми Еврипіда спрямовані на гуманізацію міфології (Іфігенія не стає жертвою, вона врятована богинею). Це сприяє тому, щоб варварський культ і звичаї таврів (принесення у жертву людей) були переможені новим, грецьким видом вшанування богів. Обидва образи, що з часу Еврипіда зазнали окремого розвитку – героїчний образ Іфігенії в Авліді і створений на тему покутування Іфігенії у Тавриді, мають спільне релігійне і гуманістичне ядро.

Таким чином, у виборі художніх засобів, як і у трактуванні міфологічних сюжетів і у зображенні людини, Еврипід настільки далеко відійшов від класичної грецької трагедії, що його творчість означала, по суті, кінець античної героїчної драми і погано сприймалася сучасниками, які все ще шукали у трагедії ідеальних героїв. Тим значнішим був, однак, вплив Еврипіда на наступну літературу античного світу.

Слід зауважити, що міфологічний образ Іфігенії та пов'язані з ним мотиви жертвності й вибору завжди були надзвичайно популярними в європейській літературі. Цей образ як комунікативний компонент набуває значущості практично у всіх великих літературних стилях: у класицистичній драмі, у драматургії Ж. Расіна, у драмі Й.В. Гете, у модерністичній драматичній сцені Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді».

Гете використав античний міф для створення психологічної драми, яка є відображенням новизни його гуманістичної позиції, що полягала у заміні революційного тиску естетичним вихо-

ванням людини. На його думку, перетворення соціальної дійсності можна досягти не бунтом, а «тихим подвигом Іфігенії», поступовим удосконаленням людства, людських характерів. У Гете читач захоплюється образом дівчини, сповненої високих поривань, але автор не заглиблюється у мотивування її вчинку.

«Іфігенія в Тавриді» Лесі Українки навіть серед драм, написаних на античні сюжети, займає особливе місце. Історичний символізм переплівся тут із символізмом античним, думки про історичну Тавриду поєдналися у ній з почуттям туги за батьківщиною. На українську модель ностальгії у Лесиній «Іфігенії» вказує Ліна Костенко. Тут слід згадати запропонований Р. Інгарденом [6, с. 54-55] термін комунікативної невизначеності, що розглядається як певні «ділянки невизначеності» у літературному просторі, які стимулюють художню уяву реципієнта. За Інгарденом, конкретизація художніх образів реципієнтом полягає у заповненні «ділянок невизначеності», завдяки чому твір зберігає естетично відкритий характер і не обмежує свій смисл одною класичною інтерпретацією. Іфігенія у Лесі Українки прекрасна, як і в античній драмі, закохана у рідну Елладу, готова до самопожертви. Відмінність образу полягає у тому, що Іфігенія нашої поетеси усвідомлює свій обов'язок – врятувати батьківщину, не схиляється покірною перед долею, а свідомо несе тягар прометеївської спадщини. Заради рідного краю вона без вагань піднялася на жертвник. Іфігенія була героїнею у себе на батьківщині і зараз втішається думкою про те, що нащадки «може спом'януть у піснях славутню Іфігенію, що рано загинула за рідний край».

Висновки. Підсумовуючи, можемо сказати, що кожна рецепція (прочитання) твору пропонує читачеві свою завершену версію, але водночас твір залишається для нього незавершеним, оскільки можливі й інші художні розв'язки. «Кожне виконання *пояснює* твір, але не *вичерпує* його. Кожне виконання робить твір реальністю, але само собою воно лише доповнює всі інші можливості виконання твору» [3, с. 96]. Зрозуміло, що у літературі нового часу трактування міфологічних образів та сюжетів, їх проблематика та комунікативна поетика настільки відрізняються від першоджерела, що це може бути проблемою подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гольберг М.Я. Интерпретаційний потенціал як герменевтична проблема. *Studia hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом*. Дрогобич: Коло, 2003. С. 9 – 17.
2. Евріпід. Іфігенія в Тавриді. Евріпід. Трагедії / пер.: А. Содомори. К.: Основи, 1993. С. 339 – 389.
3. Еко У. Роль читача. Дослідження з семиотики текстів / пер. з англ. М. Гірняк. Львів: Літопис, 2004. 384 с.
4. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. 448 с.
5. Попова-Бондаренко И. Герменевтика и коммуникация: опыт анализа. *Studia hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом*. Дрогобич: Коло, 2003. С. 18 – 27.
6. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. М.: Интрада, 1996. 314 с.
7. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Художественная литература, 1978. 301 с.
8. Aristoteles. Poetik. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam Jun., 1976. 80 s.

УДК 82.091[821.161.2+821.111]

**ОБРАЗ ЧОЛОВІКА-ДЕТЕКТИВА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДОРОТІ СЕЙЕРС
ТА ІРЕН РОЗДОБУДЬКО**

**THE IMAGE OF THE MALE DETECTIVE IN THE INTERPRETATION
OF DOROTHY SAYERS AND IRENE ROZDOBUDKO**

Гуляк Т.М.,

*викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін
Прикарпатського факультету
Національної академії внутрішніх справ*

У статті проаналізовано типологічні подібності та відмінності презентації образу чоловіка-детектива в детективних романах «Смертельна отрута», «Де буде труп?», «Повернення в Оксфорд» Дороти Сейерс і «Пастка для жар-птиці» («Мерці»), «Ескорт у смерть», «Подвійна гра в чотири руки» Ірен Роздобудько. Досліджено історико-літературні джерела образу британського детектива – Пітера Уімзі. Визначено й описано основні засоби творення літературного героя письменницями Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько. Встановлено, що обидві письменниці презентують чоловіків-детективів з використанням власних висловлювань, мови своїх персонажів, епізодичного психологічного аналізу, пейзажу, екскурсу в минуле чоловіків-детективів. Окрім того, британська письменниця завжди використовує епіграфи у своїх творах як засіб презентації літературних героїв, а Ірен Роздобудько схиляється до використання ліричних відступів.

Ключові слова: детективний роман, літературна традиція, літературний прототип, образ чоловіка-детектива, засіб презентації.

В статье проанализированы типологические сходства и различия презентации образа мужчины-детектива в детективных романах «Смертельный яд», «Где будет труп?», «Возвращение в Оксфорд» Дороти Сейерс и «Ловушка для жар-птицы» («Мертвецы»), «Эскорт в смерть», «Двойная игра в четыре руки» Ирен Роздобудько. Исследованы историко-литературные источники образа британского детектива – Питера Уимси. Определены и описаны основные средства создания литературного героя писательницами Дороти Сейерс и Ирэн Роздобудько. В частности, установлено, что оба автора представляют мужчин-детективов, используя собственные высказывания, язык своих персонажей, эпизодический психологический анализ, пейзаж, экскурс в прошлое мужчин-детективов. Кроме того, британская писательница всегда использует эпиграфы в своих произведениях как средство презентации литературных героев, а Ирэн Роздобудько склоняется к использованию лирических отступлений.

Ключевые слова: детективный роман, литературная традиция, литературный прототип, образ мужчины-детектива, средство презентации.

The article analyzes the typological similarities and differences in the presentation of the image of the male detective in the detective novels “Strong Poison”, “Have His Carcase”, “Gaudy Night” by Dorothy Sayers and “A Trap for the Firebird” (“The Dead”), “Escort to Death”, “Double Play by Four Hands” by Irene Rozdobudko. The historical and literary sources of the image of the British detective – Peter Wimsey – are revealed. The main means of creating a literary hero by the writers Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko are identified and described. In particular it has been established that both