

6. Ivanychuk, R.I. (1993), My soul, bless the Lord, *Blagoslovy, dushe moia, hospoda...*, Prosvita, Lviv, Ukraine.
7. (2011), He went on way after swallows : Memory about Volodymyr Pidpalyi, *Pishov u dorogu – za lastivkamy: Spohady pro Volodymyra Pidpaloho*, PP “Medobory-2006”, Kamianets-Podilskyi, Ukraine.
8. Rudenko, M. (2013), The biggest mirackcle is life. Memoirs, “Naibilshe dyvo – zhyttia”. *Spohady*, TOV “Vydavnytstvo “KLIO”, Kyiv, Ukraine.
9. Telniuk, S. (2011), From the diary notes excerpts, *Iz shhodennykovykh zapysiv (Uryvky) // Rukopys: Ukr. alm. spohadiv, shhodennykiv, lystiv, dok., svitlyn*, in 2 vol., Vol. 2, Krynysia, Kyiv, Ukraine, pp. 278–315.
10. Chykalenko, Ye. (2011), *Memoirs (1861–1907), Spohady (1861–1907), Tempora*, Kyiv, Ukraine.
11. Shevchuk, Vas., (1986), *Blackthorn world: novel, Ternovyi svit : Roman, Rad. pysmennyk*, Kyiv, Ukraine.

УДК 821.112.2-343

ГАУПТМАНІВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФУ ПРО ІФІГЕНІЮ: МІЖ АПОЛЛОНОМ І ДІОНІСОМ

Гура Н.П., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний технічний університет,
вул. Жуковського, 64, м. Запоріжжя, Україна*

gura.natalya@bk.ru

У статті досліджується рецепція міфу про Іфігенію німецького драматурга Герхарда Гауптмана. У пошуках основи драми він пропонував звернутися до людської душі, що перетворилася на поле битви двох протилежних начал. Основна увага сфокусована на трансформації образу головної героїні, якої вона зазнала в німецькій літературі першої половини ХХ ст.

Ключові слова: міф, міфологічний сюжет, інтерпретація, рецепція, драма, героїня, Аполлон, Діоніс.

ГАУПТМАНОВСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА ОБ ИФИГЕНИИ: МЕЖДУ АПОЛЛОНОМ И ДИОНИСОМ

Гура Н.П.

*Запорожский национальный технический университет,
ул. Жуковского, 64, г. Запорожье, Украина*

В статье исследуется рецепция мифа об Ифигении немецкого драматурга Герхарда Гауптмана. В поисках основы драмы он предлагал обратиться к человеческой душе, которая стала полем битвы двух противоположных начал. Основное внимание сфокусировано на трансформации образа главной героини, которой она подверглась в немецкой литературе первой половины ХХ века.

Ключевые слова: миф, мифологический сюжет, интерпретация, рецепция, драма, героиня, Аполлон, Дионис.

HAUPTMANN'S INTERPRETATION OF IPHIGENIA'S MYTH: BETWEEN APOLLO AND DIONYSUS

Gura N.P.

Zaporizhzhya National Technical University, Zhukovsky str., 64, Zaporizhzhya, Ukraine

The article deals with the perception of Iphigenia's myth of German playwright Gerhard Hauptmann. In search of drama fundamentals he suggested appealing to the human nature, which is the battlefield of two opposite principles: Apollo and Dionysus. Blood history of the Atrides was the starting point of topical existential problem statement, as well as allows to raise a question if dualism of human nature doesn't cause terrible misdeeds.

Iphigenia's mythological plot was a part of the myth about the Atrides generational curse. Her story was the node of relations between gods and people, common and private, past and present, along with the solving of problems: fault and expiation, revenge and atonement. This multidimensionality of Achaean princess's myth

gives broad transformational range which is more obvious compared Hauptmann's plot and heroine interpretation with literary versions of his great forerunners.

G. Hauptmann was the first who cast doubt on Goethe's humanistic utopia and did peculiar "revision" Iphigenia's myth as well as revised substantially the image of the main heroine. She lost her halo of sanctity while her infinite love and forgiveness to all under the impact of XX century's reality turned into indifference and callousness. The heroine of German writer is a mythological poetical symbol of her time, who has no faith in the human grandeur and mind. It is undermined by horrors of two wars, disillusionment with the wheels of progress and chaos, prevailing in the world.

Polemizing with Goethe, Hauptmann shifted agon of his grand forerunner from social sphere to the personal one, emphasizing that human nature is ruined under the influence of inhumane basis. In the tetralogy the conflict "man – society" reached the top of its generalization and broke the tether of one family.

Key words: myth, mythological plot, interpretation, reception, drama, heroine, Apollo, Dionysus.

Багатозначність міфу про сумнозвісний рід Атрея, комплекс моральних проблем, які закладені в ньому, та рівні їхнього осмислення зумовили стійку зацікавленість давньогрецьких трагіків і подальше звернення літератури наступних століть.

У пошуках пізнання природи людини та її призначення, осмислюючи трагізм історичного шляху Німеччини і свій життєвий досвід, Герхарт Гауптман у своєму підсумковому творі «Тетралогія про Атридів» (1940–1945) звернувся до давньогрецького сюжету троянського циклу міфів. Кривава історія родини Атридів стала відправним пунктом для постановки актуальних екзистенційних проблем та дозволила порушити питання про те, чи не спричинив дуалізм людської натури жахливі за масштабами злочини.

Незважаючи на популярність та загальне визнання Г. Гауптмана, пізня драматургія цього обдарованого літератора кінця XIX–першої половини XX ст. до недавнього часу не мала належної літературно-критичної оцінки і в зарубіжному, і у вітчизняному літературознавстві. Але праці Д. Сантрі [1], К. Хамбургер [2] та К. Хорна [3] допомогли сформуванню більш глибокого й цілісного уявлення про творчу еволюцію художника, відбили його естетичні і світоглядні пошуки в останні роки життя та представили гауптманівську рецепцію міфологічного сюжету про рід Атрея. У розвідках вітчизняних дослідниць Н. Гури [4; 5], Т. Ніпи [6; 7], Т. Шарипіної [8; 9] були спроби розглянути античну тетралогію в контексті німецької літературно-філософської традиції і навіть окреслити загальний напрямок літературної еволюції основних морально-психологічних характеристик образу Іфігенії, викликаних кардинальними зрушеннями в духовному контексті XX ст.

Складником міфу про родові прокляття дому Атридів є міфологічний сюжет про ахейську царівну Іфігенію. Її історія стала точкою перетину у взаєминах богів і людей, розкритті загального та особистого, минулого та сучасності, вирішенні проблем провини та спокути, помсти та розплати. Ця багатовимірність міфу про Іфігенію дозволяє виявити широку трансформаційну амплітуду, що буде більш наочною в зіставленні гауптманівського трактування сюжету й головної героїні з літературними інтерпретаціями його великих попередників.

Метою статті є дослідження гауптманівської рецепції міфу про Іфігенію в контексті авторської концепції античності та трансформаційних процесів, яких зазнав міфологічний сюжет у європейській літературі.

Імпульсом до написання твору Г. Гауптмана послужили уривки з «Італійської подорожі» Й. Гете, опубліковані в 1940 році. Ці невеликі фрагменти містили переказ сюжету одного з нездійснених задумів поета – драми «Іфігенія в Дельфах». Центральною темою нового твору повинна стати ідея всепрощення, а головній героїні – Іфігенії, буде дарована здатність очистити свій рід від прокляття богів.

Концепція Вінкельмана – Гете XVII ст. з домінуючою ідеєю ідеалізації людини-стоїка, який долає перешкоди й страждання зовнішнього світу, була неприйнятною для

драматурга ХХ ст. Високо шануючи свого видатного співвітчизника, Г. Гауптман у розпал Другої світової війни прекрасно усвідомлював, що час його ідеалів безповоротно минув. Сувора дійсність у кілька разів перевершила навіть найгірші побоювання й виявила повну неспроможність «пасивної споглядальності» старого веймарця.

Набагато ближче в той період була драматургові концепція еллінського мистецтва Ф. Ніцше, погляди Я. Баховена, Я. Буркхардта, Е. Роді, а також теоретичні роздуми й художня практика Г. Гофмансталь. Уже в ранньому творі на античну тематику «Грецька весна» (1908) Г. Гауптман ставить під сумнів один з основних принципів теорії драми Аристотеля. Давньогрецька трагедія викликала в нього не очищення за допомогою страху й жалю, а жах. «...Трагедія означає: ворожнечу, переслідування, ненависть і любов під виглядом шаленства життя. Трагедія означає: жах, небезпеку, страждання, муку, катування, підступництво, переслідування, нищість, убивство, кровожерливість, кровозмішання – причому кровозмішання, насильно доведене до найвищого жаху. Бачити справжню трагедію означало, майже скам'янівши, зазирнути в обличчя Медузи, означало предчувати жах, що життя таємно постійно готує навіть улюбленцеві долі. Жах панував у цьому відкритому театрі... Я уявляю собі, що з багатотисячної юрби греків у цьому амфітеатрі іноді повинен був здійснитися один жахливий крик і заклик про допомогу, який оглушливо нісся до неба богів й, послабляючи жорстоку напругу всіх почуттів, рятував від неминучого божевілля» [10, с. 105].

Взявши за основу сюжет давньогрецьких міфів, який використали античні трагіки, Г. Гауптман прагнув показати весь жах первісних подій. Зазирнувши в давнину глибше, ніж це зробили Гомер, Есхіл, Софокл та Еврипід, драматург намагався повернути античній трагедії її первісний вплив на глядача. У тетралогії автор створив особливу атмосферу жаху, який проникає в усі сфери людського буття. Його герої двоїсті, дисгармонійні й жахливі, як сам світ, у якому вони живуть.

У творі стерлися межі між добром і злом, між світлом і темрявою; підземні сили вийшли на поверхню й активно втручалися в людське життя. Їхня поява порушує сформовану світобудову і призводить до панування хаосу й божевілля. Усі життєві цінності здавалися втраченими або знеціненими й відносними. Лише смерть стала константою й центральною категорією гауптманівського твору. Люди відчували свою приреченість: вони боялися смерті, але страх життя часом виявився ще сильнішим, змушуючи героїв твору бажати порятунку від нескінченного кошмару.

Трактування античного світу як стихії кривавих інстинктів, позбавлених розуму, дозволило І. Бернштейну побачити в цьому «враження від імперіалістичної війни, а не від грецької дійсності» [11, с. 293]. Однак ми схильні вважати, що в «Тетралогії про Атридів» примхливо переплелися архаїка й сучасність, оскільки сам автор заперечував прямі паралелі, які проводилися між його твором і сучасними йому подіями.

Драматург не модернізував античності й уникав явної алюзійності, хоча його драми й не позбавлені анахронізмів. Г. Гауптман активно використовував ключові слова з лексики націонал-соціалістів, що дозволило йому створити ефект своєрідної хронологічної інверсії. Так, говорячи про чорний корабель, Пейто згадує «Endziel» («кінцева мета» [12, с. 66]), а військо вітає царя: «Heil Agamemnon» [12, с. 85]. Псевдосакральна риторика, підбурювання до війни й культ вождя були улюбленими методами не тільки А. Гітлера, Й. Геббельса й А. Розенберга, але й Агамемнона й Калхаса. Звернення царя до війська здається рефреном промови найвідомішого лідера націонал-соціалістів:

«Was tut's, wenn unsres Hauses Untergang

Das freche Toja mit zu Grabe reit

Und aus dem Schutte Hellas sich erhebt

Zum Herrn der Welt» [12, с. 68].

Що робити, якщо наш будинок що похитнувся

Нахабна Троя тягне до узбіччя

Із купи руїн Еллада здійметься

До світового панування.

Зміст драми позначився на її формі. Подібно до Есхіла Г. Гауптман написав цикл із чотирьох частин, зосередивши увагу на історії одного роду. Драматург намагався дотримуватися правил трьох єдностей, зберіг роль вісника й хору. Інтрига відіграє незначну роль у творі, а трагічні події в житті людей відбуваються на тлі божественного розладу.

Могутність давніх пристрастей вимагала створення надлюдських образів, у яких людські інстинкти проявлялися б у їхньому первісному вигляді, в елементарній формі. Тому образи головних героїв такі величні й монументальні.

Але разом із цим драматична техніка класичної драми знайшла своєрідне відбиття згідно з авторськими ідеями й естетичними принципами. Так, Пейто, Кассандра, Тестор й Егіст загинули на очах у глядача, що було неприпустимо для давньогрецької трагедії. Численні авторські ремарки й ретельно продумані декорації створювали відповідну атмосферу й нагадували натуралістичну драму. Як точно відзначила І. Блюмберг, у творі «структура (давньогрецької трагедії – *Н.Г.*) вибухає зсередини, визначаючи своєрідність міфологічної драми ХХ століття» [13, с. 19]. Прагнучи до відтворення архаїчної форми, Г. Гауптман залишився письменником свого часу, під пером якого антична драма збагатилася рисами інтелектуальної.

У «Тетралогії про Атридів» також найбільш повно реалізувалася центральна ідея гауптманівських розробок теорії драми, а саме: ідея «прадрами» (*die Urdrama, die Urform*). Автор вважав, що кожна людина несе в собі «прадраму», тому що «“Так” і “Ні” були «першими акторами», ...два слова, які пізніше переодяглися в “Я” й “не-Я” або “Ти”, а примітивним проявом драми була “бесіда із самим собою”» [14, с. 483]. Так, у пошуках основи драми він пропонував звернутися до людської душі, що стала полем битви двох протилежних начал.

Суть своєї «прадрами» Г. Гауптман визначав як дуалістичну у своїй основі: «Насичена життям і смертю, любов'ю й ненавистю, кров'ю й слізьми, медом і жовчю» [15, с. 117]. Тому тетралогія, будучи підсумковим твором зрілого драматурга, несе відбиток авторського дуалізму світовідчуття.

Наслідуючи Гете у виборі сюжету, Герхард Гауптман написав свою трагедію «Іфігенія в Дельфах» (1941), центральною темою якої стала відплата й можливість морального відродження людини, що вже заплямувала свої руки кров'ю. Захопленість темою спричинила написання передісторії викладених подій. Отже, з'явилася «Іфігенія в Авліді» (1944). Одноактні драми «Смерть Агамемнона» (1944) і «Електра» (1948) пов'язували обидві Іфігенії, утворюючи повноцінний чотиричастинний цикл «Тетралогію про Атридів».

Незважаючи на різний обсяг і стилістичну неоднорідність, усі чотири драми сповнені глибокою внутрішньою єдністю, що дозволило Р. Міхаелісу назвати твір «трагедією в десятих актах, ідейний зміст яких можна сприймати лише як єдине ціле» [16, с. 290]. Виходячи з вищезазначеного, ми розглядаємо образ Іфігенії відповідно до розвитку дії у творі.

У центрі тетралогії Г. Гауптмана два покоління проклятого роду Атридів: з одного боку, Агамемнон і Клітемнестра, з іншого – Електра й Орест. Сполучною ланкою між старшим і молодшим поколіннями є Іфігенія, ім'ям якої названі перша й остання частини твору.

Лінія смерті бере свій початок у жертвопринесенні Іфігенії в Авліді й стає причиною низки трагічних подій: убивства Агамемнона, Клітемнестри і, нарешті, самогубства Іфігенії.

Автор десакралізував жертвопринесення Іфігенії, тому що, на його думку, життя безневинної людини принесене на догоду божевілля владі. Подібна жертва не здатна очистити оскраженілу юрбу й принести успіх походу. Драматург підкреслив, що справа, початком якої стало узаконене вбивство, від початку приречена на провал.

Іфігенія, старша дочка Агамемнона й Клітемнестри, найсвітліший образ першої трагедії, – яскравий взірець аполлонівського начала. Думки Іфігенії прості, а помисли чисті. Вона мила й безпосередня. Її світ обмежений рідними стінами Мікен, любов'ю матері й турботою няньки. У центрі цього маленького всесвіту перебуває батько – цар, володар війська й для неї бог – Агамемнон, тому що домінуюча риса Іфігенії – безмежна любов до батька. Г. Гауптман зберіг еврипідівську ніжну прихильність дочки до батька. Напівдитина-напівжінка, вона потребувала його любові, а схвалення Агамемнона важливе для неї як повітря.

« ... Vater, o geliebter Vater!

Als hätten uns die Vögel des Kroniden

getragen, sind wir durch das Land gestürmt

auf dein Ruf. Wie war Mykene leer,

seitdem du fort bist!» [12, с. 18].

... Батько, улюблений батько!

Начебто птахи Кроніди нас

несли, так ми поспішали через всю країну

на твій заклик. Які безлюдні були Мікени

з того часу, як ти пішов!

Занепокоєння батька, тривога матері, важка атмосфера військового табору, натяки й недомовленість оточення гнітюче вплинули на це чутливе створіння. Драматург майстерно показав, як під тиском зовнішніх обставин Іфігенія поступово змінюється, як втрачає своє аполлонівське світло. Ці зміни нагадують хворобу. Не випадково її нянька Пейто першою помітила ознаки недуги й пояснила їх проклятою спадщиною Танталідів.

«Vergessen hatt' ich, dass der goldene Glanz

von deinen Kinderlocken graues Blond

der Tantaliden war und Atreus' Stamm

der ist, des du ein Zweig» [12, с. 30].

Забула я, що золотий блиск

твоїх дитячих кучериків був жахливим відблиском

Танталідів і древа Атрея

Ти гілка.

Гордіня і віра у свою обраність – такий посаг отримала Іфігенія від своїх предків. Автор старанно підготував подальший розвиток подій. Він не випадково обрав у няньки

еллінській дитині дочку жриці жакливої Гекати. Страшна богиня смерті вже вибрала нову жертву й трагедія неминуча.

Г. Гауптман показує поступове наростання прагнення героїні наблизитися до богів. Її кохання до Ахілла слугує яскравим прикладом. У трактуванні драматурга Ахілл – брат Ареса й син Зевса, а значить, – бог. Його божественне походження й слава героя зачаровують Іфігенію. Вона остаточно повірила у своє божественне призначення й, як наслідок, сприймає своє жертвопринесення як священний шлюб-заклання в ім'я нового майбутнього.

**«Man nennt ihn den Peliden, doch er ist
Der Ares Bruder und ein Sohn des Zeus
wie er»** [12, с. 31].

.....
**«... Auch mir gebt einen Bräutigam!
ich will im Tod mich mit Achill vermählen ...»** [12, с. 75].

*Його називають Пелідом, але він
Ареса брат і син Зевса,
як він.*

.....
*Мені теж дали нареченого,
я хочу в смерті з Ахіллом поєднатися. ...*

Ключовою сценою в розумінні образу Іфігенії є, на нашу думку, її розмова з батьком у другому акті й, насамперед, символіка, якою вона сповнена. На початку сцени героїня з'явилася з білими лілями в руках [12, с. 53]. Символіка лілей досить складна й неоднозначна. Так, у своєму «Новому довіднику символів і знаків» Т. Турскова виділила такі значення: «краса, невинність; королівська влада» [17, с. 313]. Вони досить точно охарактеризували Іфігенію – найвродливіша дочка царя, юна й чиста. Білий колір лише посилив ці характеристики, тому що він – «символ чистоти, істини, цнотливості й жертвовності, а в деяких трактуваннях – божественності» [17, с. 53]. Саме тут ми бачимо перехід вищого людського статусу (цар, король) на якісно новий рівень – бог. Драматург, ніби підкреслюючи достоїнства героїні, вказує на її згубну слабкість.

У народній символіці лілея є також символом смерті, і «в народних сказаннях, лілея, що тасмно з'явилася, може сповіщати смерть» [17, с. 315]. Але в драмі автор не просто називає їх лілями, а уточнює, що це «асфоделі» [12, с. 55]. Ці квіти, які нагадують мініатюрні лілеї, відповідно до античної легенди, росли на луках загробного світу й згодом стали «похоронним символом смерті й скорботи та асоціювалися з цвинтарями й руїнами» [17, с. 36]. Тому в унісон звучало порівняння Агамемнона:

«Ein Grabmal, schein mir, ist die ganze Welt!» [12, с. 56]

Надгробком мені здається увесь світ!

Аналізуючи символіку, треба повернутися до тлумачення білого кольору, серед значень якого є страх, капітуляція й смерть. Однак у Європі протягом багатьох століть він «символізував не сум, а посвячення в нове життя, що очікує померлого» [17, с. 54]. Так, Л. Бенуас стверджував, що білий колір був «переходом між двома станами або моментами, від життя до смерті» [18, с. 80].

У цій сцені поєдналися минуле, сьогодення й майбутнє. Людське (минуле) приносилося в жертву божественному (майбутньому). Смерть (сьогодення) є інструментом переходу. Це ритуальна смерть-відродження.

Г. Гауптман зобразив Іфігенію й Агамемнона в суміжній ситуації, у момент ухвалення відповідального рішення, остаточний вибір якого робить героїня. Це – сильна й цілісна натура, як багато жіночих образів тетралогії. Іфігенія пишалася батьком і беззастережно вірила в його божественність, тому рішення зійти на жертвний вівтар вона прийняла цілком усвідомлено.

«Ich soll als Opfer sterben auf dem Altar

Achaias und für der Achaer Sieg:

das aber ist mein eigener Wille nun!» [12, с. 73]

Я жертвою повинна вмерти

на ахейському вівтарі і заради перемоги Ахеї:

адже це моя власна воля!

Драматург свідомо усунув метання героїні й абсолютизував її дочірні почуття. А підсилення ролі родового прокляття своєю чергою дозволило Г. Гауптману уникнути невмотивованого переходу еврипідівської Іфігенії від страху смерті до бажання пожертвувати собою в ім'я вітчизни й пояснити її протиприродне рішення принести себе в жертву. Вона з самого початку підвладна хворобі предків.

«... Ich wußte nicht bisher,

was Wahrheit ist!...

... Solche Wahrheit fühlen,

heißt sterben oder auferstehen

aus Menschenenge jauchzend in die Gottheit!» [12, с. 73].

... До цього я не знала,

Що таке правда! ...

... Ту правду відчувати

означає вмерти і воскреснути радіючи

з людської тісноти в божественність!

Драматург полемізував з ніцшеанською тезою про позаморальність божественного начала і дійшов висновку, що «людина – не людина, якщо вона бог». Ця тема закладена вже в образі Агамемнона й набула розвитку в образі Іфігенії.

Спираючись на концепцію еллінського мистецтва Ф. Ніцше, згідно з якою грецький дух є полем зіткнення, боротьби й поєднання двох стихій – аполлонізму й діонісійства, а також перебуваючи під впливом І. Я. Баховена з його «"материнською" (хтонічною – Г.Н.) містикою могильної землі» [цит. за 19, с. 10], Г. Гауптман створює свій світ, на полюсах якого знаходяться: світле, людське – аполлонічне, і темне, надлюдське, хтонічне – діонісійське.

Поєднуючи в собі «людське» й «надлюдське», Іфігенія є ідеальним вираженням гауптманівського дуалізму. Вже наявність у неї двох імен (Іфігенія й Іфіанасса) наштовхує на думку про неоднозначність цього образу. Іфіанасса – данина Гомеру і Й.В. Гете, втілення всього гуманного, людського, що властиве цим поетам. Іфігенія – носій родового

прокляття. Поєднання смертності людини (людське) з безсмертям богині (хтонічне) робить героїню особливо привабливою для письменника. Як помітила Кете Хамбургер, Гауптман, «розглядаючи міф про Іфігенію в його дійсно архаїчному аспекті, парадоксальним чином трактує саме "архаїчне" – дуже сучасно й актуально» [2, 174]. На відміну від його сучасників, у Г. Гауптмана своє розуміння міфу. Письменник не "актуалізує" міфічні події, не наділяє своїх героїв психологією сучасної людини, а "архаїзує", «використовуючи її давню функцію носія і виразника архетипних пристрастей» [19, с. 271] і характерів.

Праїнстинкти людей містяться в них самих. Іфігенія зробила свідомий вибір і погодилася на жертву, тим самим фактично здійснила вбивство. Вона вбила в собі Іфіанасу, а отже, померла духовно.

Життерадісну Іфігенію Еврипіда («Іфігенія в Тавриді») і «пасивну, споглядальну» Іфігенію Гете поєднало гуманістичне, світле начало. Починаючи з дельфійської Іфігенії Гауптмана, образ героїні змінюється, набуваючи діонісійських рис.

**«Vergib, Apoll, wenn mich dein wachsend Licht
nur schmerzt: Licht löscht das Licht! Mich aber nähren
allein der Hekate glückselige Fackeln»** [12, с. 227].

*Пробач Аполлоне, якщо твоє нестримне світло
Завдає мені стільки біль: світло гасить світло!
Мені ж ближче блаженні смолоскипи Гекати.*

Автор не уник еврипідівської суперечності. Як і його далекий попередник, німецький драматург спочатку написав «Іфігенію в Дельфах», а потім був змушений підпорядковувати їй авлідську Іфігенію. Це пояснює, чому жриця Гекати раділа смерті Агамемнона й називала його вбивцею. А мрія віддати життя за батьківщину в останній частині тетралогії перетворилася в обвинувачення греків у вбивстві. Вона ненавидить всіх і безжалісно приносить еллінів у жертву.

Під час обряду посвяти в жриці Іфігенія долучилася до божественного начала, і, відповідно, до концепції Г. Гауптмана, – остаточно втратила людську подобу. Саме тут вона повторно вмерла, цього разу – духовно й стала уособленням самої смерті. Таємна мрія Атридів здійснилася: дочка Агамемнона, як ніколи, стала близькою до богів, але все людське в ній померло. Чітко виявилися божественні атрибути: піднесеність, байдужість і надлюдська велич.

Підкреслюючи її «відчуженість» від земного світу, Гауптман свідомо використав ім'я «Геката». Відбулася підміна й змішання образів Артеміді – Селени – Гекати – Персефони – Іфігенії, і автор у черговий раз підняв героїню до рівня богів.

Ненависть, роздробленість і взаємонепорозуміння панували в родині Атридів. Найближчі люди, члени однієї родини стали чужими й не чули одне одного. Родини більше немає. Драматург акцентував увагу на тому, що людина безмежно самотня в цьому жадливому світі, й навіть сімейні пута не є незмінно стійкими. Загальнолюдські цінності втрачені, родинні зв'язки перервані, тому діти Агамемнона самотні й неприкаяні. Г. Гауптман переніс суспільні суперечності у сферу особистого, черговий раз підкреслюючи, що людська душа руйнується в результаті впливу на неї антигуманного начала.

У тетралогії конфлікт «людина–суспільство» досяг найвищої міри узагальнення і вийшов за межі однієї сім'ї. Не тільки погана спадковість руйнує особистість, але й уся система суспільних відносин, які її оточують. Логічна побудова драматурга «людина–родина–суспільство» руйнується, якщо одна зі складових деформується, між ними втрачається зв'язок.

Переживши внутрішній розлад, Електра й Орест знаходять у собі сили почати нове життя. Лише Іфігенія залишається у своїй божественній величі, не знаходячи місця в цьому світі. Її викрадення з храму богині стало черговим убивством. Воно позбавляє її сенсу життя, що полягало в кривавих жертвопринесеннях і в усвідомленні своєї причетності до божественного світу. Іфігенія звикла до сутінок ночі й боїться світла дня й самого життя. Вона далека від каяття за вчинене й навіть у смерті утверджує свою божественність.

Цікавою, на наш погляд, є версія К. Скродьскі, який вважає, що самогубство героїні представлено драматургом відповідно до концепції Е. Роде. Згідно з його теорією, «кінцевим пунктом історії грецької релігії є орфічний аскетизм, що спрямований на подолання всіх земних зв'язків і виражає надії на об'єднання з божеством після смерті» [20, с. 66]. Дочку Агамемнона більше нічого не тримає в цьому світі: єдина близька людина, мати, – вбита, а брат і сестра для неї чужі люди. Тому вона так прагне повернутися в царство мертвих і назавжди з'єднатися зі своєю страшною богинею.

Іфігенія робить останній крок на шляху до вічності – вбиває себе. Вона померла фізично, тому що морально вже давно мертва.

*«Das Erz, womit du meinen Geist erbaut,
will schmerzen, das Geheimnis, drin verwahrt,
verliert die Starrheit: gleichsam war es tot
wie ich...»* [12, с. 223].

*Бронза, з якої ти створила мій дух,
болить, таємниця, що там зберігається,
втрачає свою непохитність: немов вона мертва
як я ...*

Героїня стратила себе, тим самим розірвавши ланцюг сімейного прокляття. Вона остання в роду (після Агамемнона й Клітемнестри), яка зазнала хвороби Тантала і якій не було дароване очищення. Її смерть дала надію Оресту й Електрі на нове майбутнє й одночасно стала застереженням того, що в будь-який момент минуле може повернутися й тоді механізм старого прокляття запрацює з новою силою.

Підсумовуючи, слід зазначити, що міф про Іфігенію став у творчості Г. Гауптмана ємною універсальною моделлю, яка дозволила йому досліджувати мінливість і двоїстість людської натури, згідно з його теорією прадрами. Драматург переніс суспільні суперечності у сферу особистого і повернув головній героїні статус «жертви», хоча і безглуздий, як саме буття ХХ ст., підірване війнами, втратою віри й стабільних моральних орієнтирів. Образ Іфігенії став своєрідним пам'ятником жертвам трагічних подій і застереженням нащадкам. Однак проблема вивчення специфіки творчого методу німецького драматурга не може бути розкрита в межах однієї статті. Вона залишає широкі обрії для подальшого дослідження, адже Герхард Гауптман належить до визначних і водночас суперечливих фігур літературного процесу кінця ХІХ ст. – першої половини ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Santini D. Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie / D. Santini. – Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, 1998. – 172 S.
2. Hamburger K. Das Opfer der Delphischen Iphigenie / K. Hamburger // G. Hauptmann. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. – 301 S.
3. Horn C. Remythisierung und Entmythisierung : Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne / C. Horn. – Karlsruhe : Universitätsverlag Karlsruhe, 2008. – 327 S.

4. Гура Н. П. Шляхами крові (за твором Г. Гауптмана «Тетралогія про Атрідів») / Н. П. Гура // Питання літературознавства. – 2005. – Вип. 13 (70). – С. 104–109.
5. Гура Н. П. Рецепція античності в німецькій літературі ХХ століття та її вплив на інтерпретацію міфологеми Іфігенії / Н. П. Гура // Вісник Маріупольського державного університету. 2010. – Серія: Філологія. – Вип. 2 (4). – С. 25–32.
6. Нипа Т. С. Античный цикл драм Герхарта Гауптмана [Текст] : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 10.01.03 / Т. С. Нипа. – М. : РАН, 2001. – 16 с.
7. Нипа Т. С. Образ Ифигении как воплощение идеи жертвенности в трагедии Г. Гауптмана «Ифигения в Дельфах» / Т. С. Нипа // Универсалии культуры. – 2010. – Вып. 3. Измерения литературного текста: поэтика, история, философия. – С. 62–68.
8. Шарыпина Т. А. Замысел И. В. Гете и трагедия Г. Гауптмана «Ифигения в Дельфах» / Т. А. Шарыпина // Гетевские чтения (1997; Москва) [Материалы] / Гетевские чтения (1997; Москва) ; ред. кол. : И. Н. Лагутина [и др.]. – М. : Наука, 1997. – С. 206–218.
9. Шарыпина Т. А. Драматургия позднего Г. Гауптмана и новый взгляд на немецкую литературу ХХ века / Т. А. Шарыпина [Электронный ресурс] : электронный журнал «Новые российские гуманитарные исследования». – Электрон. дан. (1 файл). – М., 2010. – № 5. – 8 с. – Режим доступа: http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=111&binn_rubrik_pl_articles=318. – Назва з екрана.
10. Гауптман Г. Греческая весна [Текст] / Г. Гауптман // Полн. собр. соч. в 14 т. [пер. Ю. Балтрушайтис, С. Мясново]. – М. : Изд-во В. Д. Саблина, 1912. – Т. 14. – 291 с.
11. История немецкой литературы [Текст] : в 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Балашова, В. М. Жирмунского, Б. И. Пуришева, Р. М. Самарина и др.; Академия Наук СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1962–1976. – Т. 4 : 1848–1918. – 1968. – 614 с.
12. Hauptmann G. Die Atriden-Tetralogie / G. Hauptmann. – Gütersloh : C. Bertelsmann Verlag, 1956. – 342 S.
13. Блюмберг И. В. Драматургия Г. Гауптмана 1920 – 40-х гг. [Текст] : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусств. наук : спец. – 24.00.01. / И. В. Блюмберг. – Л., 1971. – 23 с.
14. Hilscher E. Gerhart Hauptmann / E. Hilscher. – Berlin : Verlag der Nation, 1974. – 665 S.
15. Alexander N. E. Studien zum Stillwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns / N. E. Alexander. – Stuttgart : Metzlerische Verlag, 1964. – 150 S.
16. Michaelis R. Der Schwarze Zeus : Gerhart Hauptmanns zweiter Weg / R. Michaelis. – Berlin : Argon, 1962. – 284 S.
17. Турскова Т. Новый справочник символов и знаков / Т. А. Турскова. – М. : Рипол Классик, 2003. – 800 с.
18. Бенуас, Люк. Знаки, символы и мифы [Текст] : научно-популярная литература / Л. Бенуас ; пер. с фр. А. Калантарова. – М. : АСТ : Астрель, 2004. – 158, [1] с.
19. Leppmann W. G. Hauptmann. Leben, Werk und Zeit / W. G. Leppmann. – Bern und München Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. – 415 S.

20. Skrodzki K. I. Mythopoetik. Das Weltbild des antiken Mythos und die Struktur des nachnaturalistischen Dramas / K. I. Skrodzki. – Bonn : Bokvier, 1986. – 296 S.

REFERENCES

1. Santini, D. (1998), Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin, Deutschland.
2. Hamburger, K. (1976), Das Opfer der Delphischen Iphigenie, G. Hauptmann, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, Deutschland.
3. Horn, C. (2008), Remythisierung und Entmythisierung : Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne, Universitätsverlag Karlsruhe, Karlsruhe, Deutschland.
4. Gura, N.P. (2005), «On blood roads (after Hauptmann's work "Atrides' tetralogy")», Pitannya literaturoznavstva, Iss. 13 (70), pp. 104–109.
5. Gura, N.P. (2010), «Antiquity reception in German literature of XX century and its influence on the interpretation of Iphigeneia's mythologem», Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu, Iss. 2 (4), pp. 25–32.
6. Nipa, T.S. (2001), «Gerhart Hauptmann's antique drama cycle», Thesis abstract for Cand. Sc. (Philology.), 10.01.03, – Moscovskii Pedagogicheskii Gosudarstvennii University, Moscow, Russia.
7. Nipa, T.S. (2010), «Iphigeneia's image as incarnation of sacrifice idea in G. Hauptmann's tragedy "Iphigeneia in Delphi"», Universalii kulturi, Iss. 3. Izmereniia literaturnogo texta: poetic, istoria, filosofiya, pp. 62–68.
8. Sharypina, T.A. (1997), «J.W. Goethe's concept and G. Hauptmann's tragedy "Iphigeneia in Delphi"», Proc. Goethe studien, Moscow, Nauka, pp. 206–218.
9. Sharypina, T.A. (2010), «Drama of late G. Hauptmann and a new view on German literature of XX century», Novie rossiiskie humanirnie issledovaniya [New Russian Art researches], no. 5, available at http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=111&binn_rubrik_pl_articles=318 (access March 5, 2015).
10. Hauptmann, G. (1912), Grecheskaia vesna [Griechischer Frühling], Gesamtausgabe vom Hauptmann in 14 Bde, Translated by Baltruschaitis, Yu. and Miasnov, S., Bd. 14, Moscow, Russia.
11. Istoriia nemetskoi literatury v 5 tomakh [History of German literature], (1962), part 4, Nauka, Moscow, Russia.
12. Hauptmann, G. (1956), Die Atriden-Tetralogie, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh, Deutschland.
13. Blumberg, I.V. (1971), «Gerhart Hauptmann's drama of 20ths-40ths», Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts.), 24.00.01, – Leningradskii Gosudarstvennyi Institut Teatra, Muzyki i Kinematografii, Leningrad, Russia.
14. Hilscher, E. (1974) Gerhart Hauptmann, Verlag der Nation, Berlin, Deutschland.
15. Alexander, N.E. (1964), Studien zum Stillwandeln im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns, Metzliche Verlag, Stuttgart, Deutschland.
16. Michaelis, R. (1962), Der Schwarze Zeus : Gerhart Hauptmanns zweiter Weg, Argon, Berlin, Deutschland.
17. Turskova, T. (2003), Novyi spravochnik simvolov i znakov [New guide of symbols and signs], Ripol Classic, Moscow, Russia.
18. Benuas, L. (2004), Znaki, simvolov i mify [Signes, symbols et mythes], Translated by Kalantarova, A., Moscow, Russia.
19. Leppmann, W. G. (1989), Hauptmann. Leben, Werk und Zeit, Fischer Taschenbuch Verlag, Bern und München, Deutschland.
20. Skrodzki, K.I. (1986), Mythopoetik. Das Weltbild des antiken Mythos und die Struktur des nachnaturalistischen Dramas, Bokvier, Bonn, Deutschland.

ПЕРШІ ФІКСАЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ ЗАПОРОЖЖЯ В ОПИСАХ МАНДРІВНИКІВ XVI–XVIII ст.

Іваннікова Л.В., к. філол. н., ст. наук. співробітник

*Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М.Т. Рильського НАН України, вул. Михайла Грушевського, 4, м. Київ, Україна*
i.pawlenko2011@yandex.ua

Стаття присвячена передісторії української фольклористики. Йдеться про перші фіксації фольклору на Півдні України, зроблені в XVI–XVIII ст. Автор простежує певну еволюцію записів від окремих номінацій (топонімів) до сюжетів і власне фольклорних текстів, показує спадковість фольклорної традиції протягом багатьох століть, порівнюючи різночасові записи легенд.

Ключові слова: Південь України, усні нарративи, функціонування фольклору, історія фольклористики.

ПЕРВЫЕ ФИКСАЦИИ ФОЛЬКЛОРА ЗАПОРОЖЬЯ В ОПИСАНИЯХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ XVI–XVIII вв.

Иванникова Л.В.

*Інститут искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф. Рильского
НАН Украины, ул. Михаила Грушевского, 4, г. Киев, Украина*

Статья посвящается предыстории украинской фольклористики. Речь идет о первых фиксациях фольклора на Юге Украины, сделанных в XVI–XVIII вв. Автор прослеживает эволюцию записей от отдельных номинаций (топонимов) к сюжетам и собственно фольклорным текстам, показывает преемственность фольклорной традиции на протяжении многих веков путем сравнения сделанных в разное время записей легенд.

Ключевые слова: Юг Украины, устные нарративы, функционирование фольклора, история фольклористики.

FIRST RECORDS OF ZAPORIZHZHYA FOLKLORE IN THE TRAVELLER'S NOTES IN XVI–XVIII CENTURES

Ivannikova L.V.

*The Institute of art studies, folklore and Ethnology, M.T. Rylskiy National Academy of Sciences
of Ukraine, Mykhailo Hrushevskiyi str., 4, Kyiv, Ukraine*

The chronological frames of this paper are represented by XVI–XVIII centuries. This is the period, which may be called by the prehistory of the study of Ukrainian folklore. Author tells about the first records of the folklore made in the territory of the Southern Ukraine. They can be seen in the descriptions and travel notes of the travellers of XVI–XVIII centuries which visited Zaporizhzhya Sich: Erich Lyasota, Giyom Levasser de Boplan, Vasyly Zuev et al. Author claims that the formation of unique subcultural traditions, rites and rituals of Zaporizhzhya Cossacks pertinent to the closed military community has taken place just in this period. At the same time the texts have appeared that regulated the verbal tradition in time and space.

First document that contains the information about the verbal tradition and folklore of Cossacks is the journal of the German ambassador Erich Lyapota (1594). He was the eyewitness of Cossack meetings and described the toponymy of the territory. His description evidences that already in XVI century the name of each natural object had its own history and legend. Author names 13 rapids that he passed on Dnieper, explains the origin of certain toponyms. Lyasota claims that these names have been given to them by Cossacks. The toponyms fixed by him have remained until XX century. This is the first record of the folk toponymy of the territory. The noted made by Lyasota demonstrate the continuity of the verbal tradition during many centuries.

Other part of the paper is devoted to the “Description of Ukraine” by Boplan. The subject of the study of this author is also the landscape of the Siuthern Ukraine as the subject of mythologization and historic memory. Boplan provides more information about the origin of toponyms and retells the legends related to them. The author of the present paper notices that the narrations recorded in XVII century have a slight difference from those recorded in the late XIX–early XX centuries. L. Ivannikova draws parallels to the records by Boplan made by Yakov Novitsky and Dmytro Yavornytsky (about the river Skarbna, the name of which is related to the legend about Cossack’s treasures – money and weapon – hidden in it). Comparing the records from different times the author of the present paper tries to trace back the process of the mithologization of the past during centuries. More recent narrations reflect the events taking place in XVI–XVII centuries, while later narrations recorded in XIX–XX centuries are fixed to the events that occurred in XVIII century, the