

НАТАЛІЯ АСТРАХАН
Житомирський державний університет
імені Івана Франка

ПРОБЛЕМА МІЖСУБ'ЄКТНОЇ ПЕРЕВІРКИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ПРОЕКЦІЇ НА ЕСТЕТИКУ ТРАГЕДІЙНОГО ТА КОМЕДІЙНОГО КАТАРСИСУ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ ДРАМИ

Abstract. The article discusses the idea of a literary text's interpretation, focusing upon the view, that if one gains an understanding of the meaning of a literary work and it still keeps being relevant, then its interpretation justifies its existence. (Among others possible interpretations). It is outlined that verification of a literary work's interpretation is deeply rooted in the history of world culture and has a long-lasting tradition. A convincing example of this tradition leads to an ancient Greek theater, where the tragedy as a way of interpretation of mythological plots was focused on its own interpretation verification, which was carried out with its poetics. The correlation of the tragic and comic, tragedy and comedy allows to reveal additional aspects of the "correct" interpretation. Particularly important indicators of the "correct" interpretation are considered to be an emotion associated with the catharsis of tragedy and comedy's own version of emotional unity, viewer's purification and purgation in comedy. The findings suggest that an ancient drama has developed a mechanism of the relationship between authorial creation and recipient's reproduction of a literary work, which then starting first with the Renaissance, will be integrated into every piece of literature as a certain interpretative potential that has to be implemented by the reader.

Key words: *interpretation, interpretation's verification, catharsis, tragedy, comedy, Greek drama*

Інтерпретація літературного твору є перевіркою для того, хто її здійснює. Якщо здобути в її результаті розуміння, відчитаний зміст літературного твору виявляється актуальним для інших людей, сприймається ними як правда, то інтерпретація тим самим доводить своє право на існування (серед інших можливих інтерпретацій). Таке оцінювання інтерпретації здійснюється не лише раціонально й не лише емоційно (як сказали б на межі XVIII–XIX століть, «розумом і серцем»), а потребує всієї людини.

Міжсуб'єктна перевірка інтерпретації літературного твору глибоко вкорінена в істо-

рію світової культури, має давню традицію. Яскравим прикладом вияву цієї традиції є давньогрецький театр. Антична трагедія, художній досвід якої традиційно відстежують від творчості Есхіла (відомо, що першим постановником трагедії в Афінах став Феспід, твори якого до нас не дійшли), була інтерпретацією міфів як певної духовної спадщини, отриманої від попередніх поколінь й актуалізованої в контексті сучасних авторів трагедії проблем буття. Міфи, які нині сприймають як результат колективної творчості, у свідомості давніх греків жили в художній формі (зокрема у вигляді поем Гомера – відома думка Есхіла про власну творчість як про крихти, що впали зі столу Гомерового бенкету). Отже, взаємини колективної та індивідуальної творчості ніколи не були однозначними і потребують окремого прояснення на кожному етапі еволюції художньої творчості.

Трагедії створювали саме для постанови, організацією якої займалася влада полісу, а глядачами мали бути *всі* мешканці міста-держави. З культом бога Діоніса, на основі якого виникла трагедія, пов'язувалось уявлення про єдність усіх громадян поліса, цей культ приходив на зміну пануванню окремих богів та героїв, яких підносила аристократія [1]. Отже, трагедія як інтерпретація міфологічних сюжетів була зорієнтована на організацію власної ж міжсуб'єктної перевірки, здійсненню якої підпорядковувалась її поезика. Генетичний зв'язок давньогрецької трагедії з культом бога Діоніса переконливо відстежили О. М. Веселовський в «Історичній поетиці» та його численні послідовники. Хор в Есхілових трагедіях¹ успадкував від культу усвідомлювану давніми греками необхідність перевірити кожну репліку «розмови з богом», здійснюваної жерцем у процесі розгортання культової дії, зверненням до загалу, доля якого, з погляду міфологічної свідомості, залежала від перебігу цієї розмови.

Якщо в гомерівському епосі голос будь-якого окремого героя чи бога завжди лунав на тлі голосу героїчного епічного колективу (образно кажучи, на тлі потужного хорвого співу) й оцінювався з точки зору цього колективу, щодо якого не виокремлювали себе ні рапсод, ні його слухачі, в трагедії Есхіла голос окремої особистості набув індивідуального звучання². Можливо, з цим пов'язаний

¹ На думку С. Апта, «хор в трагедії – це її найбільш давнє, найбільш архаїчне, найбільш близьке до витоків драми ядро» [2, с. 6].

² Виокремленню голосу окремої особистості сприяв і розвиток лірики, який, як доводить в «Історич-

той факт, що «у театрі остаточно завершився процес *десакралізації культу і естетизації міфу*, що розпочався в Гомеровому епосі» й «сформувалося мистецтво як окрема цілісна система світосприйняття, в якій людина набуває самодостатньої цінності» [4, с. 50]. Б. Б. Шалагінов, аналізуючи трагедію Есхіла «Прометей прикутий», особливо акцентує саме індивідуалістичну ідею у творі, наголошує, що Прометей «діє на власний розсуд і повністю бере відповідальність за вчинок» [4, с. 52]. Учений зауважує, що такі ціннісні орієнтації, як «цінність власного рішення і осмисленого вчинку, готовність взяти на себе відповідальність, є наріжними каменями європейського індивідуалізму» [4, с. 53]. Характерно, що саме на тлі поступового визрівання таких ціннісних орієнтацій формується тип особистісної творчості, ще не готовий в епоху створення гомеровських поем (що, власне, і породило «гомеровське питання»). Античний театр був покликаний не лише вплинути на мешканців міста-поліса, об'єднати їх переживанням спільних емоцій, виробленням єдиного схвального або негативного ставлення до вчинків героїв театрального дійства, а й проявити здатність або нездатність драматурга домогтися такого об'єднання. Не випадково у Давній Греції в період формування і активного розвитку театру практикувались змагання між авторами трагедій, своєрідні поєдинки, що ставали об'єктом художнього осмислення через комедійне пародіювання. Отже, особистісна творчість як відповідальна діяльність, узгоджена з власними переконаннями та бажаннями, власними настановами автора, покликана, неначе Прометей вогонь, зробити життя людей більш окультуреним та усвідомленим, від початку уявлялась як підпорядкована спільним інтересам громади, людського загалу, частиною якого мислив себе автор. При цьому важливим було переживання глядачами спільних емоцій, катарсис, до якого, з точки зору Арістоте-

ля, обов'язково мала привести глядачів трагедія. Досягнута в епоху Античності, осмислена й зафіксована Арістотелем у «Поетиці» рівновага між суб'єктивним та об'єктивним, індивідуальним та загальним, що виявляється в процесі художньої творчості та її сприйняття, і досі виглядає як еталонна, взірцева. Сама наявність катарсису, очищення через страх та співчуття від подібних афектів, може бути розглянута як подієве підтвердження «правильності» й художньої інтерпретації дійсності (яка завжди водночас є також інтерпретацією раніше створеного твору чи творів³), і глядацької інтерпретації запропонованого до уваги твору.

Паралельно з трагедією, але з деяким відставанням розвивалась комедія, зокрема комедія Арістофана, що, на думку В. Є. Головчинер, продовжувала розвиток «давньоантичної комедії, від початку пов'язаної з найбільш патріархальною верствою населення, з селянством, що зберігало живі традиції народної творчості, і з позицій цього селянства виражала різку критику війни, соціальної нерівності, що поглиблювалась, підриву традиційних устоїв афінської демократії» [5, с. 26]. «Відсутність у «Поетиці» Арістотеля скільки-небудь розгорнутих роздумів про комедію Арістофана здається не випадковою, оскільки ця комедія не відповідала уявленням філософа про «краще» драматичне мистецтво, – зауважує літературознавець. – Перипетії особистої долі героїв у них відступають на другий план, на першому ж виявляються суперечки й рішення різних кіл афінських громадян з актуальних питань державної політики, суспільної моралі. В дії арістофанівських комедій виявляються важливими не так характери, як позиції, не так повороти долі, як словесні двобої, сцени диспутів, народних зібрань, судів, життєвих ситуацій, що перевіряють міцність тих чи тих життєвих позицій» [5, с. 26–27]. Отже, комедія виявляється тісніше пов'язана з епічним світобаченням, ніж трагедія, тяжіє до підпорядкування інтересів окремої людської особистості інтересам певної суспільної групи й суспільства загалом, що відображається й у сформованій традиції називання творів Арістофана: «Жаби», «Хмари», «Птахи», «Оси», «Ахарняни», «Вершники» тощо.

ній поетиці" О. М. Веселовський, відбувався практично одночасно з розвитком епосу [3]. У цьому стосунку драма від початку виступає як своєрідний діалог між окремою особистістю з її переживаннями, які виступають в якості мотивів тієї чи іншої дії, й людським загалом, на тлі якого і усвідомлює себе зазначена особистість. Драма як рід літератури, отже, від початку пов'язана з моментом переходу від вже усталеного, осмисленого, завершеного минулого, яке диктує певні стереотипи поведінки, до негарантованого й ризикованого майбутнього, яке проектується діями особистості й коригується думкою загалу.

³ Скоріше за все, Есхіл у трагедії "Прометей прикутий" здійснював художню інтерпретацію не лише міфу, а й попередніх художніх інтерпретацій міфу, які не збереглися або не усвідомлюються нами як генетично пов'язані з означеною трагедією Есхіла, адже дійшли ж до нашого часу імена трагіків – попередників Есхіла, наприклад ім'я Фрініха.

За Арістотелем, в основі комічного завжди лежить певна суперечність [4, с. 65]. Аналізуючи погляди давньогрецького філософа на комедію, О. Ф. Лосєв вбачає всі підстави вважати, що у «Поетиці» мало би бути розвинуте вчення також про комедію, симетричне широко відомому вченню про трагедію. Однак і наявні в тексті «Поетики» міркування про сутність комедії й смішного, на думку О. Ф. Лосєва, сприймаються як присутньо важливі: «Комедія, як ми сказали, це відтворення гірших людей, але не у всій їх порочності, а у смішному вигляді. Смішне – частка негарного. Смішне – це яка-небудь помилка чи потворність, що не призводить до страждань та шкоди, як, наприклад, комічна маска. Це дещо негарне та потворне, але без страждання» [6, с. 526–527]. Ці міркування О. Ф. Лосєв коментує так: «Тут дається визначення, звісно, не так комедії, як комічного... Але що стосується комічного, то запропоноване тут Арістотелем визначення вельми близьке до правильного. Адже найбільш суттєвим для комічного є те, що тут зображається те або інше негативне явище, але без тих життєво-катастрофічних наслідків, які могли б бути властивими цьому явищу як негативному. Комічне виникає тоді, коли ідея пробує втілитись у тому або тому образі, але це їй ніяк не вдається, так що образ весь час залишається з великими дефектами, з вказівкою на всілякі невдачі і з доведенням одного разу заданої ідеї до її безпомічного стану. У випадку, коли це не призводить ні до якої катастрофи, а може мати значення саме по собі без будь-якого страху та співчуття, це й буде те, що Арістотель називає «комічним» або «смішним»» [6, с. 527].

Взагалі природа трагічного й комічного у своїй співвіднесеності яскраво віддзеркалюють сутність мистецтва, що проявляє феномен людини – не випадково трагічна й комічна маски символізують театральне мистецтво, котре, як мистецтво синтетичне, таке, що передбачає об'єднання можливостей різних видів мистецтва, може бути в певному контексті символом мистецтва взагалі, мистецтва як такого.

На думку В. Корнєєва, трагічне та комічне – це особливі форми усвідомлення реальності, її інтелектуального визначення, які не розкривають сутність трагедії та комедії, а розкриваються через них. Оскільки будь-яка подія реальності може бути сприйнята водночас і як трагічна, і як комічна, визначальним виявляється не характер суперечності, покладеної в основу драматичного

твору, а спосіб її розв'язання. «Якщо трагічне – це бачення реальності як безповоротно розірваної на суперечності тканини світу, суперечності, що вирішується лише «піднесенням» проблеми з її наступним «зняттям» на більш високому щаблі усвідомлення проблеми, то комічне – це бачення іншої реальності, в якій суперечності не набувають завершеності й долаються «зниженням» проблеми, переведенням її в сферу фізіологічних та фізичних дій. Якщо трагедія – це спроба переходу на новий системний рівень, зняття наявних суперечностей, то комедія – це дещо зворотнє» [7], – зазначає дослідник. У контексті міркувань В. Корнєєва і трагедія, і комедія передбачають апеляцію до людського загалу, об'єднання людей, їхніх інтелектуально-духовних зусиль для розв'язання наявних проблем-суперечностей, яке врешті-решт має привести до нового бачення, розгорнутого в майбутнє (нова інтелектуальна площина в трагедії) або в минуле (повернення до тілесного як всім відомого, зрозумілого, обжитого в комедії). Високе трагедії або низьке комедії приховують у собі тяжіння до духовного або тілесного, а взаємодоповнюваність цих драматичних жанрів, що мають спільні витoki й визначаються один щодо іншого, окреслює весь діапазон інтелектуально-емоційного освоєння мистецтвом реальності.

У зв'язку з проблемою міжсуб'єктної перевірки інтерпретації літературного твору, яка глибоко вкорінена в історію європейської культури, співвіднесення трагічного та комічного, трагедії та комедії дає змогу розкрити додаткові аспекти уявлення про «правильність» інтерпретації. Зокрема важливим показником «правильності» інтерпретації (дійсності у творі і твору в театральній постанові) є емоція, пов'язана з катарсисом у трагедії та власне комедійним варіантом емоційного єднання та очищення глядачів у комедії.

О. Ф. Лосєв, коментуючи відомості про комедію, віднайдені ним у «Поетиці» та інших працях Арістотеля, звертається до так званого «коаленівського трактату». Коален – французький збирач давніх рукописів, що жив у XVI–XVII століттях, серед паперів якого був і твір невідомого автора, написаний у невідомий час, в якому містився виклад Арістотелевої теорії трагедії та комедії. Правомірність звернення до «коаленівського трактату», на думку О. Ф. Лосєва, зумовлена тим, що в принципі велика кількість текстів, котрі дійшли до нас під іменем Арістотеля, «належить не самому Арістотелю, але його учням та студентам, які часто записували лекції

Арістотеля надзвичайно недбало та безтямно» [6, с. 775]. Сама логіка «коаленівського трактату», і та його частина, що стосується трагедії, і та, що характеризує комедію, заслуговує на довіру, виявляє очевидну спорідненість з арістотелівською естетичною концепцією. Зокрема, це проступає у визначенні комедії в «коаленівському трактаті» – вочевидь симетричному знаменитому арістотелівському визначенню трагедії: «Комедія є наслідування дії, смішної та невдалої, довершеного розміру, такої, що в кожній із своїх частин розігрується в образах, а не передається розповіддю, через задоволення та сміх здійснює очищення подібних афектів. Вона має своєю матір'ю сміх» [6, с. 529]. О. Ф. Лосев акцентує майже повну тотожність такого визначення з визначенням трагедії в шостій главі «Поетики»: «Ця подібність виражається в тому, що в основі комедії, як і трагедії, лежить мімезис, що обидва жанри повинні мати довершений розмір, що комедія розігрується в дії, а не підноситься у вигляді оповіді й що, нарешті, вона має свій власний катарсис» [6, с. 529]. Відмінностей же між трагедією та комедією в автора «коаленівського трактату», котрий, певно, справді переповідає Арістотеля, лише дві: «По-перше, предмет наслідування тут – не «серйозний», а «смішний та невдалий». І, по-друге, очищення досягається в комедії не через страх та співчуття, а за допомогою «задоволення та сміху»» [6, с. 529].

Звернімо увагу на те, що в коментарі О. Ф. Лосева наголошено окремо на тому моменті, що комедія, як і трагедія, має власний катарсис, але природа комедійного катарсису інша. Сутність очищення як такого, на нашу думку, пов'язана передусім з емоційним єднанням з іншими людьми, яке здійснюється через емоційну сферу героя (героїв) комедії та трагедії, представлену, виражену, підсилену феноменом акторської гри, живими емоціями, що їх переживає актор, проєктуючи на глядачів. При цьому зауважимо, що трагедійні «страх та співчуття», що викликають сльози, та комедійні «задоволення і сміх», не протистоять одне одному як протилежні полюси емоційного життя людини, а взаємодоповнюються, взаємно зумовлюються. Якщо в античні часи ця взаємодоповнюваність полягала в тому, що протягом одного театрального дня після трагедії (трьох трагедій) обов'язково розігравали комедію або сатинову драму (це відповідало амбівалентності культових дій, присвячених богу Діонісу), то в новий час у творах великих драматургів відбувається проникнення комічно-

го начала в трагедію (В. Шекспір, О. С. Пушкін) або трагічного в комедію (Ж.-Б. Мольєр, М. В. Гоголь), яка тим самим перетворюється на високу комедію (що відтворює амбівалентність вихідної культової дії на новому витку розвитку культури, сутність якого прояснив М. М. Бахтін у своїй концепції амбівалентного карнавального сміху). Для драматургів ХХ століття – Б. Шоу, Б. Брехта, Ф. Дюрренматта, представників драми абсурду – примхливе поєднання трагічного та комічного стає визначальним моментом поетики.

На нашу думку, страх у процесі сприйняття античної (і не тільки) трагедії пов'язаний з тим, що трагічний герой діє індивідуалістично, на свій розсуд, відпадаючи від загалу, беручи відповідальність за власні вчинки і тому вступаючи в площину негарантованого майбутнього, яке через дії головного героя, що створюють прецедент, виявляється відкритим для будь-кого, для всіх. Співчуття, яке, за Арістотелем, має викликати трагедія у глядача, відновлює втрачений трагічним героєм зв'язок із людським загалом, забезпечує редакцію та корекцію його поведінки, оцінку запрограмованого його діями проєкту майбутнього як бажаного або небажаного. При цьому сам факт встановлення емоційного зв'язку між героєм, дії якого спрямовані в майбутнє, і глядачем, який весь належить сьогоденню, зумовленому минулим, окреслює можливості подолання в майбутньому суперечності між бажаним, але неможливим і небажаним, якого неможливо уникнути. У зв'язку з цим сльози, які має пролити глядач трагедії, відчувачи страх та співчуття, є символом водночас глибоко індивідуального й загальнолюдського переживання, в якому діалектично поєднуються індивідуальність та всезагальність буття, що рухається з минулого через сьогодення в майбутнє.

Захищеність героїв комедії як суб'єктів певного життєво-творчого експерименту від катастрофічних наслідків власних дій зумовлена передусім тим, що цей експеримент проєктується автором комедії не у негарантоване майбутнє, а в цілком уже усвідомлене, обжите загалом минуле. Особливий інтерес викликають випадки, коли предметом осміювання стають не пороки героїв та пов'язані з ними недоречності в діях та висловленнях, а саме пошуки нового і в діях, і в словах, у самій системі мислення та способі буття у світі. Так, у комедії Арістофана, яку можна вважати еталоною, вихідною для цього жанру, завжди йшлося про пріоритет усталених, перевічених часом цінностей, прийнятих ціли-

ми соціальними групами, перед ризикованими діями носіїв нового. Проекція на минуле створювала ефект герметичності ситуації, її цілковитої підпорядкованості волі автора і його системі цінностей, спільній із загальноприйнятою, відпадиння від якої моментально мало б перетворювати будь-яке явище на смішне. Сміх у цій ситуації не відокремлював героя-експериментатора від загалу, а навпаки парадоксальним чином повертав його до минулого, вже з'ясованого, пережитого й обжитого всіма, тлумачив його постать та дії в усталеній системі координат-цінностей, що призводило до нівелювання нового, перекодування його на мову вже відомого. Смішною виявлялась претензія героя на новий, негарантований спосіб поведінки (буття в світі) в ситуації, коли сам факт новизни піддавався сумніву, заперечувався консервативним і певним своєї правоти загалом.

Страх у трагедії викликають дії героя, спрямовані в негарантоване майбутнє, ризиковано-індивідуалістичні, такі, що набувають небезпечного характеру не лише для героя, а через свою прецедентність і для інших людей. Страх, один з найбільш егоїстичних емоційних станів, генетично пов'язаний з інстинктом самозбереження, з відчуттям небезпеки перш за все для самого суб'єкта переживання, долається в трагедії співчуттям, одним з найбільш альтруїстичних емоційних станів. Співчуття (виявлена глядачем здатність поставити себе на місце героя, відчутти його емоції) в контексті трагедійного дійства відновлює зв'язок між героєм та загалом, а отже, приводить до усвідомлення негарантованого трагедійного майбутнього як спільного для всіх, такого, в якому всім знайдеться місце, у тому числі трагедійному герою, його художньо осмисленому автором трагедії та емоційно пережитому глядачем трагедії життєвому досвіду. Досвід героя входить у майбутнє через сьогоднішню подію очищення глядача «від подібних афектів», унаслідок чого окреслене небажане майбутнє стає контрольованим – і функція контролю покладається на самого глядача, неначе передоручається автором глядачу.

Задоволення в комедії виникає у зв'язку з тим, що смішним виявляється хтось інший, відокремлений від глядача, а глядач неначе вже апріорі отримує виправдання, оскільки провина покладається на об'єкт осміювання. «Стратегія комедії міститься у тому, – вважає Е. Бентлі, – щоб перекласти нашу провину на діючих осіб п'єси. Ми залишаємось осторонь. Вони, користуючись термінологією Брех-

та, «очужені» щодо нас» [8, с. 294]. На думку Е. Бентлі, що перебуває під впливом ідей З. Фрейда, почуття провини характерне для всіх дорослих людей, які при цьому прагнуть задоволення і отримують його, зокрема дивлячись комедію, у якій винним виявляється інший. Для нас важливим є той момент, що будь-які дії героя комедії сприймаються на тлі минулого, яке вже відбулося, склалося і не містить небезпеки для героя, не заважає йому виглядати смішним. З іншого боку, егоїстичне задоволення, пов'язане з осміюванням іншого як відокремленого від себе долається самим сміхом, що в античній комедії зберігає тісний зв'язок з амбівалентним культовим осміюванням, тобто водночас ховає і відроджує. Комедійний сміх, що єднає всіх людей, приєднує того, хто сміється, до об'єкта осміювання, виявляється врешті-решт всеохоплюючим карнавальним сміхом, сміхом над усіма і над собою також. Отже, комедійний сміх нівелює вихідний егоїстичний характер задоволення, що його отримує глядач комедії, надає йому нової якості, пов'язаної з відчуттям всеєдності буття та рівності всіх суущих перед лицем життя та смерті. При цьому важливо, що комедія розвивається паралельно з трагедією і у зв'язку із нею, використовуючи досвід трагедії через пародію, яку теж можна розглядати як карнавальну інтерпретацію, котра водночас приймає і заперечує, ховає і відроджує.

Зазначимо, що взаємини особистості та людського колективу, загалу є визначальними в процесі створення та відтворення художнього твору, оскільки автор самим фактом творення починає існувати в режимі випередження інших. Ситуація випередження тягне за собою відповідно нерозуміння з боку більшості, небажання змінювати власне уявлення про світ і людину в ньому, висміювання того, хто пропонує нове. Цікаво, що сміх – явище колективне і у зв'язку з цим справді зорієнтоване на минуле – вже готове, оформлене, усвідомлене, обжите, перевірене часом, тобто таке, що варто було б зберегти. У цьому контексті думка про те, що, сміючись, людство прощається зі своїм минулим, набуває нових відтінків. Виходить, що сміємось ми разом з іншими, всі разом, дивлячись назад, на сьогодні, яке перетікає у вчора, усвідомлюючи минуле як прояснений часом момент вже пережитого (ми цей момент пережили – він минув, а ми залишились живими), нашої спільної історії, яку О. Ф. Лосєв назвав таємницею всіх. А сьогодні, яке перетікає у завтра, завжди для кожної людини (і для всіх людей)

залишається, як сказав би М. М. Бахтін, неготовим, незавершеним, негарантованим, таким, що допускає різні варіанти розгортання майбутнього, в тому числі й ризиковано-катастрофічні. Великий митець, випереджаючи свій час і залишаючись живим, пройшовши через створення художнього твору, становлення, розгортання і завершення його цілісності як через міст від минулого до майбутнього, негарантований відрізок власного життєвого шляху, може лише усміхнутись – можливо саме з цим утаємниченим індивідуальним характером творчості знанням про майбутнє пов'язана загадкова усмішка Мони Лізи, відтворена великим Леонардо ще й в усмішці Іоанна Хрестителя, який, на відміну від загалу, уже знає про майбутнє спасіння і вже готує до нього інших.

Отже, антична драма по суті справи розробила механізм взаємозв'язку між творенням автором та відтворенням реципієнтом літературного твору, який потім, починаючи передусім з епохи Відродження, буде вбудовуватись у кожний літературний твір як певний інтерпретаційний потенціал, що його має реалізувати читач. Цей механізм був розкритий нами через аналіз дії трагедійного та комедійного катарсису, що перебувають між собою у складному взаємозв'язку, який може бути охарактеризований як діалектична суперечність. С. Апт порівняв античну драматургію – «при всіх відмінностях епох та талантів, розквіту та занепаду, при діаметральній, здавалося б, протилежності трагедії та комедії» із «щільним клубком, де ховаються кінці ниток, що тягнуться до всіх пізніших перемог європейського драматургічного генія» [2, с. 6]. Можна розширити таке порівняння на всю сферу літератури та мистецтва, зауваживши, що антична драматургія яскраво проявляє сутність авторського творення та рецептивного відтворення літературного твору, що перетинаються в площині інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

- Чистякова Н. А., Вулих Н. В. История античной литературы / Н. А. Чистякова, Н. В. Вулих. – [2-е изд., перераб., доп.]. – М.: Высшая школа, 1972. – 456 с.
- Апт С. Античная драма / С. Апт // Античная драма / [пер. с древнегр. и лат. ; вступ. ст., сост. и прим. С. Апта]. – М.: Худож. лит., 1970. – С. 5–34. – (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 5).
- Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Худож. лит., 1940. – 648 с.
- Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література: Від античності до початку XIX ст.: іст.-естет. нарис. / Б. Б. Шалагінов. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – 360 с. – Бібліограф. в кінці розд.
- Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века: монография / В. Е. Головчинер. – [2-е изд., доп. и испр.] – Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2007. – 320 с.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев; [худож.-офор. Б. Ф. Бублик]. – Х.: Фолио; М.: Издательство АСТ, 2000. – 880 с. – (Вершины человеческой мысли).
- Корнеев В. Комедия, или Игра на понижение. Из «Кунсткамеры гуманитарных машин» [Электронный ресурс] / В. Корнеев. – Режим доступа : http://kovit.narod.ru/other_themes/komedia.html
- Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли ; [пер. с англ. В. Воронина; пред. И. В. Минакова]. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с. – (Библиотека истории и культуры).