

## МІФОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ТРАГЕДІЇ ФРІДРІХА ГЕББЕЛЯ "ГІГ І ЙОГО ОБРУЧКА"

Олена Кобзар

*Полтавський університет споживчої кооперації України, вул. Ковалю, 3, 36014, м. Полтава, Україна*

У статті розглянуто трагедію Фрідріха Геббеля "Гіг і його обручка" як зразок поетичної інтерпретації історичного міфу. Зазначено, що використання міфологічних образів та мотивів, модифікація міфологічної моделі становлять основний інструмент на різних структурних рівнях п'єси. Показано, що звернення до міфу німецького драматурга Ф. Геббеля зумовлене його особистою орієнтацією на архаїчні форми світосприйняття, а також прагненням митця до художнього синтезу, що дозволило йому вийти за межі соціально-історичної та просторово-часової тенденційності.

*Ключові слова:* історичний міф, міфологічна модель, трансформація, трагедія.

Зацікавлення міфологією, використання її моделей та архетипів, освоєння форм її образного мислення були притаманні художньому методу Ф. Геббеля протягом усього його творчого життя. Особливої інтенсивності цей процес набув унаслідок радикальних змін у соціально-історичній дійсності, що вимагали від письменника нових засобів і форм художнього осмислення й вираження. Творчий пошук драматурга, який постійно повертав його до міфології як поетичного та сутнісного витоку людства, знайшов своє втілення у драмі "Гіг і його обручка" (1854), яку автор і коментатор російськомовного перекладу А. Карельський назвав "вершиною класицистської стилізації Геббеля" [1, с. 61].

Сюжет трагедії ґрунтується на двох історичних міфах, підсилених подальшими посиланнями на давньогрецьку міфологію. Перший з них драматург почерпнув з "Історії" Геродота (484-425), в якій давньогрецький автор розповідає про те, як лідійський цар Кандавл, що правив у VIII ст. до н.е. вирішив похвалитися красою своєї дружини перед власним охоронцем Гігесом. Він наказав воїну сховатися вночі у царських покоях, щоб той міг побачити царицю і підтвердити її надзвичайну красу. Гіг відмовлявся від цього доручення через його моральну непристойність, але не зміг протистояти волі царя і виконав наказ. Та, коли він похапцем залишав покої, цариця побачила охоронця і, почувавши себе збездиченою (у лідійців вважалося ганьбою, коли чужий чоловік бачив жінку оголеною), вирішила помститися. Наступного дня вона викликала Гіга і, дізнавшись про участь у цій дії власного чоловіка, запропонувала йому спокути свою провину, убивши царя і одружившись з нею, отримати одним ударом кинджалу і лідійську корону, і лідійську царицю. Вночі, коли Кандавл спав, вони проникли в його покої і Гіг здійснив задум цариці [2, с. 14].

Побачивши в черговій придворній інтризі античних часів значний потенціал для створення "всесвітньої трагедії", Ф. Геббель доповнив його міфологічним матеріалом. Драматург використав з діалогу Платона "Держава" (437-347 до н.е.) розповідь про лідійського пастуха Гігоса, який випадково знайшов чудодійну обручку і, потрапивши в оточення лідійського царя, з її допомогою спокусив його дружину, разом з якою потім убив тирана і захопив владу в країні [3, с. 133]. Драматург конгломерує і трансформує вказані міфи, згідно з художнім замислом, актуалізує їх з погляду на сучасність. Крім того, для підтвердження істинності зображеного, Ф. Геббель постійно апелює до давньогрецької міфології, використовуючи як архаїчні міфи про боротьбу богів і титанів, так і пізніші міфи про героїв, алюзією яких часто виступають імена міфологічних богів та персонажів.

Власні творчі плани драматург прокоментував у листі до Фрідріха фон Юхтриця так: "Сподіваюся, що вірно вловив той момент, де антична і сучасна атмосфера переходять одна в одну, і що конфлікту, який міг виникнути лише в ту епоху і змальований мною відповідними фарбами, мені вдалося надати загальнолюдського характеру, зрозумілого людям усіх епох" [4, с. 217]. З цією метою автор вносить в історичні сюжети суттєві поправки і доповнення. По-перше, він зміщує час подій, маркуючи початок дії трагедії завоюванням греків лідійцями, яке насправді відбулося століттям пізніше, за часів правління царя Креза, спадкоємця Гіга (560-546 до н.е.). По-друге, Ф. Геббель свідомо зображає головних персонажів представниками різних національностей: Кандавл - лідійський цар, Родопі - дочка індійського царя, Гіг - грецький воїн (у Геродота всі троє - лідійці). Ці трансформації необхідні драматургу для надання конфлікту трагедії більш широкого історичного і географічного контексту, акцентування зіткнення трьох різних культурних світів. По-третє, драматург принципово змінює трактування головних образів драми: Родопі, Гіга, Кандавля. Якщо у Геродота і Платона цариця бере активну участь у задумі і в убивстві свого чоловіка, то у Геббеля вона, навпроти, виступає безвинною жертвою року, що анонсовано ще в епіграфі до п'єси [1, с. 508]. По-четверте, в історичних джерелах стосунки між чоловіками закінчуються тривіальним придворним переворотом зі зрадою, вбивством, захопленням влади, тоді як у діях головних персонажів Ф. Геббеля відсутні будь-які "брудні" наміри чи посягання. Вони, навпаки, кожну хвилину готові жертвувати власним життям задля спокути того рокового кроку, що став причиною трагедії, задля життя іншого. Важливість для Ф. Геббеля "чистоти моральної проблематики" підкреслює і А. Карельський, наголошуючи, що у драмі "Гіг та його обручка" вона переважила навіть постійно хвилюючу автора проблему державної влади [1, с. 631].

"Гіг і його обручка" являє собою строго трагедію, написану за канонами драматичного жанру, на кшталт творів Расіна і Корнеля. Ф. Геббель, послідовний прихильник традиції, давно збирався спробувати себе у класичному жанрі. У результаті складного творчого процесу драматургу вдалося створити драму за класичними вимогами єдності місця, часу і дії, яка б

представляла "ідею моральності як всеобумовлюючу і всепоєднуючу" [1, с. 631]. Витримуючи головні канони класичної драми, Ф. Геббель будує композицію п'єси на зразок міфу за коловою схемою: дія починається із заперечення міфу, а в кінці повертається до його визнання як єдиної реальності, притаманної "світу, що спить". На думку німецької дослідниці Андреа Штрумпф, за допомогою реміфологізації не лише доповнюється розповідь, шляхом інтеграції різних частин у їх смислового взаємозв'язку, а, більшою мірою, здійснюється керівництво" розвитком сюжету [5, с. 124].

Знаково, що після переліку головних персонажів п'єси, автор додає чіткий коментар, що повинен налаштувати читача чи глядача на певне сприйняття твору: "Дія доісторична і міфічна, вона відбувається у часовий період від двох діб". Тим самим драматург однозначно підкреслює міфологічну основу трагедії. Дія починається з міфологічного ритуалу: виносу стародавньої корони, яку вже п'ять століть лідійські царі одягали для участі в іграх, і меча, що "служував усім потомкам Геракла". Подаючи Кандавлу військові лаштунки, Фоант згадує бога вогню Гефеста, "что Ахіллу / Ковал оружье - в том же самом горне, / В каком он Зевсу молнии ковал!", і морську німфу Феміду, матір Ахілла, яка під час війни поставляла йому зброю [1, с. 509-510]. Однак Кандавл руйнує міфологічну ауру сцени, він відмовляється від цих сакральних речей, не бажаючи, підкорившись ритуалу, "блистать одною славой предков" та "делитъ оцепенелое бессмертье" [1, с. 511]. Із заперечення чи відчуження міфу і починається драматичний конфлікт, який приведе до трагічної розв'язки, в результаті якої міф буде акцептовано як дійсну реальність.

З першого акту в драмі представлені дві моделі світогляду, що ґрунтуються на легітимності царської влади. Першу, міфологічну, презентує Фоант - раб Кандавла (проекція на знаковий персонаж "Іфігенія в Тавриді" Гете), що служить вже не першому поколінню правлячої династії. Для нього домінують наступні конотації влади: походження з міфологічних часів (давно минулі часи, пам'ять про які збереглася в сказаннях), спадковість (ряд відомих предків, що уславили рід і довели легітимність свого правління), благословення богів (цар - представник бога на землі), атрибути влади невіддільні від правителя (корона у свідомості присутніх зливається в єдину з головою царя, меч стає продовженням його руки [1, с. 510]). Міфічна корона і меч, абсорбуючи фізичне тіло царя, вводять його в ритуальне буття, він стає носієм ритуалу та об'єктом дії метафізичної сили, що робить його непереможним. Хто не дотримується цих істин, той втрачає ореол суверенного правителя, виходить з-під божественного покровительства, спускаючись з високої інстанції до "тісноти людської" [1, с. 512].

Кандавл, "останній із Гераклідів", за фактом свого походження повинен був представляти міфологічну традицію, та Ф. Геббель трансформує його свідомість, надаючи їй рис сучасного прагматизму і буржуазного індивідуалізму. Цар цинічно насміхається над короною, що заржавіла і мечем, занадто громіздким для сучасного ведення бою, вимагаючи оновити атрибути влади за його індивідуальними запитами [1, с. 509-511]. Без особливої поваги говорить Кандавл і про свого героїчного предка

- Геракла, який зображається сучасними митцями "непременно с дубинкой неуклюжей, в львиной шкуре" [1, с. 512], та насправді може зараз слугувати лише страховиськом для залякування хлопчаків (знаково, що в кінці п'єси цар визнає силу Геракла, як єдиного, хто здатен стримувати спокій світу). Відмовляючись від сакральних речей

- символів влади династії, цар не боїться гніву міфічних богів чи помсти Мінотавру. Та і в бою Фоант його ніколи не бачив, на відміну від славних предків. У Кандавла нові погляди, нові плани і пріоритети, тому він виступає як новий герой, виразник іншої, раціональної (просвітницької) моделі світосприйняття, що втратила перманентний зв'язок з минулим. Від початку дії він намагається прокласти шлях прогресу, відхиляючи свою історичну обиранисть, власними діями стверджуючись як особистість. Традиції династії, на його думку, знецінились у своїй субстанції, зобов'язуючи до сліпої віри і покірності. Тому настала криза влади, що вимагає пошуку нових політичних форм правління, що і акцентує цар, змінюючи старі атрибути влади на нові. Сакральні речі замінюються ним на сучасні, купівельна вартість яких маркує втрату їх символічної цінності та автентичності: з міфічних вони стають звичайними, нівелюючи свого господаря з непереможного правителя на звичайного царя (користуючись мечем за власним замовленням, Кандавл втрапить корону, дружину і життя).

Та одна міфологічна річ приваблює царя - це стародавня обручка, яку Гіг знайшов у фессалійській гробниці і приніс царю, як єдиному, хто гідний нею володіти. То була непримітна обручка з яскравим крихітним каменем, що мала чарівну властивість: вона робила свого володаря невидимим, дозволяла йому рухатися "как боги ходять в облаке по свету" [1, с. 514]. Тому Гіг, усвідомлюючи і поважаючи міфологічну традицію, намагається діяти у межах дозволених нею людських можливостей, при першій нагоді передає обручку царю. Кандавл - потомок міфічних героїв і божий обранець, тому саме він гідний "царської обручки", апріорно на нього лягає відповідальність приборкати її чарівну силу. Однак, через заперечення архаїчної традиції (завдяки просвітницькій свідомості), він не розуміє власної відповідальності за обручку, оцінюючи її (зовні) з функціонального боку як непересічний скарб. У цьому ще раз проявляється прагнення протагоніста до всього нового, прогресивного, практичного, як і внутрішнє бажання необмеженої влади. Але, не захищений міфологічним знанням чи страхом, Кандавл сам потрапляє під владу обручки, перетворюючись з суб'єкта на об'єкт її дії. Роблячи невидимим зовнішнє, обручка акцентує увагу на прихованих внутрішніх бажаннях: у царя - зняти покривало з Родопи, щоб пересвідчитись у дійсності її краси, у Гіга - насолоджуватись красою цариці. Через чарівну силу обручки менталітет володаря у Кандавла переходить з речей (корона, меч) на людей (Родопи, Гіг), що також стають для нього власністю (речами). Сповнений почуття надзвичайної могутності та безмежності власних можливостей, цар порушує кордони моральності, міфологічні закони, встановлені доісторичними богами, за що і розплачується життям. Наказ Гігу подивитися на Родопу, щоб підтвердити її неперевершену красу і тим самим потішити царське марнославство, повністю відповідає його сутності. Кандавл думає і діє за принципом буржуазного натиску: сила, яку він направляє проти традиції, відповідає його прагненню відокремитися від загалу, прагненню автономії чи індивідуалізації. Хвилювання у народі і перемога Гіга в іграх

(які були більші за війну) Кандавл зустрічає з іронією, з погрозою, що повернеться Гераклів міф, яка справджується у кінці п'єси.

Згідно з задумом драматурга, просвітник Кандавл, який не акцентує міфологічні закони, а мислить сучасними людськими раціональними категоріями, має абсурдно загинути, оплачуючи реабілітацію міфу власним життям і короною. Незважаючи на це, царя не переконує правомірність міфічної екзистенції, навіть обновленої, він упевнений у майбутній перемозі просвітництва, про що і говорить Гігу в останньому діалозі: "Конечно, день такой придет, и люди / Поймут меня и спросят так, как я: / В мечях, коронах тусклых, покрывалах - / Что вечного? Но наш усталый мир / Почил над всеми этими вещами, / Трофеями последних гордых битв, / И прочно держит их" [1, с. 583].

Перенесення міфологічного світогляду з одного персонажа на іншого підготовлено змінами, які Ф. Геббель вніс у зміст тексту Геродота. У давньогрецького історика Кандавл був останнім греком, що правив Лідією, тоді як Гіг - нащадок Хроноса - був першим лідійцем на лідійському троні. Тому у Геродота зміна царя мала своє логічне обґрунтування, тоді як у Геббеля вона виступає психологічним мотивом трагедії. Атрибути, якими Кандавл на початку драми описує лідійців, більше підходять Гігу, як і подальші атрибути міфологічного персонажа. Це підтверджує його подорож в іншу країну ("к долине Нила, Где узкоглазые нагие люди возводят склепы для владык умерших [1, с. 544]), його архаїчна наївність і природна хитрість (епізод з розбійниками"), як і статус непересічного чоловіка, гідного царського трону. Хоча, за задумом автора, Гіг - уродженець Греції, що підтверджується його фізичним та духовним розвитком, за своєю сутністю він протилежний раціональним грекам. В його образі Ф. Геббель зобразив справжнього людського індивідуума, який усвідомлює не лише власну силу, але й моральні межі й закони своїх дій, свідченням чого є його рішення віддати царю знайдену чарівну обручку. Спроба Гіга відмовитися від запропонованої Кандавлом фривольної дії підтверджує його шляхетність, що протестує проти такого втручання у приватну сферу особистості, але, водночас, не дозволяє йому не підкоритися царському наказу. Міфологічна свідомість Гіга репрезентується у проекції на античний міф: його недозволений погляд на Родопу порівнюється з вчинком Актеона, що підглядав за купанням Афродіти і поплатився за це життям [1, с. 535].

Той факт, що Гіг віддає Кандавлу обручку, оскільки вважає її царською, визнаючи тим самим верховну владу, суперечить як історичній правомірності (свідома авторська дія), так і назві драми. У ході розвитку сюжету вказані недоречності виправляються і Гіг наслідує трон, що є результатом його власних досягнень (тип Наполеона за ідеалами просвітництва). За словами Клаудії Піллінг, "новий цар - фігура, якої не було в античній трагедії, у нього відсутній пафос інших фігур, він не діє, а лише реагує" [6, с. 157]. Любов до Родопи стає єдиним пафосом протагоніста, що є виразом індивідуальності в буржуазному світі, трансформованою суб'єктивністю, яка більше підходить прозі життя, ніж сутності трагедії.

Родоба, послідовниця міфологічної традиції, що заповідала її красу богам і чоловіку, жорстоко мстить Кандавлу, що поглимувся над її сутністю, виставивши напоказ. Фанатична традиційність цариці не є простою даниною давнім звичаям, але її внутрішнім законом, її сутністю ("частиною"), її зв'язком з міфологічною епохою. Ф. Геббель наголошує, що Родоба - дочка індійського царя - володаря країни "где с индийским / чудно смешался греков странный нрав" [1, с. 550], акцентуючи походження цариці з міфологічних часів. За родовими звичаями Родопу могли бачити лише два чоловіки: її батько та її чоловік. Цей факт (єдиновладність), поруч з надзвичайною красою дівчини, безперечно, також вплинув на вибір Кандавля його дружини, про що Родоба відкрито нагадує йому у драмі [1, с. 550]. Погляди ж інших чоловіків, згідно з пророцтвом її годувальниці, - погибель для цариці, оскільки вони безчестять її перед міфологічними богами.

Родоба перебуває у власному світі (поза соціумом), її бажання залишитися невидимою, вступає у протиріччя зі звичаями і традиціями країни, де вона живе. Невидимість, як головна умова її існування, відчужує її від соціального життя, залишаючи для самої себе та своїх богів. Однак послідовна традиційність Родопи не є простою даниною давнім звичаям, а її внутрішнім законом, "частиною її душі", що відносить її до міфологічних персонажів. Саме через неї цариця уречевлюється до ікони, як алегорія ідеалу краси, стилізується до фігури, якій треба поклонитися. Прихованість від стороннього ока стала причиною того, що вона більше не визначається як краща із загального, але як виключення з нього. Але в прагматичному світі ідеал краси змушений захищати свою незалежність, оскільки з суб'єкта перетворюється на об'єкт посягань. К. Піллінг стверджує, що "ідеалізація і уречевлення - суть одне, що проявляє себе у гордості чоловіка гарною жінкою" [6, с. 154]. Родоба у п'єсі виступає об'єктом торгу, та вона не бажає бути "призом переможця", факт, що відносить образ до метафорики архаїчного.

Завдяки міфологізованій свідомості вона зразу розпізнає загрозу обручки, трактуючи її як одну з речей, прихованих від людей, але "способных / Мир обратит во прах". Її страх перед обручкою, то є страх перед неконтрольованою владою, тому Родоба пропонує Кандавлу позбутися містичної речі, закинувши її "в глыбокую пучину", оскільки той, хто володіє нею "уже не человек, - он полубог" [с. 524]. Фігуральна спроба царя обміняти обручку на покривало (пропозиція Родопі, за умови його згоди позбутися обручки, з'явитися на іграх) - чергове свідчення прагматизму Кандавля, його відчуження від міфу. Відмова Родопи демонструє цілісність її переконань, поступитися якими вона не може навіть перед небезпекою. Зазначимо, що покривало та обручка представлені Геббелем як антитеза, як дві антонімічні конотації невидимого: спосіб збереження приватності і спосіб втручання у приватну сферу. Невидимість Родопи, як міфологічний і одночасно моральний мотив, представлена Геббелем ядром інтриги драми, що випробовується претензіями безмежної влади та неконтрольованих бажань. З її руйнацією втрачається сенс життя. Відходження Родопи в Аїд є наочною демонстрацією міфологічного ритуалу: у храмі перед алтарем богині Гестії, суворої покровительки домашнього вогнища, вона одружується з новим царем Лідії, виконуючи вимогу традиції, щоб її бачив лише її чоловік-цар, і власноручно покінчує з життям.

У трагедії "Гіг і його обручка" романтична міфологізація являє собою не лише відродження, актуалізацію міфологічного сюжету - вона порушує глибинні рівні структури драматичного твору. Міфологеми в системі міфопоетики

виконують функцію знаків-замісників цільних ситуацій та сюжетів, і вже за кількома з них можна реконструювати поетичний космос автора. Як основний спосіб опису семантики міфологічної моделі світу Ф. Геббель використовує систему міфологем і бінарних опозицій, що включають структуру простору (земля-небо, верх-низ), часу (день-ніч), опозиції соціального і культурного ряду (життя-смерть, свій-чужий). В основу драми покладено характерний для міфу принцип семантичних бінарних опозицій, які послідовно простежуються на різних рівнях тексту. У царині ідейного змісту - це боротьба міфологічного і "нового" прагматичного світу. У системі дійових осіб виділяються два протилежні табори: з одного боку персонажі з міфологізованим мисленням (Фоант, Родопа, Гіг), з іншого - представники прогресивного, ранньобуржуазного світогляду (Кандавл, Лесбія). Конфлікт між ними імпліцитний, прихований автором за словами вірності і грою у шляхетність, що закінчується прямим двобоєм головних персонажів. Хоча в поединку перемагає міфологічний герой, отримуючи царську корону, дружину і народне визнання, у нього немає майбутнього, як і неможливе повернення міфологічних часів (підтвердження чого - самогубство Родопи).

Провідну роль у трагедії відіграють міфологеми корони (діадеми), меч, обручки (кілцьця) і покривала. За словником значень символів, корона є особливим головним убором, знаком вищої монархічної влади. Вона утворилася з античного вінка, знака слави та пошани, як і від скроневих головних прикрас жерців Межиріччя, Єгипту та Близького Сходу - діадем. Тому корона завжди була символом найвищого ступеня ієрархії влади і божественної мудрості. У міфологічному світі мечі належали чоловікам, які шанували їх, як богів (у міфі про Дамокла меч означає загибель священного царя). Присутні від початку до кінця дії, як символи династійної влади, ці сакральні речі проєктують розвиток сюжету, виступаючи у ролі його мотиваційного підґрунтя (К. Піллінг).

Обручка (кілцьце) - знак влади, належності до певного кола, у міфології розглядалася як символ зближення, досконалості і безсмертя (оскільки у кілцьця немає ні початку, ні кінця). У п'єсі, через її хтонічне походження, набуває негативних конотацій. Обручка - міфічний об'єкт, сила якого проявляється лише у дії, походить з доісторичних часів. Той факт, що Гіг випадково знайшов її в зоні смерті (гробниці) і не зміг повернути назад, був змушений залишити у себе, вказує на небезпеку її використання, її належність до метафізичної сфери потойбічного світу. Через несвідомий вчинок Гіга, що також лишається у сфері фантастичного, обручка повертається у реальний світ і починає діяти, стаючи технічним інструментом певної соціальної функції. В результаті її використання обручка отримує владу над своїм господарем (саме цього підсвідомо боїться Гіг, постійно намагаючись її позбутися), уречівлює суб'єкта до об'єкту чарівної дії, роблячи його невидимим. Цією уречівлюючою владою обручка зрідни смерті, оскільки її дія метафізичного характеру (суб'єкт зникає з реального світу, начебто більше не існуючи в ньому, набуваючи при цьому надлюдських можливостей). Демонічне походження чарівної речі не викликає у цариці сумнівів, вона для неї є прибульцем з тих давніх часів, коли "когда с людьми, / Как с равными, обменивались боги / Залогами любви" (апеляція до міфів) [1, с. 524]. Той факт, що обручка, за допомогою якої розпочинається інтрига п'єси, стає причиною трагічної загибелі головної пари, вона начебто замикає міфологічне коло і сама рухається по колу: з гробниці у гробницю (цікаво, що німецьке слово "der Ring" означає одночасно і обручку, і кілцьце). Цей факт засвідчує те, що історія як квазі-автоматичний процес діє за власними законами, катастрофа протагоністів є наслідком системного розвитку дії, апокаліпсичний кінець якої виступає унаочненням її безальтернативного продовження.

Покривало, як міфологічний символ, означає поділ, таємницю, скритність, захист, скромність, догляд, жертвність. Індійська жінка, яка піднімає своє покривало, втрачає свою цнотливість.

Отже, міф як парадигма художньої свідомості та адекватна форма вираження синтезу філософії, науки і мистецтва був актуалізований насамперед драматургією. У п'єсах XIX століття міфологія стає тією "загальною лінією розуміння речей" (О. Лосев), яка, з'єднуючи як давні, так і завжди актуальні мотиви та символи, дає змогу дати цілісну картину світобудови. Звернення до міфу німецького драматурга Фрідріха Геббеля зумовлене не лише його особистою орієнтацією на архаїчні форми світосприйняття, а й загальним прагненням митця до художнього синтезу, що дало можливість йому вийти за межі соціально-історичної та просторово-часової тенденційності.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Геббель Ф.* Избранное : в 2-х т. / Фридрих Геббель : [пер. с нем. Предисловие и коммент. А. Карельского]. - М. : Искусство, 1978. - Т.1. - 639 с.
2. *Der einsame Weg. Friedrich Hebbels Tagesbücher.* [Herausgegeben von Dr. Klaus Geißler]. - Berlin : Verlag der Nation, 1970. - 579 S.
3. Геродот. История в девяти книгах / пер. Г. А. Стратановского / Геродот. - Т.1. - М.: ООО Издательство АСТ, Ладомир, 2002. - 539 с.
4. *Платон.* Сочинения в трех томах / Платон. - М. : Мысль, 2002. - Т.1.- 624 с.
5. *Stumpf A.* Literarische Genealogien: Untersuchungen zum Werk Friedrich Hebbels / Andrea Stumpf. - Würzburg : Königsharisen und Neumann, 1997. - 167 s.
6. *Pilling C.* Hebbels Dramen / Claudia Pilling. - Frankfurt am Main, Berlin, 1998. - 218 s. (= Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur; 26).
7. *Kaiser H.* Friedrich Hebbel. Geschichtliche Interpretation des dramatischen Werks / Herbert Kaiser. - München: Vilhelm Fink Verlag, 1983. - 218 s.

*Стаття надійшла до редколегії 15.01.2010*

*Прийнята до друку 26.01.2010*

**THE MYTHOLOGICAL PARADIGM OF FREDERIC HEBBEL'S TRAGEDY  
"GYGOS AND HIS RING"**

Olena Kobzar

*Poltava University of Consumer Cooperative in Ukraine, 3, Kovalia Str., 36014, Poltava, Ukraine*

The article examines the tragedy "Gygos and his ring" by Frederic Hebbel as an example of poetical interpretation of the historical myth. It is marked that the use of mythological images and motives, modification of mythological model are the main means on different structural levels of the play. It is shown that the appeal to the myth of German playwright F. Hebbel arose due to his personal focus on archaic form of attitudes and aspiration of the artist to the art of synthesis, which allowed him to go beyond the socio-historical and spatial bias.

*Key words:* historical myth, mythological model, transformation, tragedy.

**МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ТРАГЕДИИ ФРИДРИХА ГЕББЕЛЯ  
"ГИГ И ЕГО КОЛЬЦО"**

Елена Кобзарь

*Полтавский университет потребительской кооперации, ул. Коваля, 3, 36014, г. Полтава, Украина*

В статье рассмотрена трагедия Фридриха Геббеля "Гиг и его кольцо" в качестве примера поетической интерпретации исторического мифа. Отмечено, что использование мифологических образов и мотивов, модификация мифологической модели составляют главный инструмент отдельных структурных уровней пьесы. Показано, что обращение к мифу немецкого драматурга Ф. Геббеля обусловлено его собственной ориентацией на архаические формы мировосприятия, но и стремлением художника к синтезу, что позволило ему выйти за рамки социально-исторической и пространственно-временной тенденциозности.

*Ключевые слова:* исторический миф, мифологическая модель, трансформация, трагедия.