

РОЗДІЛ 9 ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.091-343

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.28.1.43>

КОМУНІКАТИВНА ПОЕТИКА ДРАМ ЕВРИПІДА: ТРАДИЦІЯ ТА НОВАТОРСТВО

COMMUNICATIVE POETICS OF EURIPIDES' DRAMAS: TRADITION AND INNOVATION

Винар С.М.,

*orcid.org/0000-0001-8046-497X**старший викладач кафедри філології**Закладу вищої освіти «Український католицький університет»*

У статті розглядаються новаторські принципи зображення характерів у Еврипіда на прикладі його драм «Іфігенія в Тавриді» та «Іфігенія в Авліді», створених на основі відомого міфу. Автор відходить від традиційного тлумачення легенди, із об'єкту поклоніння міфологічна традиція у Еврипіда стає предметом критики, очевидною є тенденція дегероїзації Троянської війни, відомого міфічного сюжету, ідеалізованого греками.

Слід згадати умови, які значною мірою вплинули на розвиток творчості Еврипіда: криза демократичного полісу, що виникла внаслідок соціальних та економічних суперечностей між Афінами і Пелопоннеським союзом, гострота внутрішніх конфліктів у Афінах під час війни, тощо. Загострення та розлади у соціально-політичному стані тодішнього суспільства привели до того, що похитнулася навіть віра у богів, у вічну гармонію і справедливість, у те, що досі видавалося непорушним, як наслідок – посилювався конфлікт між інтересами особистості й традиціями, почали вироблятися інші моральні поняття.

У творчості Еврипіда духовна криза відобразилася, перш за все, у розумінні смислу людського існування, у власній оцінці божественного втручання у життя людини, а відтак, у відмінному від своїх попередників трактуванні міфу. Еврипід надає міфу лише роль службового засобу в організації драматичного сюжету, в центрі якого – особистість, її душевні переживання.

Перенесення центру комунікативної ваги драми у сферу особистої етики привели до вироблення незвичних для класичної трагедії принципів зображення людини, до створення нових засобів художньої виразності. Це, зокрема, домінуюча роль монологу (монодії), у якому персонаж висловлює свої почуття. Це – звернення до стихоміфії (агону), що сприяє створенню драматизму ситуації, акценти на деталях сюжету, які виступають своєрідними символами для реципієнта. У нашій розвідці особлива увага приділяється аналізу цих структурних і семантичних елементів драми в комунікативному аспекті, що дало б змогу з'ясувати феномен процесу сприйняття і засвоєння традицій античної літератури та античного театру наступними епохами.

Ключові слова: міф, дія, характер, символ, комунікативний код, рецепція.

The article dwells on the innovative principles of depicting characters in Euripides' works on the example of his dramas "Iphigenia in Tauris" and "Iphigenia in Avlis", created on the basis of a well-known myth. The author departs from the traditional interpretation of the legend, from the object of worship the mythological tradition in Euripides' dramas becomes the subject of criticism, the tendency of deheroization of the Trojan War, a well-known mythical plot, idealized by the Greeks, is made obvious.

It is necessary to mention the conditions that significantly influenced the development of Euripides' creative work: the crisis of the democratic polis, which arose as a result of social and economic disputes between Athens and the Peloponnesian Union, the severity of internal conflicts in Athens during the war, etc. Escalation and disorders in the socio-political state of the society of that time led to the fact that even faith in gods, in eternal harmony and justice, in the things that seemed eternal, were shaken and, as a result – the conflict between personal interests and traditions intensified, other moral concepts began to be developed.

In the works of Euripides, the spiritual crisis was reflected, first of all, in understanding the meaning of human existence, in one's own assessment of the divine interference in man's life, and, therefore, in a different from its predecessors interpretation of the myth. Euripides gives the myth only the role of a tool in the organization of a dramatic plot, in the centre of which is a personality, his emotional experiences.

Transferring the centre of the drama's communicative weight to the sphere of personal ethics led to the development of unusual for classical tragedy principle of depicting a man, to the creation of new means of artistic expression. This, in particular, is the dominant role of the monologue (monody), in which the character expresses his feelings. This is an appeal to stichomiphly (agon), which contributes to the creation of the drama of the situations, the emphasis on details of the plot, which serve as peculiar symbols for the recipient. In our article, special attention is paid to the analysis of these structural

and semantic elements of the drama in the communicative aspect, which would make it possible to clarify the phenomenon of the process of perception and assimilation of traditions of ancient literature and ancient theatre for coming eras.

Key words: myth, action, character, symbol, communicative code, reception.

Постановка проблеми. Μῦθος (міф, чи інакше фабула) за Аристотелем [7], є ядром драми, фабула настільки є основою драми, наскільки душа є сутністю людини, це кістяк драми, до якого додаються всі інші її елементи [9]. Необхідно, однак, зауважити, що в епоху Аристотеля під цим терміном “μῦθος” розуміють не лише розповідь про героїчне минуле, ним визначають структуру або композицію подій у драмі, «поєднання фактів» (σύνθεσις τῶν πραγμάτων). Аристотель підкреслює, що трагедія є відтворенням не людей, а подій, мета трагедії – дії людей, а не їх властивості, а тому з усіх елементів найважливішим у драмі є «зв’язок подій» (τῶν πραγμάτων σύντασις).

До міфічних образів та сюжетів, що існували в античній літературі, автори продовжують звертатися і в наступні епохи. Часто їх називають традиційними, але погодимось з думкою літературознавця Гольберга М., що така назва «не повністю визначає їх сутність, не враховує, що тут маємо справу не лише із розвитком традиції, а й з утвердженням загальнолюдських універсальї, із поєднанням загальнолюдського, вічного і національного, конкретно-історичного» [3, с. 11]. Запозичення відбуваються і на рівні імітацій, близьких до своїх прототипів, і у створенні своєрідної, нової інтерпретації, ближчої до реалій. Вже в межах самої античної літератури спостерігалися зміни в інтерпретації міфічних сюжетів та образів, оцінці подій та явищ, характерів героїв.

Показовим прикладом у цьому випадку, може бути образ Іфігенії. У всіх попередників Еврипіда, які зверталися до відомого давнього міфу, принесення в жертву дочки Агамемнона мало піднесено-патріотичне трактування. У Еврипіда, який уже не сприймає міф як частину священної історії народу, людське жертвоприношення не є доцільним викупом за майбутню перемогу, а така традиція із об’єкту поклоніння стає предметом гострої критики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Міфологічна поетика античної трагедії, рецепція її літературою наступних епох, аспекти взаємодії міфу і драми завжди викликали зацікавлення у вчених-літературознавців. Дослідженню цих проблем присвячені праці В. Антофійчука, О. Бондаревої, О. Забужко, М. Ільницького, М. Майстренко, Т. Мейзерської, Ю. Микитенка, А. Нямцу, Я. Поліщука, О. Турган та ін. Вченими доведено, що інтерпретаційні можливості міфічного матеріалу не обмежуються лише свідомим

запозиченням (сюжету, композиції, проблематики і т.д.), але й визначають здатність його до переосмислення, осучаснення, включення в нові історико-культурні контексти.

Постановка завдання. На особливу увагу, на нашу думку, заслуговує також вивчення поетики античної драми, дослідження її як структурних, так і семантичних елементів у площині комунікації, що змогло б дати пояснення рецепції і засвоєнню традицій античної драми європейською драматургією. У нашій розвідці зупинимось на деяких комунікативних аспектах трагедій Еврипіда, створених на основі відомого міфу про Іфігенію [5; 6; 8].

Виклад основного матеріалу. Міф про Іфігенію (Ἰφιγένεια), дочку ахейського царя відобразив у собі напластування різних стадій розвитку грецької релігії, а відповідно, різних періодів суспільної свідомості. Цей образ зустрічаємо у Гомера, правда під іменем Іфіанасси [4], можливо, з моменту її врятування і перенесення в Тавриду. Пізніше до цього сюжету звертаються Гесіод в «Каталозі жінок» (фрагмент 23а, 17–26), Стесіхор, Піндар у хоровій ліриці. Від трагедій про Іфігенію афінських драматургів V ст. до н.е. Есхіла та Софокла збереглися лише незначні фрагменти. Есхіл ще раз повертається до цього сюжету в «Агамемноні» та «Орестей», а Софокл у трагедіях «Хріс» та «Алет», які не збереглися.

Еврипід, продовжуючи традиції попередників (Есхіла, Софокла), розвиває древньогрецьку трагедію, ядром якої є міф (фабула), але одночасно використовує новаторські підходи у розвитку трагедійного жанру, змінюючи характер самої трагедії як за змістом, так і за формою. Розглядаючи структуру трагедії, Аристотель («Поетика») зауважує Σοφοκλᾶς αἴφρη αὐτός μὲν οἴους δεκποιεῖν, Εὐριπίδης δὲ οἴοι εἶσιν [7] (*Еврипід створює їх (людей) такими, як вони є, Софокл же – такими, якими вони повинні бути*) (переклад мій). На відміну від своїх попередників, поет не захоплюється лише героями величавими, з надлюдськими рисами характеру. Його міфічні герої наділені рисами, характерними для звичайних людей, сповнені внутрішніх протиріч. Критично ставлячись до будь-яких усталених норм, від міфологічних до суспільних, не вважаючи міф якимсь каноном, поет надає йому роль лише службового засобу в організації сюжету, модифікуючи його так, щоб в центрі поставити людину, її душевні переживання. Це сприяє більш реалі-

лістичному змалюванню характерів, підсиленню внутрішньої і зовнішньої динаміки п'єси, створенню нової проблематики міфу, яка відповідала б запитам епохи.

На прикладі деяких міфологічних деталей тексту [8] та їх комунікативній символіці прослідкуємо, як вони сприяють створенню відмінного від традиційного тлумачення міфологічного образу Іфігенії. Початок прологу (1–41) містить простий, із вилученням деяких подробиць, виклад подій, що передують сюжету, з такою метою, щоб по ходу драми можна було більше уваги приділити людині, ніж подіям. У комунікативній структурі драми пролог відіграє інформативну роль, даючи змогу поету представити глядачам нову мотивацію відомого сюжету.

Найважливішим засобом для розкриття образу героїні служить її зображення не в дії, а у спогадах про пережиті страждання. При цьому, особливо мотивується жертва Іфігенії, всі попередні події подаються дуже коротко у спогадах, які тут несуть особливе комунікативне навантаження: вони виступають як сигнали, детермінативи, спрямовані на встановлення контакту між героїнею і глядачем. Звернемо увагу на ряд незначних, нібито другорядних деталей, що впливають із всім відомої міфологічної оповіді, які для тогочасних глядачів були «комунікативними символами», викликали певні асоціації:

а) це, наприклад, **швидкі коні /Θόαισιν †πλοῖς** (2), якими Пелоп прибув у Піссу. Комунікативна функція цього Dativus у творі полягає у тому, що він: 1) пояснює, як «Пелоп здобув дочку Еномая», 2) нагадує при цьому, що перед олімпійськими скачками Пелоп був добре споряджений. Жодним словом, однак, не згадується про зраду і смерть, шлях, яким Пелоп добився своєї мети, що є злочинном по відношенню до Еномая і може розглядатися як власне початок згубного ланцюга провин і покарань у роду Танталідів.

б) це згадка про **Евріп /Εὐρίπος** (6) – вузьку затоку, що відділяє острів Евбею від суші, і була відома своєю нібито сім разів на день змінною течією. Про це говорили: Помпоній (Mela II, 7, 9), Цицерон (Nat. deor. III, 10, 24), Лівій (28, 6). Отже немає нічого дивного в тому, що флот Агамемнона не зміг вирушити вчасно.

в) це **пригнічений стан Іфігенії**, викликаний страхом перед богинею, на що вказує дієслово **σιγῶ** та дієприкметник **φοβουμένη**: **ἤλλα σιγῶ τsn θεόν φοβουμένη** (37) *Про це мені й казати навіть боязко*. Мешканці Тавриди в античні часи приносили богам у жертву спійманих на узбережжі чужоземців. Геродот, повідомляючи про

існування у скіфів у Тавриді культу богині Діви (місцева паралель до грецької Артеміди), додає, що вони називають цю богиню Іфігенією, дочкою Агамемнона. Він пише так про звичай таврів: *«Вони приносять у жертву Діві тих, хто зазнав катастрофи на морі і всіх еллінів, яких вони беруть у полон... Божество, якому вони приносять жертви, самі таври називають Іфігенією, дочкою Агамемнона»* [2, с. 103].

Про цей обов'язок (готувати чужинців до жертовної смерті, окроплюючи їх священною водою) героїня неодноразово згадує [6]: 53–58, 229, 244, 442, 622. Спочатку (пролог) Іфігенія погоджується з цим звичаєм, як із «услужливим богині», якій вона вдячна за порятунок: *Хто з еллінів причалить, того в жертву я / Приношу; так віддавна повелося тут* (38–39) [6, с. 342]. Та згодом вона перестає миритися з жорстокістю варварів, вважає такий спосіб тлумачення волі богів невірним: *Та ні! Лето із Зевсом не могли зродить / Жорстокості такої!... все це – вигадки/ Місцевих, що до крові звикли, жителів* (375–379) [6, с. 350]. Авторами-попередниками Еврипіда ігнорується пом'якшений виклад міфічного сюжету, а навпаки, акцентується увага на дійсній жертві Іфігенії. Драма Еврипіда про Іфігенію, зазначає Елізабет Френзель [10], мають за мету гуманізацію міфології: Іфігенія не загинула. Врятована богинею, вона все робить для того, щоб варварський культ і звичай таврів (принесення в жертву людей) були переможені новим, грецьким видом вшанування богів.

Для Еврипіда, який брав до уваги не лише події міфологічного сюжету, а намагався заглибитись у внутрішній світ діючих осіб, Іфігенія – не безстрашна героїня, яка ціною власного життя рятує військо Агамемнона, а жертва слабкості оточуючих її людей. Традиційна рецептивна установка міфологічного образу Іфігенії, що засновувалася на героїзмі, вже в межах античного художнього світу зазнає «комунікативного зламу». В інтерпретації Еврипіда образ Іфігенії (героїчний у «Іфігенії в Авліді» і створений на тему покутування – в «Іфігенії в Тавриді») мають спільне релігійне і гуманістичне ядро.

Нові підходи до зображення характерів змусили автора переглянути традиційні принципи і композиційні норми також в області художньої форми. Чіткій симетрії у структурі класичної трагедії (центрального епізоду, обрамлений симетричними по змісту і приблизно рівними за об'ємом частинами), що була до нього, Еврипід протиставляє різноманітність композиційних типів. Зокрема, це зосередження уваги навколо

центрального персонажу. Так, у драмі «Іфігенія в Тавриді» автор досягає цього завдяки сцені упізнання (жриця і чужоземець – рідні брат і сестра), яка тримає глядача у безперервній напрузі. Сцена їх зустрічі, розмова героїв, їхні переживання, а також, для глядача, знання минулих подій, що спричинили теперішні, створюють напружений емоційний фон.

Всупереч твердженню Аристотеля, що трагедія «є відтворенням не людей, а подій», Еврипід бачить мету трагедії не стільки в діях людей, як у самій особистості, її внутрішньому конфлікті, психологічному драматизмі. Трагедійний конфлікт (боротьбу між слабкістю і героїзмом) поет переносить у душу героїні: з одного боку, право вибору, а з іншого – почуття обов'язку. Спочатку – це глибоко беззахисна юна дівчина, їй так не хочеться вмирати, що їй до перемоги, якої вона ніколи не побачить: *Для смертних наймиліше – сонце бачити:/ Хто вмер – нічим став. Безум – смерті прагнути:/ Життя погане – краще смерті славної* [6, с. 326].

Тому героїчний подвиг Іфігенії, яка переконується в необхідності самопожертви заради батьківщини, у правоті батька, постає швидше, як несподіваний, ніж закономірний. Ще Аристотель вважав її характер непослідовним, «бо в сцені благання вона зовсім не схожа на ту, якою стає пізніше» (XV, 1454 a) [1, с. 62].

У зв'язку з тим, що центр комунікативної ваги драми зміщується у сферу особистої етики, на перший план у драмах Еврипіда висувається особистість, натомість роль хору зменшується. Автор намагається повніше змалювати емоційний бік образу, показати процес його роздумів, тому вдається до використання монологів, партій сольного співу (монодій). Згадаймо **монолог Іфігенії**, з якого довідуємося про сон, який, на її думку, віщує нещастя. Еврипід, використовуючи цей поетичний засіб, мотивує його тим, що в такий спосіб героїні легше розкрити «*своє серце перед небом і землею*». Так само поступали й інші герої Еврипіда, переважно жінки: Андромаха в однойменній трагедії, няня-годувальниця в «Медей». У сні, який так явно перед нею постає, Іфігенія повертається до свого попереднього життя, прокидається серед подруг і служниць /*παρθένους* (45) [6], які були звичайним оточенням королівської дочки, за яким Іфігенія так сильно сумує. Саме акцентування уваги на розкритті психологічних мотивів, що керують діями героїні, зумовило домінуючу роль у драмі такого монологу-монодії.

Важливим структурним елементом грецької трагедії, який використовувався як в епісодіях,

так і в хорових партіях, був агон/стихоміфія, інакше, словесні змагання героїв. Вони, як правило, виступають ситуативно-розповідними, тобто інформують читача/глядача про зовнішню обстановку та події, які не показані безпосередньо. У Еврипіда традиційна стихоміфія перетворюється в обмін короткими, динамічними, драматично напруженими репліками, які дозволяють показати різноманітні відтінки думок героя (діалог Іфігенії і Ореста – епісодій другий): *Іфігенія. В якому з міст Еллади проживає він?/ Орест. А чи потрібно знати? Що це дасть тобі?/ Іфігенія. Брати ви? Діти однієї матері?/ Орест. Брати, та не по крові: в'яже дружба нас. /Іфігенія. А як тебе, юначе, твій отець назвав? /Орест. Нещасним можеш звати – не помилишся* [6, с. 353].

Зображення персонажів трагедії не в дії, а у словесних змаганнях/агонах служить у Еврипіда засобом для розкриття їх внутрішнього світу, переживань. У діалогах стихоміфії пояснюються психологічні мотиви поведінки персонажів у зображуваній ситуації, обґрунтовується необхідність якогось поступку, або його здійснення. Ілюстративною тут може бути суперечка між Орестом і Пиладом (649–715) [6]. Це дві симетрично побудовані мовні партії героїв, які можна умовно поділити на три складові частини: 1) вступ (роздуми Ореста і Пилада, їхні здогадки): *«То хто ж ця дівка? Так уже невдавано/ Про Трою, про ахейців, їх повернення/ Питала...»* (651–653); 2) головна частина (суперечка Ореста і Пилада). Заради порятунку друга кожен із них готовий пожертвувати своїм життям. Аргументація позиції опонентів здійснюється чітко, у строгому порядку, іноді їхні промови навіть мають однакову кількість віршів: **Пілад**. *Ганьба для мене, щоб я жив, як ти умреш:/ Пливли ми разом – разом тут загинемо* (665–666). **Орест**. *Ну, годі! Власні біди – їх мені нести/ Скажи, навіщо той тягар подвоювать?* (678–679). Третя частина стихоміфії – висновок, в якому вбачається надія на щасливий порятунок: *З-перед межі, буває, де всьому вже край,/ Поверне раптом доля, усміхнувшись* (712–713).

Висновки. Як бачимо, усталена рецептивна установка міфологічного образу Іфігенії та пов'язаних з ним мотивів жертвності й вибору вже навіть в межах античного світу, зокрема, у Еврипіда набуває певних змін, перш за все, на рівні контексту сприйняття. У цьому випадку можна говорити про деяке переорієнтування комунікативної спрямованості драм Еврипіда у площину актуалізованих для поета чинників

і цінностей. Зважаючи на незаперечний вплив античної драми на розвиток європейського театру, комунікативний аспект її структурних еле-

ментів, таких як монодії, діалоги стихоміфії/агони може становити предмет подальшого наукового дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 129 с.
2. Геродот. Історії в дев'яти книгах. Київ : Наукова думка, 1993. 576 с.
3. Гольберг М.Я. Інтерпретаційний потенціал як герменевтична проблема. *Studia hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом* / за ред. М. Зимомрі та ін. Дрогобич : Коло, 2003. С. 9–17.
4. Гомер. Іліада. Київ : Дніпро, 1978. 430 с.
5. Евріпід. Іфігенія в Авліді. *Евріпід. Трагедії* / пер. з давньогр. А. Сodomори. Київ : Основи, 1993. С. 285–338.
6. Евріпід. Іфігенія в Тавриді. *Евріпід. Трагедії* / пер. з давньогр. А. Сodomори. Київ : Основи, 1993. С. 339–389.
7. Aristoteles. Poetik. Griechisch / Deutsch. Stuttgart: Verlag. Philipp Reclam Jun. 80 s.
8. Euripides. Tragoediae. Volumen II. Lipsiae in Aedibus B.G. Teubneri, 1909. 455 s.
9. Else G.F. Aristotle's Poetics. London, 1957. 125 s.
10. Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexicon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1963. 670 s.

УДК 821.161.2-312.2Винничук

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.28.1.44>

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В РОМАНІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА «ТАНГО СМЕРТІ»

INTERTEXTUALITY IN YURY VINNYCHUK'S NOVEL "TANGO OF DEATH"

Орінєко І.М.,

orcid.org/0009-0000-5399-0480

*студентка V курсу українського відділення філологічного факультету
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова*

Нечиталюк І.В.,

orcid.org/0000-0001-8826-2766

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури та компаративістики
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова*

Юрій Винничук належить до сучасних авторів, які дбають про збереження історичної пам'яті. Одним із найцікавіших творів письменника є «Танго смерті». У цьому тексті інтелект автора розкривається повною мірою. У статті розглядається особливість інтертекстуальних вплетень у романі Юрія Винничука «Танго смерті», співприсутність «чужого» тексту та його освоєння в авторському доробку. Юрій Винничук належить до митців, творчість яких перебуває у полі зору літературознавців, проте багато аспектів літературного доробку потребують більш детального аналізу, зокрема інтертекстуальність, цитатність, використання алюзій. Зазначені художні засоби не тільки і не стільки оживлюють текст, як надають твору глибинності та багатозаровості.

З'ясовано, що джерелами запозичень є Біблія, Коран, давньогрецька міфологія та широкий літературний контекст. Письменник часто вдається до прямого цитування священних текстів, як правило, з метою досягти морально-етичної визначеності дій і вчинків головних героїв. Також цитування релігійних текстів, без сумніву, сакралізує художнє полотно твору, надає йому таємничості та позачасовості.

Вивчення внутрішньої організації твору оприявлює звернення письменника до давньогрецької міфології. Таке досить химерне поєднання релігійного та міфологічного надає твору фантазмористичного звучання. Тим не менш загальна настанова твору вивершується повною мірою – це збереження та передача нащадкам історичної пам'яті.

Юрій Винничук у своєму романі апелює до художніх творів письменників різних епох та континентів: О. де Бальзак, Х. Л. Борхес, У. Еко, Х. Кортасар, Г. Г. Маркес, Е. М. Ремарк. Список далеко не повний і кожен читач може відкрити для себе додаткові сенси, які народжуються на перехресті епох, культур та геополітичних просторів.

Ключові слова: архітекстуальність, інтертекстуальність, цитатність, алюзія, «біблійні ґлокалізми», «чужий текст».