РОЗДІЛ 8
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.14'02-21.09:2-536
DOI https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2026.49.46

РИТУАЛЬНІ ТА МІСТЕРІАЛЬНІ СТРУКТУРИ В ДАВНЬОГРЕЦЬКІЙ ТРАГЕДІЇ: ЕСХІЛ, СОФОКЛ, ЕВРІПІД

RITUAL AND MYSTERY-CULT STRUCTURES IN ANCIENT GREEK TRAGEDY: AESCHYLUS, SOPHOCLES, EURIPIDES

Олійник К.В.,
orcid.org/0000-0003-1822-3272
доктор філософії з філології,
доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури
Волинського національного університету імені Лесі Українки

У статті досліджено роль містеріальних і ритуальних структур у художній матриці давньогрецької трагедії на матеріалі творчості трьох великих давньогрецьких трагіків – Есхіла, Софокла та Евріпіда. Опираючись на теоретичні концепції Дж. Фрезера, Дж. Гаррісон, А. ван Геннепа, М. Еліаде, В. Буркерта, Р. Сіфорда, авторка простежує, як ритуальні патерни – жертвопринесення, обряд переходу, ритуальна смерть із відродженням – та семантика містеріального втаємничення визначають конфлікти, образну логіку й фінали трагедій. Окреслено діонісійський обрядовий контекст трагічних вистав і культову основу жанру, зафіксовану вже Арістотелем. Показано, що в Есхіла ритуал функціонує як дієва космічна сила і драма розгортається як священне дійство: некромантія в «Персах», ланцюг «зіпсованих жертв» в «Орестеї» та заснування суду й культу у фіналі «Евменід» засвідчують, що обряд на сцені не зображується, а здійснюється. У Софокла ритуальна структура стає внутрішньою та концентрується навколо сакрального статусу героя (жертовність, героїзація): Едіп поєднує статуси священного царя і цапа-відбувайла, Антігона гине за мінімальний жест поховального обряду, а смерть Едіпа в Колоні побудована як містеріальне втаємничення. Евріпід ритуал проблематизує, розщеплює на культову форму і людський зміст, а трагедія у нього стає простором критичної рефлексії над самим механізмом сакрального: людське жертвопринесення в «Іфігенії в Авліді» та «Іфігенії в Тавриді» постає водночас культовою необхідністю і вбивством, а загибель Пентея у «Вакханках» – перевернутою ініціацією. Обґрунтовано висновок, що еволюція давньогрецької трагедії може бути описана як рух від ритуалу-дії через ритуал-долю до ритуалу-питання, причому містеріальна модель втаємничення через страждання залишається спільним смисловим стрижнем усіх трьох драматургів, а сама трагедія постає «публічною містерією» афінського поліса.

Ключові слова: давньогрецька трагедія, містерія, ритуал, Есхіл, Софокл, Евріпід, жертвопринесення, обряд переходу, катарсис.

The article examines the role of mystery-cult and ritual structures in the artistic matrix of ancient Greek tragedy, based on the works of the three great tragedians – Aeschylus, Sophocles and Euripides. Drawing on the theoretical concepts of J. Frazer, J. Harrison, A. van Gennep, M. Eliade, W. Burkert and R. Seaford, the author traces how ritual patterns – sacrifice, rite of passage, ritual death and rebirth – and the semantics of mystery initiation shape the conflicts, imagery and finales of the tragedies. The study outlines the Dionysiac ritual context of the tragic performances and the cultic foundation of the genre already recorded by Aristotle. It is shown that in Aeschylus ritual functions as an effective cosmic force and the drama unfolds as a sacred action: the necromantic rite in the Persians, the chain of corrupted sacrifices in the Oresteia and the foundation of the court and cult in the Eumenides demonstrate that ritual on stage is not represented but performed. In Sophocles the ritual structure is interiorised and concentrated around the sacred status of the hero: Oedipus combines the statuses of sacred king and scapegoat, Antigone dies for a minimal gesture of the burial rite, and the death of Oedipus at Colonus is constructed as a mystery initiation. In Euripides ritual is problematised and split into cultic form and human content: human sacrifice in both Iphigenia plays appears simultaneously as cultic necessity and murder, while the death of Pentheus in the Bacchae is an inverted initiation. The article substantiates the conclusion that the evolution of Greek tragedy can be described as a movement from ritual-as-action through ritual-as-fate to ritual-as-question, with the mystery model of initiation through suffering remaining the common semantic core of all three playwrights, and tragedy itself emerging as the 'public mystery' of the Athenian polis.

Key words: ancient Greek tragedy, mystery, ritual, Aeschylus, Sophocles, Euripides, sacrifice, rite of passage, catharsis.

Постановка проблеми. Давньогрецька трагедія народилася не в кабінеті й не в бібліотеці – вона народилася на святі. Великі Діонісії, головний драматичний фестиваль Афін, були передусім релігійною подією: процесія вносила до театру статую Діоніса, у центрі орхестри стояв вівтар, жрець Діоніса сидів у першому ряду, а самі вистави відкривалися жертвопринесеннями та обрядами очищення. Театр Діоніса був сакральним простором, а глядач, який займав у ньому місце, був водночас учасником культу та ритуалу. Проте між обрядовим походженням жанру та його змістом з часом наростала певна невідповідність, яку помічали вже давні греки: трагедія, що виросла з діонісійського культу, майже ніколи не розповідає про самого Діоніса – її сюжетним матеріалом є, наприклад, історії, пов'язані з Троєю, Фівами, Аргосом, долями героїв та цілих родів. Ця парадоксальна ситуація – ритуальне походження при позаритуальному змісті – і становить наукову проблему, навколо якої вже понад століття тривають обговорення: чи є ритуал лише історичною «пуповиною» трагедії, давно перерізаною і забутою? Чи, навпаки, ритуальні й містеріальні елементи продовжують працювати всередині трагічних текстів як їхня прихована матриця, яка визначає композицію, конфлікти, образи й фінали?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання про зв'язок трагедії з ритуалом було поставлене ще Арістотелем, який у «Поетиці» виводив трагедію «від заспівачів дифірамбів» [2, с. 53] – хорової хвалебної пісні на честь бога Діоніса, а саму назву жанру трагедії як «пісні цапів» або «пісні при жертвопринесенні цапа» пов'язував із культовою практикою. Арістотель окреслює мету трагедії – катарсис (або очищення) через «співчуття і страх» [2, с. 56]. За лаконічними твердженнями Арістотеля стоїть цілий пласт діонісійської обрядовості. Так, Діоніс (Вакх) поєднував у грецькій релігії дві іпостасі: покровителя рослинних сил і виноградарства і бога екстатичного натхнення, культ якого обіцяв утаємниченим безсмертя душі. Його вшановували нічними відправами, що відбувалися раз на два роки, у пору зимового сонцестояння, і первісно були суто жіночими: хор співців-танцюристів у звіриних шкурах зображував почет бога (самого Діоніса представляв жрець), а кульмінацією дійства ставало екстатичне розтерзання жертовної тварини – козла – і споживання її сирої плоті. Обряд відтворював міф про насильницьку смерть Діоніса від рук титанів, підмовлених ревнивою богинею Герою, які розірвали його тіло на частини, та воскресіння Діоніса Зевсом-батьком; саме це коло уявлень – переслідування, загибель і повернення Діоніса до життя – становило серцевину містерій, доступ до яких мали лише посвячені, що брали на себе аскетичні обітниці [10, с. 88]. З таких обрядових дійств, уже наділених зародковою театральністю, за Арістотелем, і зародилась давньогрецька драматургія.

Новоєвропейську дискусію відкрив Ф. Ніцше, який у праці «Народженні трагедії з духу музики» побачив у трагедії зіткнення двох культових начал – діонісійського (екстаз, розчинення індивіда, музика) та аполлонівського (міра, образ, сновидна ясність) [7, с. 53]. Наступний крок у цьому зробив британський культуролог Дж. Фрезер, який у «Золотій гілці» реконструював за розмаїттям світових міфів єдину архаїчну схему: бог рослинності, який періодично помирає та воскресає, його божественна жертва та магія родючості [14, p. 324-325], знову ж акцентуючи на образі бога Діоніса [14, p. 385]. Дж. Гаррісон у «Феміді» застосувала цей підхід до грецького матеріалу, стверджуючи, що і міф, і трагедія виростають із поняття «того, що робиться», колективної обрядової дії; міф у цій оптиці є «сказаним корелятом зробленого», словесною партитурою ритуалу [15, p. 328, 331]. Німецький історик релігії В. Буркерт у праці «Homo Necans» [13] та статті «Грецька трагедія і жертовний ритуал» [12] показав, що семантика кривавої жертви – провина, страх, спокута, спільнота, згуртована навколо смерті та вбивства, – становить глибинний код трагічного жанру. Дослідник античності Р. Сіфорд обґрунтував значення саме містеріального ритуального втаємничення (діонісійського та елевсинського) для образності й композиції трагедії [16, p. 328-367], зокрема Евріпідових «Вакханок».

Методологічно продуктивною для аналізу залишається й класична модель теорії ритуалу М. Еліаде як механізму «вічного повернення» до сакрального першочасу, що надає профанній події онтологічної ваги [4, с. 37-43]. Нарешті, для розуміння містеріального виміру трагедії принциповою є структура самих містерій – насамперед Елевсинських: таємні обряди на кшталт «робиться – проговорюється – розкривається», кульмінацією яких було занурення у сакральну таємницю, а обіцянкою – блаженна доля після смерті. Така містерія, на відміну від публічного полісного культу, – це ритуал особистого перетворення: втаємничений проходить через страх, темряву і символічну смерть до світла й нового знання. Саме ця модель знання, здобутого через страждання, становитиме спільну смислову основу давньогрецької трагедії.

Постановка завдання. Тому мета нашого дослідження – простежити, як саме містеріальна та ритуальна семантика функціонує в ключових трагедіях Есхіла, Софокла та Евріпіда, найвідоміших драматургів античного світу, та як змінюється статус ритуалу в їхньому сприйнятті. Це передбачає розв'язання таких завдань: окреслити ритуальний контекст трагічних вистав та релевантні теоретичні моделі; проаналізувати функціонування ритуальних патернів (жертва, обряд переходу, ритуальна смерть і відродження, очищення) у ключових текстах кожного з трьох трагіків; виявити специфіку містеріальної матриці у кожного драматурга.

Виклад основного матеріалу. Біографічна традиція недаремно пов'язує Есхіла з Елевсіном: він народився в місті великих містерій, а Арістотель у «Нікомаховій етиці» зберіг переказ про те, як поета звинуватили в розголошенні містеріальних таємниць на сцені – і той виправдався тим, що не знав, що розголошує «таїнства» [3, с. 97]. Незалежно від історичної достовірності епізоду, він точно фіксує сприйняття Есхіла сучасниками: його театр стоїть небезпечно близько до сакрального, на самій межі дозволеного показу. Трагедія Есхіла – це ще майже богослужіння: молитви, гімни, прокляття і клятви в ній не «зображуються», а здійснюються, а хор тут – не коментатор подій, а колективний виконавець обряду.

Найвиразніший приклад такого твору – **«Перси»** (472 р. до н. е.), найдавніша збережена трагедія європейської літератури, центральним епізодом якої є повноцінний некромантичний ритуал. Цариця Атосса приносить на могилу Дарія узливання – молоко, мед, воду, вино, оливу [6, с. 40], – а хор перських старійшин заклинальним плачем викликає тінь померлого царя з підземного світу: *«О боги підземелля, пречисті боги – / Геє, Гермесе, що тіні ведеш! / Відпустіть одну душу до світла з пітьми»* [6, с. 40], *«Виглянь же, Дарію, батьку добродійний!»* [6, с. 41]. Сцена побудована як обряд у власному сенсі слова: театральна дія та ритуальна дія тут збігаються, глядач присутній при явленні потойбічної сили. Показово, що саме з цієї ритуальної серцевини виростає головний смисл трагедії: тінь Дарія промовляє те, що в містеріальній логіці і має відкриватися з-за межі смерті, *«невимовне»* [6, с. 43], – знання про закон, за яким гине людська гордість.

У **«Благальницях»** Есхіла драматургічним каркасом є обряд благального припадання до вівтарів. Данаїди з гілками благальниць біля вівтарів аргоських богів – це не тло дії, а сама дія, адже вся трагедія є розгорнутим ритуалом прохання про притулок, а її конфлікт – конфліктом ритуальних зобов'язань, адже цар Пеласг мусить обирати між гнівом Зевса Гікесія, захисника благальників, і загрозою війни. У трагедії «Семеро проти Фів» доля міста вирішується через ритуал страшної клятви: *«... Завзятих сім воєначальників, / Бика забивши, кров у чорний щит злили / І, руки в ній змочивши, присягнулися / Аресу, Еніо й жахному Фобосу»* [6, с. 102]. Есхіл подає сюжет ритуальними блоками: клятва, жертва, прокляття роду Едіпа є рушіями дії, що наділені майже фізичною силою.

Вершиною есхілівської ритуальної драматургії є **«Орестея»** (458 р. до н. е.) – єдина збережена повна трилогія, яку можна прочитати як грандіозний триактний обряд, що проходить через стадії осквернення, лімінальної кризи та очищення. Наскрізним образним стрижнем трилогії є мотив так званої «зіпсованої жертви»: вбивства в домі Атридів послідовно описуються мовою жертвопринесення, яке щоразу здійснюється по-блюзнірськи неправильно. Іфігенію в пролозі **«Агамемнона»** заколюють *«мов сарну»* [6, с. 183] над вівтарем – але це людська жертва, перверсія обряду; Клітемнестра зустрічає чоловіка мовою урочистого жертовного прийому – і вбиває його, наче жертовну тварину, її третій удар мечем – *«жертва Зевсові»* [6, с. 218]: моторошна пародія на ритуальне потрійне узливання. Кожна «неправильна жертва» не знімає ганьбу, а множить її. Механізм родового прокляття постає як зіпсований ритуальний механізм, що втратив здатність до очищення.

«Хоефори» (або «Жертва біля гробу») побудовані на обрядовому каркасі поминального культу: Електра з хором здійснює жертовне покладання на могилі Агамемнона, а центральна сцена трагедії – великий комос, спільний ритуальний плач Ореста, Електри й хору, який поступово перетворюється на заклинання померлого і згущення його гнівної сили для помсти. Схема обряду переходу, виведена французьким фольклористом А. ван Геннепом, зчитується в долі Ореста майже буквально: юнак відділений від дому (сепарація), повертається невпізнаним, у лімінальному статусі чужинця, здійснює вбивство – і негайно випадає з людського порядку, гнаний далі Ерініями, у стан абсолютної лімінальності: ні живий серед живих, ні мертвий, вигнанець на межі божевілля [8, с. 52].

Розв'язання цієї кризи бачимо в трагедії **«Евменіди»**, у якій фіналом є заснування реальних культів. Орест *«в храмі Фебовім / Очищувався: в жертву порося приніс»* [6, с. 278], однак цього

виявляється недостатньо – і тоді Есхіл виводить на сцену новий, вищий ритуал: судовий процес на Ареопазі, поданий як священнодійство із заснуванням суду самою Афіною. Трагедія завершується перетворенням Еріній на *«шанолюбних богинь»* [6, с. 302] Евменід і врочистою процесією зі смолоскипами, яка супроводжує їх до нового святилища під Акрополем. Фінальна процесія прямо відлунює велику панафінейську ходу і смолоскипні ходи містерій: афінський глядач бачив на сцені обряд, продовженням якого був його власний культовий побут. Тут очевидна логіка дослідника М. Еліаде: трагедія повертає глядача до першочасу, коли встановлено сакральний порядок, і тим самим освячує теперішнє – ареопагітський суд, культ Евменід, сам афінський поліс.

Нарешті, саме в Есхіловому **«Агамемноні»** з найбільшою прямотою сформульовано містеріальний закон трагічного знання «страждання вчить». Формула *«розуміть / Може той лиш, хто страждав... / В цьому – й ласка божества, / що твердо / За кермом життя стоїть»* [6, с. 181], яку хор промовляє в гімні Зевсові, відтворює саму структуру втаємничення: як посвячений у Елевсіні проходить через темряву, жах і символічну смерть до споглядання, так трагічна людина здобуває мудрість лише через страждання. Есхілівська трагедія в цьому сенсі є «публічною містерією»: вона не розголошує таємних обрядів, але відтворює для всього поліса їхню внутрішню форму – шлях через страждання до знання і через кризу до нового порядку.

Якщо ж Есхіл будує з ритуалів саму дію, то в наступного давньогрецького трагіка Софокла ритуальна структура ніби йде вглиб – вона зростається з долею окремого героя і стає невидимим законом його шляху. Біографічний контекст і тут промовистий: Софокл був жерцем культу Асклепія [9, с. 257]. Людина, яка за життя здійснювала обряди, а по смерті стала об'єктом культу, знала зсередини те, про що писала.

Трагедія **«Цар Едіп»** Софокла – найдосконаліший у світовій літературі драматургічний опис ритуалу очищення міста. Вихідна ситуація трагедії – чума-прокляття, що лежить на Фівах, де *«все на полях безплідних гине зародком, / худоба гине й діти ненароджені / У матері утробах»* [11, с. 71]. Дельфійський оракул вимагає *«ту скверну, що в землі Фіванській виросла, / прогнати, щоб не стала невигойною»* [11, с. 73]; і вся дія є, по суті, пошуком того, на кого можна перекласти прокляття та чиїм вигнанням місто очиститься. Цар Едіп поєднує в собі два полярні ритуальні статуси архаїчного світу: він одночасно божественний цар, носій сакральної влади, від якого залежить родючість землі, і одночасно цап-відбувайло, якого в історичних Афінах під час Таргелій ритуально проводили містом і виганяли, очищаючи поліс. Трагедія Едіпа – це ритуальне перекидання: найвищий стає найнижчим, кожен крок Едіпа ставатиме кроком жертви до вівтаря.

В **«Антігоні»** ритуал чи не вперше стає предметом трагічного конфлікту. Заборона Креонта ховати Полініка – не лише жорстокість, це зазіхання державного розпорядження на обрядову сферу, підвладну неписаним законам підземних богів. Антігона гине не за політичне переконання, а за жменю пилу, кинуту на тіло брата, – за мінімальний символічний жест поховального обряду. Софокл вибудовує моторошну ритуальну симетрію злочину Креонта: він тримає мертвого над землею (непохований Полінік) і живу під землею (замурована в гробівці Антігона), двічі порушуючи межу між світами. Кара приходить теж ритуальною мовою: віщун Тіресій констатує, що *«всі вівтарі в країні й хатні вогнища / Птахи поосквернили та бездомні пси, / Що трупом Полініковим живилися»* [1, с. 200] і боги не приймають таких жертв – ритуальний канал зв'язку між полісом і богами перерваний. Показово, що Антігона йде до свого гробівця як наречена Ахеронта (*«Не в весільні покої – до вічних осель / Незворотно іде»* [1, с. 195]): Софокл накладає на її смерть обрядовий сценарій весілля, створюючи гібридний ритуал – «весілля зі смертю», у якому вбачається відлуння міфу про Персефону, наречену підземного світу і центральну постать Елевсинських містерій.

Трагедію Софокла **«Едіп у Колоні»** (401 р. до н. е.) без перебільшення можна назвати найбільш містеріальним текстом давньогрецького театру. Сліпий вигнанець приходить у священний гай Евменід (тих самих богинь, культ яких заснував есхілівський фінал) у Колоні, рідному для самого Софокла. Хор детально інструктує Едіпа щодо очисного обряду: воду з джерела, мед без вина, гілки оливи, молитва пошепки, що є своєрідним статутом жерця. Дія відбувається поруч з Елевсіном, і хор прямо оспівує величних богинь Деметру й Персефону та обряди, золотий ключ до яких лежить на устах жерців-Евмолпідів, – рідкісний у трагедії прямий жест у бік містерій із підкресленням їхньої таємності. І сама смерть Едіпа побудована як містеріальне видіння: героя кличе голос бога, він сам, сліпий, без поводиря, впевнено йде до місця свого зникнення, і бачити таїнство дозволено лише одному Тесеєві, який стоїть, затуливши очі, наче перед нестерпним світлом.

Вісник, що розповідає про це, підкреслює: ніхто не знає, як загинув Едіп. Його могила стає таємницею, яку Тесей передаватиме лише спадкоємцям влади, а сам Едіп зі зганьбленого вигнанця перетворюється на героя-охоронця Аттики, об'єкт культу. Знову ван-геннепівська тріада тут доведена до трансцендентного завершення: сепарація (вигнання з Фів), десятиліття лімінального поневіряння і реінтеграція вже не в людську спільноту, а в сакральний вимір. Трагедія закінчується не катастрофою, а втаємниченням, не плачем, а його забороною, бо ж ці події є благодатними. Смерть як блаженне таїнство – це і є центральна обітниця Елевсіна, перекладена мовою театру.

Евріпід увійшов в історію як той, хто замикає «тріаду визначних трагічних поетів Еллади» [9, с. 290], трагік доби софістів, – і саме тому його стосунки з ритуалом найскладніші. У його театрі ритуал не зникає, а, навпаки, культового матеріалу в Евріпіда чи не найбільше: жертвопринесення, зокрема людські, складають сюжетну основу цілої групи трагедій («Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Тавриді», «Гекаба», «Геракліди», «Фінікіянки»), а фінали багатьох п'єс завершуються заснуванням реального культу, яке з машини проголошує бог. Але статус ритуалу принципово змінюється: він розщеплюється на форму і зміст, які зчіплює евріпідівська іронія.

Схема людського жертвопринесення – центральний ритуальний патерн Евріпіда. У нього вона постає як культова необхідність і як людське вбивство. В трагедії **«Іфігенія в Авліді»** дівчину кличуть до Авліди під приводом весілля з Ахіллом – і знову виникає трагічний гібрид «весілля-жертвопринесення»: вівтар замість шлюбного ложа. Але Евріпід робить крок, неможливий ні для Есхіла, ні для Софокла: його Іфігенія в останній момент сама обирає жертву (*«...Треба жертви – рада я / змити кров'ю власною / Знак лихий пророцтва!»* [5, с. 335]), перетворюючи ритуальне заклання на акт волі. Фінальна заміна дівчини ланню на вівтарі (деталь, що відсилає до реальної культової легенди Артеміди) залишає гірке питання, чи було це чудо, чи втішна вигадка вісника. У трагедії **«Іфігенія в Тавриді»** Евріпід будує сюжет уже цілком навколо культової проблеми: Іфігенія – жриця таврійської Артеміди, якій приносять у жертву чужинців, і мало не заколює власного брата Ореста. Трагедія завершується відтворенням двох реальних давньогрецьких культів – Артеміди Тавропполос у Галах, де під час свята жрець символічно надрізає чоловікові горло на згадку про скасовану людську жертву, та Артеміди Бравронської, якій присвячують одяг померлих породіль. Евріпід, таким чином, показує сам механізм культурної трансформації [5, с. 387]: криваве архаїчне жертвопринесення перетворюється на символічний обряд, ритуал постає не вічним, а історичним – таким, що має походження і, отже, може бути змінений. Це вже погляд не жерця, а антрополога.

Найглибший погляд Евріпіда на ритуал і містерію відстежуємо у **«Вакханках»** (405 р. до н. е.), єдиній збереженій трагедії, де Діоніс, бог самого театру, є протагоністом. Парадоксальним чином найбільш «діонісійська» трагедія написана найбільш скептичним із трагіків. У «Вакханках» на сцену виведено весь комплекс діонісійської обрядовості: священна громада, нічні гуляння, особливий одяг, екстатичні танці та два кульмінаційні обряди (розривання живої істоти та поїдання сирого м'яса), у яких вакханки досягають злиття з богом. Покарання Пентея відтворює структуру діонісійського містеріального втаємничення, але в моторошно перевернутому вигляді: цар, що заборонив культ, проходить усі стадії ініціації (опір божеству, полон, приниження, переодягання в жіночий одяг менади, виведення за межі міста, підняття на ялицю). Однак замість містичного відродження його чекає розривання на шматки рідною матір'ю Агавою, яка в екстазі бачить у ньому левеня (*«Голову ж нещасного / Агава, власноручно відірвавши з пліч, / На тирс наткнула: їй здалось – що лев'яча»* [5, с. 424]). Ініціація, пройдена без віри, обертається на жертвопринесення, де втаємничуваний стає жертвою. Пентей гине так, як у діонісійському обряді гине цап або теля.

«Вакханки» – вершина трагічної рефлексії над самою природою сакрального. Евріпід не дає відповіді, ким є Діоніс: живою реальністю божественного чи жорстокою силою масового екстазу. Обидва прочитання створюють простір, у якому тогочасне давньогрецьке суспільство дивиться на власні культи і питає, що вони таке. Показово, що хор співає слова, які звучать як формула містеріального блаженства: *«Щасен, хто щиросердно / Повнить обряд священний, / Хто без огріху живе / Й серце втішити спішить / Серед гір, очисними / Зазиваннями Вакха»* [5, с. 392-393]. Театр цитує містерію, вкладаючи її в уста хору, що славить бога, який щойно знищив царський дім Фів. Містеріальна обітниця блаженства і трагічна реальність страждання поставлені поруч без примирення.

Висновки. Отже, містерія і ритуал у трагедіях Есхіла, Софокла та Евріпіда – не археологічний пережиток і не прикраса, а сюжетотвірна

структура: вони визначають архітектоніку конфліктів, логіку образів, семантику фіналів і саму прагматику жанру, що народився всередині діонісійського культу й ніколи не розривав із ним внутрішнього зв'язку. Водночас статус ритуалу в трьох драматургів різний, і ця різниця має характер послідовної еволюції. В Есхіла ритуал є дією: обряди на сцені справді працюють, а трагедія завершується заснуванням культу і святковою процесією (ритуал-космос). У Софокла ритуал є долею: герой не здійснює обряд, а сам стає ним – жертвою, героєм культу (ритуал-таїнство). В Евріпіда ритуал є питанням: форма відділена від змісту, жертва показана як убивство, ініціація постає катастрофою; сакральне автором не заперечується, але поставлене перед судом людяності (ритуал-проблема). Звідси формула еволюції давньогрецької трагедії: від ритуалу, який трагедія здійснює, через ритуал, який вона являє, – до ритуалу, який вона допитує. Єдність трьох трагіків виявляється у спільних патернах зіпсованої жертви, лімінального героя і знання через страждання, відмінність – у статусі ритуалу в художньому світі кожного. Трагедія V століття до н. е. винесла сакральні механізми – жертву, очищення, утаємничення – на публічну сцену й тим самим зробила їх видимими та мислимими, не зруйнувавши їхньої дієвості. У цьому сенсі вона справді була «публічною містерією» афінського поліса, а формула Есхіла «страждання вчить» лишається найкоротшим визначенням і містерії, і ритуалу, і самої трагедії – жанру, що перетворив обрядове проходження через смерть на шлях людського самопізнання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антична література. Греція. Рим. Хрестоматія / упоряд. Т. Михед, Ю. Якубіна. Київ: Центр навчальної літератури, 2006. 952 с.

2. Арістотель. Поетика / пер. із даньогрец. Б. Тена. Харків: Фоліо, 2018. 160 с.

3. Арістотель. Нікомахова етика / пер. із давньогрец. В. Ставнюка. Київ : Аквілон-Плюс, 2002. 480 с.

4. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ : Основи, 2001. 591 с.

5. Евріпід. Трагедії / пер. із давньогрец. А. Содомори та Б. Тена. Київ : Основи, 1993. 448 с.

6. Есхіл. Трагедії / пер. із давньогрец. А. Содомори та Б. Тена. Київ : Дніпро, 1990. 318 с.

7. Лютий Т. «Народження трагедії» Ніцше: контексти, ідеї, впливи. *Наукові записки. Філософія та релігієзнавство.* 2013. Т. 141. С. 51-60.

8. Наумовська О. Інваріантна структура обрядів переходу міжсвіття в науковому осягненні Арнольда ван Геннепа. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика.* 2022. Вип. 1. С. 51-54.

9. Пащенко В., Пащенко Н. Антична література : підручник. Київ : Либідь, 2001. 718 с.

10. Словник античної міфології / укл. І. Козовик, О. Пономарів, вст. ст. А. Білецького. Київ : Наукова думка, 1989. 240 с.

11. Софокл. Трагедії / пер. із давньогрец. А. Содомори та Б. Тена. Київ : Дніпро, 1989. 303 с.

12. Burkert W. Greek Tragedy and Sacrificial Ritual. *Greek, Roman and Byzantine Studies.* 1966. Vol. 7, No. 2. P. 87-121.

13. Burkert W. Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth. Berkeley : University of California Press, 1983. 334 p.

14. Frazer J. The Golden Bough : A Study in Magic and Religion. Abridged ed. London : Macmillan, 1922. 756 p.

15. Harrison J. Themis : A Study of the Social Origins of Greek Religion. Cambridge : Cambridge University Press, 1912. 559 p.

16. Seaford R. Reciprocity and Ritual : Homer and Tragedy in the Developing City-State. Oxford : Clarendon Press, 1994. 471 p.

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 07.10.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 06.11.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 24.11.2026