

ДІАЛОГІЧНІСТЬ ЖАНРУ МОЛИТВИ В ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ІФІГЕНІЯ В ТАВРІДІ»

Любов Стародубцева

Аспірант кафедри української літератури, Національний педагогічний університет
ім. М. П. Драгоманова (Україна), 01601, м. Київ,
вул. Пирогова, 9, tasty2005@rambler.ru
UDC: 821.161.2-83.09

ABSTRACT

Starodubtseva Liubov. Dialogism of the prayer genre in Lesya Ukrainka's drama «Ifigenia in Tauride»

The article focuses on the phenomenon of dialogism of the prayer speech genre as the main way of communication in Lesya Ukrainka's drama «Ifigenia in Tauride». The specifics of literary communication in one of the actual directions of modern philological studies, and the issue of prayer's communicativeness seems to be poorly studied and controversial. The aim of this study is to define communicative peculiarities of the prayer's speech genre representation in Ifigenia's inner monologues in Lesya Ukrainka's drama «Ifigenia in Tauride». Priestess' payer appeals are formally monological, but the specifics of the genre itself provides their openness, dialogism, orientation on a unique addressee. Appeal to different interlocutors inside one continuous monologue creates a feeling of the complete dialogic talk, when the other communicant's replica doesn't need verbal embodiment due to the special status of the sacral interlocutor in the prayer genre. Ifigenia's prayer overreaches the canon frames of this genre: it unites elements of autocommunication, confession and reflections, but it's dialogism is immanent and saturates all the replicas of the priestess.

Key words: communication, prayer, dialogism, monologue, speech genre, confession.

У статті сфокусовано увагу на феномені діалогічності мовленнєвого жанру молитви як провідного засобу спілкування у драмі Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді». Специфіка літературної комунікації є одним із актуальних напрямків сучасних філологічних студій, а питання комунікативності молитви видається маловивченим і суперечливим. Метою статті є визначення комунікативних особливостей репрезентації жанру молитви у внутрішніх монологів Іфігенії в драмі Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді». Молитовні звернення жриці є формально монологічними, проте сама специфіка молитви як жанру спричинює їхню відкритість, діалогічність, спрямованість на унікального адресата. Апеляція до різних співрозмовників всередині одного тривалого монологу створює відчуття повноцінної діалогічної бесіди, під час якої репліки іншого комуніканта не потребують вербального втілення, завдяки особливому статусу сакрального співрозмовника в жанрі молитви. Молитва Іфігенії повсякчас виходить за канонічні рамки цього жанру: в ній поєднуються елементи автокомунікації, сповіді та рефлексій, однак іманентною є її діалогічність, якою просякнуті всі репліки жриці.

Ключові слова: комунікація, молитва, діалогічність, монолог, мовленнєвий жанр, сповідь.

Найголовнішим різновидом спілкування в драматичному творі є діалог. Класичні зразки драматичного твору мають чіткі правила побудови й базуються, переважно, на монологічній манері викладу. Особливо рельєфно це простежується в патетичних монологів романтичної драми В. Гюго, А. Мюссе, П. Меріме тощо. В. Виноградов зазначав, що діалог взагалі є композиційно й тематично обмеженим у риторичному творі [1, с. 146]. Однак діалогічність є іманентним складником людської комунікації, й неодноразово ставала предметом лінгвістичних та літературознавчих досліджень (Т. Колокольцева, В. Лагутін, Л. Безгула тощо). Феномен діалогізму як способу мислення відомий людству ще з антич-

них часів (Сократ, Платон), широкий розголос це поняття знайшло в працях І. Канта та Г. Гегеля, Л. Фейєрбаха та М. Бубера. Особливості функціонування діалогу в художньому тексті вивчали Ф. Шлегель, С. Вайман, Н. Віноградська, В. Лагутін, Б. Костелянець, К. Мігасва, Г. Передерій, Н. Теплицька, Г. Таланова; поетику діалогу в українському епосі досліджували Л. Безугла, Л. Бублейник, П. Дудик, З. Лещинин, О. Поліщук, І. Романюк, М. Федорів. До аналізу особливостей діалогу як форми творів та прийому драм українських письменників зверталися Н. Малютіна та І. Баранова, Л. Процюк, Н. Сафонова, О. Семак, І. Чернова тощо, завдяки чому цей феномен на сьогодні є достатньо висвітленим. Проте певні аспекти потребують поглиблення й уточнення, а особливо перспективним видається дослідження поетики діалогу в різних стилях.

В контексті літературної комунікації феномен діалогізму фундаментально представлено в праці М. Бахтіна «Естетика словесної творчості», й розвинено в роботі «Проблеми поетики Достоевського». Запропонована вченим комунікативність текстуального універсуму близька до діалогічної моделі культури Ю. Лотмана, за яким відбувається безперервний діалог між динамічними компонентами культури, які обмінюються т.зв. «великими стилями» як компактними текстовими посланнями [5, с. 603]. Проте якщо М. Бахтін розумів комунікацію як процес взаємопроникнення літературних явищ, то Ю. Лотман стверджував, що такий процес можливий лише за умови наявності двох відмінних комунікантів, які «розмовляють на різних мовах».

Діалогічність є невід'ємною ознакою драматичного тексту: діалог є формою драматичного викладу, провідним способом комунікації між персонажами, засобом автокомунікації у внутрішніх монологів дійових осіб, у додаткових репліках убік під час розмови із іншим, власне дією, орієнтованою на вплив тощо. Таким чином саме драматичний текст дає дослідникам можливість відсторонено виокремити й дослідити феномен людської комунікації. В. Халізов зазначає, що «укрупнюючи» форми спілкування людей, драма водночас їх схематизує» [12, с. 194]. Діалог у драмі може містити у собі ряд мовленнєвих жанрів, як-от: допит, погроза, переконання, прохання, молитва, клятва, а також сам може виступати жанром. Особливе місце серед них посідає молитва.

Гене́за молитви сягає своїм корінням часів створення світу. Молитовні звернення до вищих сил, богів та пращурів відомі людству ще з дохристиянських часів. Цей мовленнєвий жанр уже більше двох тисяч років несе у собі віру людей у надзвичайну магічну силу слова як такого, що дорівнюється дії. За Ц. Тодоровим, «Молитва є актом мовлення; молитва є жанром (який може бути літературним або нелітературним): відмінність надзвичайно мала» [9, с. 31]. Молитва як жанр художньої літератури має порівняно не довгу історію становлення. Найбільшої популярності вона набуває в якості глибоко інтимних вставлень переважно у ліричних текстах ХІХ-ХХ століття. Мовленнєвий жанр молитви активно потрапляє у фокус літературознавчих досліджень у ХХ столітті, зі становленням модернізму й зростанням уваги до феномену мовленнєвого жанру в літературі. В такому контексті молитву розглядав М. Бахтін, зазначаючи, що молитва є не твором, а вчинком [2, с. 127]. Окремих аспектів жанру молитви торкалися у своїх працях Є. Афанасьєва, О. Бобирєва, М. Войтак, В. Мішланов, О. Прохвато́лова, М. Руденко, В. Салимовський, Ц. Тодоров. Жанр молитви в українській літературі представлено в працях Г. Баран, Т. Белобрової, Т. Бовсунівської, І. Даниленко, Ж. Крижановської, В. Мокрого тощо. Дослідженню молитви як літературного жанру присвячено праці І. Даниленко, Т. Бовсунівської, до молитви як поетичного жанру звертається Н. Крицька. Натомість категорія діалогічності молитви є майже неопрацьованою.

У зазначеному контексті цікавою для вивчення постає драматична сцена Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді», у якій новаторськи поєднано традиційний класичний топос із відверто модерною проблематикою. **Метою статті** є визначення специфіки побутування мовленнєвого жанру молитви у внутрішніх монологів Іфігенії в драмі Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді».

Відомо, що молитва як мовленнєвий жанр має певні розбіжності у тлумаченні, однак головною її характеристикою є діалогічність. Серед дослідників ХХ століття (Лотман, Арутюнова, Шрейдер) побутувала думка про те, що молитва є різновидом автокомунікації. Сучасні ж науковці наголошують, що для автокомунікації властиве звернення до самого себе, натомість молитва має чітко визначені параметри адресата, який не може виступати водночас і адресантом. Російський мовознавець О. Прохвато́лова ототожнює молитву із гі-

перкомунікацією, а найголовнішою її ознакою називає особливий статус адресата [7]. Цю думку підтверджує Г. Салахова, яка називає Бога одним із учасників релігійного дискурсу та зазначає, що він у молитві розпадається на дві сутності: власне Бог та пророк, якому він відкрився [8, с. 38]. Таким чином сакральний адресат ніби проникає у свідомість адресанта, що формально наближує молитву до автокомунікативної дії, однак адресат – це все ж окрема сутність.

Драматична сцена «Іфігенія в Тавриді» – тонкий і чуттєвий переспів давнього міфу, модифікації якого посіли чільне місце у світовому літературному здобутку. Наявні авторські версії міфу висвітлюють його з різних боків. Так, міф про Іфігенію у викладі Еврипіда є найбільш відомим і репрезентує події динамічно, фокусуючись на головних сюжетних колізіях. Натомість фабула Стесихора побудована на існуванні одразу двох Іфігеній, одна з яких була донькою Кліменестри й Агамемнона, а інша – дитям Гелени й Тесея, яке ніколи не знало своїх батьків. Окрім сюжетної модифікації, цей виклад відзначається й моральним зерном: він оспівує всепрощення й велику силу духу «невідомої» Іфігенії. Відповідно, беручи за основу той чи інший варіант міфу, письменники зосереджувались на певному його аспектові, кожен раз творячи нову історію Іфігенії (Расін, Й. Гете, Г. Гауптман тощо).

Переосмислити класичний сюжет взялася й молода Леся Українка. Хоча її драматична сцена й отримала таку саму назву, як і антична трагедія Еврипіда, проте на рівні змісту та проблематики ці тексти розгортають події кожен на свій манер. Якщо драма Еврипіда розкриває акційний конфлікт, побудований на дії, то у драматичній сцені Лесі Українки подіями є вербалізація почуттів головної героїні, її роздуми та звернення. Незалежно від наявності у переспіві міфу інших персонажів, канонічним залишається конотативне значення образу Іфігенії: у мистецтві вона є символом ностальгії, жертвовності і всепрощення. Погляд Лесі Українки сфокусовано на почутті болючого суму за Батьківщиною.

Історія написання твору прямо пов'язана із подіями з життя молодшої письменниці. Під час перебування в Ялті, взимку 1989 року Леся оселяється на віллі «Іфігенія». Прикрашена античними колонами, грецькими статуями та ліпниною, ця двоповерхова будівля безперечно навіювала відповідні настрої. Тут авторка створює драматичну сцену «Іфігенія в Тавриді». Написанню тексту, переповненого почуттям туги за рідними місцями сприяло не тільки перебування на віллі з античною назвою, а й відчуття самотності, яке переслідувало Ларису Косач на кримських землях. Не дарма саме «нащадком Прометейя», Іфігенією назвав письменницю Максим Рильський у своїй статті «Слово про Лесю Українку». Адже відомо, як тяжко їй давалося тривале перебування далеко від рідних терен. Це чітко прочитується у заключних рядках першого варіанту драматичної сцени, які пізніше було вилучено авторкою:

Ще рік мине, два роки –
І ти його забудеш, і Тавріда
Для тебе стане рідною землею, –
Вона ж тобі дала нове життя,
Від смерті захистила...

Вписані в історію Іфігенії, ці рядки мали б стати заклик до активізації нових сил, до укріплення духу жриці, впевнити її у правильності обраного шляху. Натомість і добір мовних засобів (використання частки «ж» з метою переконати себе), і синтаксична організація рядків (незавершені речення), утворюють відчуття опору логіці й незламним аргументам.

Хоча твір і не було завершено, проте він є першою сходинкою у становленні Лесі Українки-драматурга. На думку С. Кочерги, це камертон всієї драматичної творчості письменниці. Це зауважує й О. Турган: «ця драматична сцена увібрала родовий синкретизм жанрів, поєднала комплекс ідей», які розвиватимуться у всій подальшій творчості авторки [10, с. 76].

Експозиція п'єси представлена співом хору тавридських дівчат, які знайомлять реципієнта із передісторією подій, що відбуваються. Тим самим вони вводять у твір головну героїню – Іфігенію, яка є учасником тривалого спілкування. Н. Іванова зазначає, що все проблемне поле драми представлено через репліки Іфігенії, які складаються в «один центральний монолог душі» [4, с. 14]. Однак не можна зводити мовлення Іфігенії до одного монологу, заслуговує уваги дослідження діалогічних аспектів молитви головної героїні. Вже вступна молитва жриці має два вияви. Перший з них – привселюдний, його метою є переконання, вплив та підтвердження власного статусу в очах інших.

Вчуй мене, ясна богине,
Слух свій до мене склони!
Жертву вечірню, сьогодні подану, ласкаво прийми [11, с. 166].

Другий, утаємничений різновид молитви знайомить читача із внутрішнім неспокоєм, що вирує в серці Іфігенії. Складність та неоднозначність глибинних переживань жриці спричинюють наявність цілої розгалуженої системи адресатів. Серед них: прадавні боги, образи уявних землячок, рідного краю й міста Аргос.

Звертання до давньогрецьких богів характеризуються найбільшою емоційністю, в них переважають бунтівні настрої, які розпочинає апеляція до **Артеміді**. В ній дівчина зізнається у порожності власних слів, адже її молитви мають лише зовнішнє оформлення, вони позбавлені сакрального наповнення, того, що дає їм магічну силу – віри.

Прости мене, величній богине!
Устами я слова сі промовляю,
А в серці їх нема... [11, с. 167]

Важливо, що молитва Іфігенії загалом не вкладається у звичні рамки визначення цього жанру. Вона відзначається дискретністю, перемінністю настрою та розірваністю думки. Її репліки не містять елементу восхвалення, благання, покаяння або вдячності. Окрім того, для класичної православної церковної молитви як елементу монотеїстичної віри характерна апеляція до одного божества. Натомість молитва Іфігенії характеризується множинністю адресата. На постійному чергуванні різних сакральних адресатів побудовано уривчасту багатоголосу розмову всередині тривалої монологічної молитви Іфігенії.

Наступний віртуальний комунікат жриці – **Моїра**. Тут Іфігенія вже палко говорить до богині долі, не маючи остраху бути покараною. Однак швидко в її свідомості перемагає раціо: жриця усвідомлює свою мізерність перед богами, й говорить до самої себе:

Стій, серце вражене, вгамуйся, горде,
Чи нам же, смертним, на богів іти?
Чи можем ми змагатись проти сили
Землерушителів і громовладців? [11, с. 169]

На цьому етапі спостерігаємо розрив у діалозі жриці з богами, адже буквально відбувається автокомунікація. Ланцюг риторичних запитань, відповіді на які відомі Іфігенії, і те, що вона все ж вокалізує ці питання, свідчить про неготовність змиритися з наявним станом речей.

Наступний віртуальний адресат бесіди Іфігенії – **Прометей** – уособлює для жриці джерело сил. Розмова із ним перейнята палким почуттям гордості за власний народ, розумінням приналежності до великого роду:

Ти, Прометею, спадок нам покинув
Великий, незабутній! Тая іскра,
Що ти здобув для нас від заздрих олімпійців,
Я чую пал її в своїй душі [11, с. 169]

Загалом, кожна згадка про Прометея наснажує жрицю, переконує в правильності обраного шляху. Апеляція до нього дає Іфігенії сили для чергового звернення до **Артеміді**. Воно сповнене обуренням, гарячим бажанням отримати свободу, в будь-який спосіб вирватися з пут, навіть ціною власного життя.

Кров еллінки була тобі потрібна, –
Щоб погасити гнів проти Еллади, –
Чому ж ти не дала пролити кров?
Візьми її, – вона твоя, богине! [11, с. 169]

В цю мить найбільшого напруження Іфігенія перебуває на піку емоцій, в ній відбувається запекла боротьба між почуттями та розумом, в якій вкотре перемагає раціональне: дівчина опускає жертвний меч. Від смерті її рятує вже згадуваний віртуальний комунікат – Прометей. Його мовчазна присутність в думках Іфігенії притлумлює пристрасті у її свідомості, замінюючи їх на покірну рішучість жити гідно в ім'я Батьківщини. Сам образ рідного краю, який, на перший погляд випадає із загального переліку божеств-адресатів, наділено особливим сакральним статусом у зверненнях Іфігенії. Так сповідь Артеміді, прохання про допомогу трансформується у звернення до **Еллади**, туга за якою постійно точить душу дівчини.

А в серці тільки ти,

Єдиний мій, коханий рідний краю!
Все, все, чим красен людський вік короткий,
Лишила я в тобі, моя Елладо [11, с. 168]

За І. Даниленко, заміна божества як адресата у молитві образом Батьківщини — розповсюджене явище у світовій літературі, яке свідчить про готовність героя пожертвувати своїм життям в ім'я рідного краю. Варіантом образу рідного краю є Аргос, до якого Іфігенія звертається наприкінці сцени.

Далі комунікація знову фокусується на богині Артеміді, проте фактично переходить у **автокомунікацію**. Останні репліки Іфігенії розраховані на переконання самої себе, ними вона дає собі певну психологічну установку.

Ні, се не варт нащадка Прометея!
Коли хто вмів одважно йти на страту,
Той мусить все одважно зустрічати! [11, с. 169]

І, навіть фінальне звертання до Прометея звучить уже як констатація власної мовчазної покірності. Відтак завершення молитви жриці відзначається втратою сакральності молитовного жанру, що відзначається як на рівні сенсу, так і на рівні адресата. У творі також наявний образ **уявного земляка**, який сприяє усвідомленню Іфігенією своєї участі. Це дівчата-еллінки, які проводжали Іфігенію, коли ту вели «на славу смерть». Зверненням до них, які вже не плачуть за нею, жриця переконує себе у необхідності змиритися й гідно нести свою долю.

Цікаво простежити видозміну мовленнєвого жанру всередині самої молитви Іфігенії. Звернення до вищих сил, яке мало ознаки молитви і було розпочате за участі хористок, переміщуючись у храм, набуває ознак *сповіді*. Зазначимо, що різниця між релігійною та літературною сповіддю є досить суттєвою. За М. Михайловою, у церковній сповіді фундаментальне значення має не слово, а мовчання: у ньому відбувається вищий за будь-яке слово діалог покаяння, прощення й любові [6]. Натомість у літературній сповіді саме слово набуває переважного значення. Р. Дзик визначає чотири основні рівні проявлення літературної сповіді, першим із яких є сповідь як дискурсивна форма. [3, с. 234]. Під це визначення і підпадає сповідь Іфігенії із притаманними їй дискурсивними інтенціями, як-от: медитативність, високий градус відвертості, визнання найпотаємніших переживань, поборення страху самовикриття та сугестія. Іфігенія вдається до сповідальної стратегії, яка є значно ширшою, ніж власне сповідь та реалізується в жанрах молитви та проповіді. Власно для сповіді, ці репліки жриці не є монологом: тут повсякчас наявний другий, віртуальний комунікант. Це вкотре підтверджує діалогічність молитви Іфігенії.

Отже, аналіз комунікативних властивостей молитви у драматичній сцені «Іфігенія в Тавриді» демонструє абсолютну діалогічність цього мовленнєвого ритуалу. Подекуди молитва Іфігенії виходить за формальні рамки жанру. Містячи елементи автокомунікації, рефлексій та сповіді, вона поєднує у собі відповідні ознаки: не притаманні молитві образи-виключення (землячки, Аргос), перевага бунтівних настроїв над покірністю й жертівністю. Тезу про діалогічність молитви Іфігенії підтверджує власне сама молитва жриці, яка повсякчас просякнута відчуттям наявності «іншого», не ідентичного їй самій. Хоча відповіді адресата й носять силенціальний характер, але це пояснюється його особливим, сакральним статусом і гіперкомунікативними властивостями молитви. Леся Українка майстерно оперує риторичними запитаннями, створюючи відчуття реальної присутності другого комуніканта, надає спілкуванню діалогічного характеру, відтак у реципієнта не виникає відчуття неповноти бесіди.

О.Вісич зауважує, що в «Іфігенії в Тавриді» помітний конфлікт між канонічною закритою формою античної драми та модерними інтенціями письменниці. Закладений «Іфігенією в Тавриді» імпульс до пошуків нових форм, експериментальних порушень канону, синтезу класичного й модерного знайде відбиття у подальших варіаціях античних сюжетів («Одержима», «Касандра», «Адвокат Мартіан» тощо). Подальші дослідження діалогічності молитовних елементів у творах Лесі Українки дадуть змогу переосмислити комунікативність явища молитви, його значення для рецепції творчості письменниці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов В. О языке художественной прозы / М. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 362 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / [сост. С. Бочаров]. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
3. Дзик Р. Феномен сповіді в літературних жанрових інтерпретаціях / Р. Дзик // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці : Рута, 2009. – Вип. 77. – С. 231–239.
4. Леся Українка. Драми та інтерпретації / [передм., упоряд. В. Агеєвої]. – Київ : Книга, 2011 – 912 с.
5. Лотман Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство–СПб», 2000. – 704 с.
6. Михайлова М. Молчание и слово (Таинство покаяния и литературная исповедь): материалы международной конференции [Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова], (Санкт-Петербург, 26–27 мая 1997 г.). – СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб отделение), 1997. – С. 9–14.
7. Прохватилова О. Речевая организация звучащей православной проповеди и молитвы: автореф. дис. на соиск. науч. степени д. филол. н: спец. 10.02.01 «Русский язык» / О. Прохватилова. – Волгоград, 2000. – 20 с.
8. Салахова А. Конфессиональная языковая личность: коммуникативные стратегии и тактики : [монография] / А. Г.-Б. Салахова. – Челябинск : Энциклопедия, 2013. – 166 с.
9. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.
10. Турган О. Славутня Іфігенія, що радо життя своє дівоче положила за славу рідного народу / О. Турган // Біблія і культура: [зб. наук. ст.] – Чернівці : Рута, 2008. – Вип. 10. – С. 73–77.
11. Українка Леся. Зібрання творів у 12 тт / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975., – т. 1, с. 165–170.
12. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Хализев. – М. : Издательство МГУ, 1986. – 260 с.