

УДК 821.142-1Гомер:821.124.2(38)].091"652"
DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2025.38.02>

Павло БЄЛЬСЬКИЙ, асп.
ORCID ID: 0009-0005-8138-0264
e-mail: ksefanec@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

МОТИВ ВПІЗНАВАННЯ У ГОМЕРА ТА У СЦЕНАХ ЗУСТРІЧІ ЕЛЕКТРИ З ОРЕСТОМ

Вступ. Мотив впізнавання, позначений Арістотелем у "Поетиці" як ключовий елемент трагедії, відіграє важливу роль у давньогрецькій літературі, зокрема в епічних поемах Гомера та трагедіях Есхіла, Софокла й Евріпіда. Його значення простежується і в сучасних творах, що робить дослідження цього мотиву актуальним для розуміння літературної еволюції.

Методи. У дослідженні використано методи компаративного, семантичного і контекстуального аналізу. Компаративний аналіз для зіставлення сцен у Гомера і трагіків, семантичний – для інтерпретації символіки та сюжетної ролі впізнавання, контекстуальний – для встановлення значень окремих слів і уривків.

Результати. У статті досліджується мотив впізнавання (*ἀναγνώρισις*) у давньогрецькій літературі, зокрема у творах Гомера та сценах зустрічі Електри з Орестом у трагедіях Есхіла, Софокла та Евріпіда. Основу теоретичного аналізу становить праця Арістотеля "Поетика", де анагноризис розглядається як ключовий елемент складного сюжету. Арістотель виділяє два типи впізнавання: поєднане з перипетією та без неї. Дослідження пропонує додаткову класифікацію: зовнішнє (впізнання однієї особи іншою) та внутрішнє (усвідомлення фактів про себе). У "Іліаді" мотив впізнавання переважно пов'язаний з явленням богів смертним, де процес впізнавання може бути явним або прихованим, але рідко впливає на сюжет. Натомість у "Одіссеї" цей мотив стає ключовим для розвитку подій, наприклад, у сценах впізнавання Одіссея. Особливу увагу приділено сценам зустрічі Електри з Орестом, які демонструють еволюцію мотиву: від символічних, але ірраціональних доказів у Есхіла (пасмо волосся, слід ноги) до більш реалістичних у Софокла (перстень) та критичного переосмислення в Евріпіда (шрам). Результати дослідження підкреслюють багатогранність мотиву, його перехід від декоративного елементу до сюжетотворчого інструменту, а також його актуальність у сучасній літературі. Стаття демонструє, як античні традиції залишаються продуктивними для аналізу художніх творів різних епох.

Висновки. Мотив впізнавання нелінійно розвивається від епічної формули до центрального сюжетного механізму, зберігаючи універсальність у сучасній літературі. Дослідження підкреслює значення анагноризису для античної поетики та його адаптацію в новітніх контекстах.

Ключові слова: впізнавання, *ἀναγνώρισις*, Гомер, Есхіл, Софокл, Евріпід, перипетія, антична література, компаративний аналіз.

Вступ

Мотив впізнавання (*ἀναγνώρισις*), визначений Арістотелем у "Поетиці" як перехід від незнання до знання, є ключовим елементом античної літератури, що формує драматичну напругу та розкриває аспекти людської ідентичності й самопізнання. Його універсальність як літературного прийому зберігає актуальність від античних текстів до сучасних творів, що робить аналіз цього мотиву важливим для розуміння наративних структур античних текстів. Мотив впізнавання досліджувався у працях таких учених, як Б. Перрін (Perrin, 1909), Д. К. Стюарт (Stuart, 1918), Н. Фрай (Frue, 1990), Д. Дж. Коначер (Conacher, 1967), Т. Кейв (Cave, 1988), О. Таплін (Taplin, 2003), М. МакДональд (McDonald, 2003), Т. Г. Руссо (Russo, 2013), Т. Райт (Wright, 2018) та Е. Віггінс (Wiggins, 2019). Б. Перрін класифікував сцени впізнавання за способом встановлення особистості (прямо чи опосередковано), тоді як Д. К. Стюарт акцентував на їхній функції у творах та емоційному впливі на читачів. Сучасні дослідження, зокрема праці Е. Віггінса та Т. Райта, простежили еволюцію мотиву *ἀναγνώρισις* у літературі різних епох, проте в них немає цілісного розгляду сцен впізнавання в "Іліаді" (на відміну від "Одіссеї"), а також не приділено достатньої уваги внутрішньому впізнаванню, пов'язаному із самопізнанням, що свідчить про актуальність обраної нами теми. Наше дослідження має на меті заповнити прогалину в аналізі сцен впізнавання в "Іліаді", де цей мотив часто має символічний характер, на відміну від його сюжетотворчої ролі в "Одіссеї". Впізнавання у творах давньогрецьких трагіків у нашій статті розглянуто на прикладі сцен зустрічі Електри з Орестом, які яскраво ілюструють еволюцію

мотиву: від символічних доказів у Есхіла до раціонального переосмислення в Евріпіда, що зумовлює новизну нашого дослідження. Метою дослідження є простежити еволюцію мотиву впізнавання в поемах Гомера та трагедіях Есхіла, Софокла й Евріпіда та його вплив на наративні техніки творів. Об'єктом дослідження є мотив *ἀναγνώρισις* у давньогрецькому епосі та трагедії, а предметом – його структурна, символічна та сюжетна роль у кожному з жанрів. Матеріали дослідження: епічні поеми Гомера ("Іліада", "Одіссея") та трагедії Есхіла ("Хоефори"), Софокла ("Електра") й Евріпіда ("Електра") давньогрецькою мовою.

Методи

У дослідженні використано метод компаративного аналізу для зіставлення сцен впізнавання у творах Гомера і в трагедіях Есхіла, Софокла й Евріпіда з метою виявлення еволюції мотиву; метод семантичного аналізу для інтерпретації символіки та сюжетної ролі впізнавання, зокрема його зовнішніх і внутрішніх аспектів; метод контекстуального аналізу для встановлення контекстуальних значень окремих слів та текстових уривків.

Результати

Основним теоретичним фундаментом для розуміння мотиву впізнавання у давньогрецькій літературі є праця Арістотеля "Поетика". У цьому трактаті Арістотель розглядає *ἀναγνώρισις* як один із ключових елементів побудови складного сюжету, особливо в трагедії. Він вважав, що найдосконаліші трагедії передбачають момент впізнавання, який сприяє глибшому емоційному впливу на глядача. Філософ поділяє впізнавання на типи, пов'язані з перипетією, та впізнавання без перипетії, і називає перше ознакою видатної трагедії:

"Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πρᾶττον μὲν μεταβολὴ καθάπερ εἶρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἶκος ἢ ἀναγκαῖον [...].

ἀναγνώρισις δὲ, ὥσπερ καὶ τούνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνώσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτεια γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι (Aristotle, 1980, pp. 17-18; 1452a22-33).

Далі він вирізняє п'ять типів впізнання, від найменш художнього (ἀτέχνοτάτη) до найкращого (βελτίστη): 1) за зовнішніми ознаками; 2) вигадані поетом (коли персонаж "говорить те, чого хочеться поетові, а не те, чого вимагає фабула"); 3) через спогад; 4) за допомогою міркування (ἐκ συλλογισμοῦ); 5) та найкраще за Арістотелем впізнання, що "виникає з самих подій через природно викликане здивування" (Poet. 1454b19–1455a21). Для зручності аналізу може бути доцільною також класифікація епізодів впізнання за такими ознаками: чи є це впізнанням однієї особи іншою (що часто трапляється після тривалої розлуки), чи усвідомленням певного факту (найчастіше про себе самого), який раніше не був відомий або герой раніше відмовлявся визнавати його за собою. Перший тип можна назвати зовнішнім впізнанням, другий – внутрішнім. Серед п'яти типів Арістотеля впізнання за ознаками і "вигадане поетом" переважно зовнішні, тоді як типи за спогадом, міркуванням та з самих подій можуть належати як до зовнішнього, так і до внутрішнього впізнання. Внутрішнє впізнання можна вважати більш витонченим і кращим типом впізнання, ніж зовнішнє, а в зовнішньому впізнанні відсутність зовнішніх ознак може бути більш значущою за наявність – у такому разі автор каже про те, що той, хто впізнає, не потребує додаткових підтверджень. Арістотель стверджує, що до зовнішніх ознак "вдаються здебільшого через безпорадність".

Ἀναγνώρισις в Іліаді. Сцени впізнання в "Іліаді" – це майже завжди явлення того чи іншого бога смертним, тобто зазвичай це зовнішнє впізнання. В "Іліаді" налічуються 36 таких епізодів, і це не враховуючи випадки, коли бог просто діє серед смертних, не показуючись їм у якомусь вигляді, а також епізоди, коли Діомед, наділений силою Афіни, сам розпізнає серед воїнів Афродіту та Ареса. Не всі епізоди явлення містять у собі процес впізнання – іноді бог являється відкрито, або ж він видимий і впізнаваний для одного героя (напр., Афіна для Ахілла на самому початку "Іліади"), але невидимий для всіх інших. Проте й у таких випадках присутній прихований процес впізнання, лише тим, хто впізнає, виявляється не герой поеми, а читач (для "Іліади" спочатку, звичайно, – слухач). Однак у значній частині випадків бог з'являється під виглядом смертного, і часто потім буває впізнаний або сам відкриває своє справжнє обличчя. Хоча сцени явлення бога смертному майже завжди спричиняють перипетію, її причиною зазвичай є те, що бог сказав, порадив або наказав, тоді як сам факт впізнання бога під маскою смертного рідко має видимий вплив на розвиток подій. Коли бог бажає щось наказати безапеляційно, він найчастіше робить це відкрито, без маскування. Під час читання "Іліади" часто помітна певна нелогічність багатьох сцен явлення богів – нелогічність звісно лише з погляду сучасного читача. Наприклад, богиня являється смертній в образі старої, але відразу ж виявляється впізнаною. То невже зусилля богині щодо власного маскування настільки неефективні? Або ж, якщо вона навмисне не надто старалася, то навіщо взагалі було потрібне це маскування? Втім, є і більш алогічний епізод, коли боги, з'явившись під

Перипетія, як уже сказано, є зміна подій до протилежного і притому, як ми вважаємо, зміна відповідно до ймовірності або неминучості [...].

Впізнання ж, як видно вже з самого цього слова, є перехід од незнання до знання, або до дружби, або до ворожнечі тих, кому визначено долю щастя або нещастя. Найкраще те пізнання, разом з яким відбувається перипетія, як, наприклад, в "Едіпі" (Арістотель, 1967, с. 56-57).

виглядом смертних, одразу ж називають себе богами й відкривають свої імена (нижче ми розглянемо обидва ці епізоди детальніше). Можливо, сам процес впізнання, особливо впізнання смертним бога, мав для Гомера сакральний зміст і самоцінність. Втім, в одному з епізодів можна знайти також пояснення божественного маскування, яке дає один із богів – Гермес. Однотипним явленням (одного й того ж бога одному й тому ж смертному) зазвичай відповідали й однотипні принципи маскування або його відсутність. Іноді це може бути вимогою елементарної логіки – так Фетіда відкрито з'являється Ахіллу, оскільки він її рідний син, до того ж вперше вона приходиться не з власної ініціативи, а відповідаючи на його прямий заклик. Але загалом це може бути явищем того ж порядку, що й відомі епічні формули, такі як фраза "χύντο χαμαὶ χολάδες, τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε" ("випали нутрощі всі, і тьма йому очі окрила"), яка в ідентичному вигляді присутня спочатку в 4-й, а потім у 21-й піснях (Homer, 1998, IV, 526, vol. 1, p. 190; XXI, 181, vol. 2, p. 420). Окрім явлень богів смертним, є також два надзвичайно цікавих епізоди без участі богів, і обидва вони – наче маленькі несподівані оази мирного життя серед решти "Іліади", яка вся гуде від дзвону мідних обладунків. І нарешті, є один приклад внутрішнього впізнання, у кульмінаційному моменті "Іліади", і навіть той факт, що повідомлена інформація давно відома тому, хто впізнає, не зменшує драматизму моменту, так само як і загальновідомість міфологічних сюжетів, що лежать в основі більшості античних трагедій, не була "спойлером" для глядачів. Розглянемо епізоди явлень і впізнань в "Іліаді" детальніше.

• Серед епізодів явлення богів є такі, де впізнання не відбувається, бог з'являється в образі смертного і його інкогніто залишається нерозкритим: 1. Епізод у третій пісні. Іріда являється Єлені (рядки: 121–140), щоб запросити її подивитися на поєдинок Паріса й Менелая. Іріда приходить в образі родички й залишається невпізнаною. Крім того, ми бачимо, що для Іріди не становить особливих труднощів маніпулювати почуттями Єлені: "Мовивши це, богиня солодке бажання збудила / В неї до першого мужа, і міста, й батьків її милих" (Гомер, 2006, с. 65; III, 139–140). 2. Епізод у четвертій пісні (86–104) – можливо, найдавніший у літературі опис воєнної провокації. Хоча боги й не дозволили Менелая вбити Паріса, перемога Менелая в поєдинку очевидна і для греків, і для троянців, війна могла б на цьому закінчитися, але боги вирішують інакше. Афіна переконує Пандара пустити стрілу в Менелая. 3. Аполлон тричі з'являється Гектору: один раз у 16-й пісні (712–726), а потім двічі у 17-й (72–82, 582–591). Усі три епізоди однотипні – Аполлон прикидається смертним і, залишаючись нерозпізнаним, спонукає Гектора до бою. 4. Подібний епізод у 17-й пісні (553–568), коли Афіна спонукає Менелая, також в образі смертного і залишаючись невпізнаною. Але цей епізод має свою унікальність – Менелай, хоч і не впізнає Афіну, свою відповідь фактично починає з молитви до неї: "Феніксе, батечку мій довгоденний! Якби ж то Афіна / Силу дала мені й зброї навалу од мене відбила!" (с. 283; XVII, 561–562). Гомер сам загострює

увагу на цьому моменті, вказуючи, що Афіна зраділа, коли Менелай саме до неї першої з усіх богів звернувся в молитві. Можливо, Гомер має тут на увазі певне неусвідомлене впізнавання. 5. І ще один епізод, де бог спонукає смертного до бою, у 20-й пісні (80–83). Цього разу Аполлон з'являється Енею в образі Лікаона, сина Пріама.

• Також є три достатньо однотипні епізоди, де бог являється не одному, а групі смертних: Арес з'являється троянцям у 5-й пісні (461–470), потім там же (784–792) Гера з'являється грекам, а в 14-й пісні (135–152) Посейдон з'являється грецьким вождям. У всіх трьох випадках бог приймає образ якогось смертного і надихає воїнів на битву: "Голос такий громовий із грудей земледержець

στῆ δ' ὄπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλεΐωνα
οἷω φαινομένη τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὄρατο (ib. v. 1, p. 16; I, 197–198).

Однак за схожістю обставин можна зробити висновок, що й інші явлення відбуваються в такий самий спосіб. До обох героїв Афіна приходять як активний союзник, але до Ахілла – з власної ініціативи (уперше бажаючи застерегти його від необачного вчинку), а до Діомеда – у відповідь на його заклик. В епізоді, де Афіна з'являється Діомеду, є ще один унікальний момент: Афіна дарує Діомеду здатність впізнавати богів серед смертних, як би вони не маскувалися: "Млу відвела від твоїх я очей, що їх досі вкривала, / Щоб одрізняти умів ти бога від смертного мужа" (с. 89; V, 128).

• Досить часто бог з'являється відкрито, не змінюючи зовнішності: 1. Чотири рази Фетіда відкрито з'являється своєму синові Ахіллу: у 1-й (357–365, тут у відповідь на його заклик), 18-й (69–74), 19-й (1–7) і 24-й (126–129) піснях. І один раз Афіна з'являється Одиссею в 2-й пісні,

στῆ δὲ παρὰ Πριάμων Διὸς ἄγγελος, ἠδὲ προσῆυδα
τιτθὸν φθεγξαμένη τὸν δὲ τρόμος ἔλλαβε γυῖα·
θάρσει Δαρδανίδῃ Πρίαμε φρεσὶ, μὴ δὲ τι τάρβει (ib. v. 2, p. 574; XXIV, 169–171).

Несподівано і дивовижно ці рядки перегукуються з відомим уривком зі Старого Завіту (1 Цар. 19:11–12, за іншою нумерацією – 3 Цар.): "І буде великий, сильний вітер, що руйнує гори і нищить каміння перед Господом, та не у вітрі Господь. А після вітру – землетрус, та не в землетрусі Господь. І після землетрусу – вогонь, та не у вогні Господь. А після вогню – голос легкого подиху, і там – Господь" (Біблія, 2011). У Септуагінті голос легкого подиху – φωνὴ αὔρας λεπτής, словом αὔρα зазвичай називали бриз, свіжий морський вітер (Septuaginta, 2006, v. 1, p. 682).

• Сценами впізнавання у власному значенні є такі епізоди, де бог з'являється в чужому образі, але смертний усе одно його впізнає. 1. Афродіта в образі старої з'являється Елені (III, 386–399), але Елена впізнає її за

Ἦ καὶ σκηπτανίω γαιήροχος ἐννοσίγαιος
ἀμφότερω κεκόπων πλῆσεν μένεος κρατεροῖο, [...]
Αἶαν ἐπεὶ τις νῶϊ θεῶν οἷ Ὀλυμπον ἔχουσι [...]
ἴχνια γὰρ μετόπισθε ποδῶν ἠδὲ κνημῶν
ρεῖ' ἔγνω ἀπίπτος ἀρίγνωτοι δὲ θεοὶ περ (ib. p. 6; XIII, 59–72).

3. Аполлон з'являється Енею в образі Періфанта (XVII, 321–335). Еней впізнає Аполлона, подивившись на

Ἦς ἔφατ', Αἰνεΐας δ' ἑκατηβόλον Ἀπόλλωνα
ἔγνω ἔς ἅντα ἰδῶν, μέγα δ' "Εκτορα εἶπε βοήσας (ib. v. 2, p. 254; XVII, 333–334).

4. Афіна з'являється Гектору в образі Деїфоба (XX, 226–231) і знову виступає в ролі провокатора – переконує Гектора прийняти бій, обіцяючи допомогу. Гектор здогадується, що з

могутній / Видав тоді і кожному в серце ахееві буйну / Силу вдихнув воювати й невтомно із ворогом битись" (с. 225; XIV, 150–151). Причому серед епізодів, де відбувається впізнавання, ми не знаходимо жодного явлення групи смертних, можливо, впізнавання – суто особистий процес.

• Є п'ять епізодів, де богиня з'являється одному смертному, але залишається невидимою для всіх інших. В усіх цих епізодах являється смертному Афіна. Двічі вона з'являється Ахіллу (I, 193–200, XX, 214–223) і тричі Діомеду (V, 117–133, 793–816, X, 507–514). Власне, лише в першому епізоді прямо сказано, що богиня видима одному і прихована від усіх інших:

Ставши вона за Пелідом, до кучерів русих торкнулась,
Видима тільки йому, а з інших нікому незрима (с. 32).

щоб запобігти передчасній втечі ахейців додому (169–173), також відкрито, можливо через невідкладність і важливість справи. 2. У 15-й пісні (242–257) Аполлон з'являється Гектору, ймовірно, у власному вигляді, оскільки Гектор, хоч і не впізнає в ньому саме Аполлона, розуміє, що явився до нього хтось із богів: "Хто ти, з богів найдобріший, що тут розмовляєш зі мною?" (с. 239; XV, 247). Аполлон називає себе у відповідь. У 20-й пісні Аполлон з'являється Гектору вдруге. 3. У 20-й пісні (330–340) Посейдон звертається до Енея, ймовірно, у власному вигляді, оскільки говорить владним тоном: "Хто із безсмертних богів осліпив тебе нині, Енею, / Що з Пелеем безстрашним ти збройно готовий змагатись" (с. 320; XX, 332–333). 4. Іріда в 11-й пісні (195–200) з'являється Гектору, потім у 18-й (166–168) Ахіллу і в 24-й (169–174) Пріаму:

Перед Пріамом спинившись, провісниця Зевсова стиха
Заговорила, і раптом обняв йому трепет коліна.
"Серцем дерзай, Дарданіде Пріаме, нічого не бійся!
(с. 376).

прекрасною шиєю і грудьми ("Та як прекрасну побачила шию богині Елена, / Перса, жагою наповнені, й блиском осяяні очі" (с. 71; III, 396–397)), очевидно, краса грудей богині кохання значно перевищувала її вміння приймати чужий вигляд. 2. Посейдон з'являється (XIII, 43–75) двом Еантам (в інших перекладах – Аякси, оригінал: Αἶας, множина: Αἶαντες) в образі Калхаса. Цей уривок має досить іронічний вигляд – бог спочатку здійснює цілком відчутне чудо – торкнувшись жезлом, наповнює героїв неймовірною силою, а потім буквально відлітає від них, як птах. Важко не впізнати в ньому бога, і один з Еантів дійсно впізнає, але при цьому заявляє, що розпізнав бога за його гомілками. Ще й додає зауваження, що богів неважко впізнати:

Мовивши так, земледержець, могутній землі потрясатель,
Берлом ударив обох і надав їм потужної сили, [...]
"Мабуть, Еанте, це хтось із богів, що живуть на Олімпі [...]
З руху гомілок його, по слідах його ніг я іззаду
Легко впізнав, хто відходить, – неважко богів упізнати (с. 204).

нього ἔς ἄντα, що можна перекласти як "прямо", "обличчя до обличчя":

Так від сказав. Дальносяжця Еней упізнав Аполлона,
Щойно побачив. Озвась він до Гектора й голосно крикнув
(с. 278).

ним говорив не смертний, але лише після зникнення Афіни. Тож у цьому епізоді, на відміну від багатьох інших, маскування бога є логічним і досягає своєї мети.

• І напевно найцікавішими, і найнелогічнішими з точки зору сучасного читача є епізоди саморозкриття. Боги з'являються смертним, чомусь приймаючи чужий образ, але одразу ж самі, ніким і нічим не змушені, розкривають себе: 1. Гіпнос з'являється Агамемнону в образі Нестора (II, 17–27), але одразу називає себе вісником Зевса, якщо й не розкриваючи себе особисто, то цілком ясно натякаючи на свою божественну природу. 2. Аполлон відбиває три атаки Патрокла (XVI, 698–711), а на четвертий раз відкриває себе. Це єдиний епізод, де

ἐξ ἑμέθεν γ' ἐλάσας πειδὼν κάτα μέρμερα ῥέζε·
πλήθει γάρ δὴ μοι νεκρῶν ἐρατεινὰ ῥέεθρα (ib. v. 2, p. 422–424).

4. Посейдон і Афінна з'являються Ахіллу в образі смертних (XXI, 284–292) і негайно називають себе: "З-поміж богів оборонці – я сам і Паллада Афінна" (с. 334). 5. Аполлон відволікає Ахілла від бою з троянцями, а потім відкриває себе (XXII, 7–20). Цей епізод схожий на розглянутий вище, де Афінна обманює Гектора, тут також логіка не порушена –

ἀλλ' ἦτοι μὲν ἐγὼ πάλιν εἶσομαι, οὐδ' Ἀχιλλῆος
ὀφθαλμοῦς εἴσεμι· νεμεσσητὸν δὲ κεν εἶη
ἀθανάτων θεὸν ὧδε βροτοῦς ἀγαπαζέμεν ἄντην (ib. v. 2,
p. 596; XXIV, 462–464).

Дієслово ἀγαπαζέμεν (похідне від ἀγαπᾶν "любити"), яке Борис Тен передає як "приймати гостину у когось" означає власне "приймати когось з любов'ю", або взагалі "ставитися з любов'ю".

• Як було сказано вище, окрім явлення богів смертним, в "Іліаді" є нечисленні, але важливі і яскраві епізоди впізнання між смертними. 1. Діомед і Главк (VI, 119–236) – чудова сцена впізнання і побратимства, яку дуже важко уявити нам, свідкам сучасної війни, де ракети ППО мовчки й холодно зустрічаються з безпілотниками. Два герої, зіткнувшись у смертельному бою, проте перед початком битви вони розмовляють і з'ясовують, що пов'язані давніми узами гостинності: "Отже, з батьків іще давнім мені ти доводишся гостем!" (с. 112; VI, 215). Цей факт виявляється для них безумовно важливішим за троянську війну, герої клянуться відтепер убивати будь-кого серед супротивних сторін, але тільки не один одного, і на знак цієї угоди обмінюються обладунками.

εἷς οἰωνὸς ἄριστος ἀμύνεσθαι περὶ πατρὸς (ib. v. 1, p. 560; XII, 243).

• При тому, що типовим для "Іліади" є зовнішнє впізнання, все ж ми можемо знайти також один приклад внутрішнього. У цьому епізоді герой не впізнає іншу людину чи бога, а чує дещо про себе самого. Гера на деякий час наділяє даром мови коней Ахілла (як валаамову ослицю), і вони пророкують його смерть (XIX, 399–424). Зовсім не зменшує драматизм сцени той факт, що Ахілл не дізнається від них нічого нового, і навіть здається роздратованим їхнім бажанням повторити те, що йому давно відомо, і що ні раніше, ні тепер не похитне

ἦ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἢ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον
(ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθική (Aristotle, 1980, p. 132; Poet. 1459b12–15).

Ми можемо згрупувати епізоди за тим, хто кого розпізнає:

1. Нестор зустрічає Телемаха (III, 75–125). Цей епізод досить формально можна вважати епізодом впізнання: Нестор питає гостей, хто вони, Телемах прямо відповідає.

2. Єлена впізнає дорослого Телемаха за зовнішньою схожістю з Одиссеєм (IV, 136–160), коли Телемах приїжджає до Спарти, щоб дізнатися про долю батька,

саморозкриття бога логічне і вимушене, адже Патрокл наполегливо наступає, і Аполлону доводиться його врозумити. 3. Ахілл масово знищує троянців, наповнюючи трупами найближчу річку (XXI, 211–220). Бог річки Скамандр висловлює своє обурення, прийнявши образ смертного, але з його слів абсолютно очевидно не лише те, що він бог, а й те, що він бог саме цієї конкретної річки. Хоча можливо, цю помилку можна приписати стану афекту, адже грецькі боги у Гомера достатньо антропоморфні, щоб бути схильними до цього стану:

В поле жени їх од мене і справу чини там жахливу.
Повні-бо трупів мої привабливо лагідні води (с. 330).

Аполлон відкривається лише тоді, коли маскуванню вже відіграло свою роль. 6. Гермес супроводжує Пріама до Ахілла за тілом Гектора (XXIV, 457–464), а прощаючись, відкриває себе. Дуже важливий епізод, оскільки тут єдиний раз дається певне обґрунтування того, чому боги уникають відкритих появ перед смертними:

Та вже й вертатися час. Потрапляти на очі Ахіллу
Я б не хотів. Безсмертному богові все ж непристойно
Перед всіма так одверто у смертних приймати гостину
(с. 382).

Цікаво, що Гомер дорікає Главку за непрактичність: "Зевс же тим часом, син Кроноса, розуму Главка позбавив: / Зброєю-бо помінявсь з Діомедом він, сином Тідея, / Золото давши за мідь, ціну ста волів лиш – за дев'ять" (VI, 236) 2. Сцена Гектора й Астіанакса (VI, 466–493). Немовля Астіанакс лякається батька і не впізнає його, доки той не зніме свій страшний шолом. Найзворушливіша, а від того можливо найстрашніша сцена "Іліади", адже той, хто читає чи слухає її, знає, що Гектору судилося загинути, і розуміє, що переможці не помилують ні Андромахи, ні нещасного немовляти. Варто також зазначити епічну неупередженість Гомера, який у подібній сцені виводить не елліна, а троянця Гектора. І також саме Гектору належить найпатріотичніша фраза "Іліади" (XII, 243), якою він відповідає на пропозицію не йти битись далі через знамення орла, що ніс у пазурах скривавленого змія, а потім впустив його:

В нас-бо найкраще знамення одне – захищати вітчизну
(с. 197).

його рішучості: "Гнівно коневі тоді відповів Ахілл прудконогий: / Що це ти смерть мені, Ксанте, віщуєш? Не твій-бо то клопіт" (с. 312; XIX, 419–420).

Аναγνώρισις в "Οδύσει". Безліч епізодів явлення бога смертному в чужому вигляді в "Іліаді" переважно слугують поетичною окрасою оповіді; вилучення з них мотиву впізнання збіднило б поему, але не порушило б зв'язок сюжету. Епізоди впізнання в "Οδύσει" не такі численні, але більшість із них є ключовими для розвитку сюжету. Так і Арістотель зазначає:

"Іліада" – проста і патетична, а "Οδύσειя" – складна,
вся вона повна пізнань і людських характерів (Арістотель, 1967, с. 43).

Менелай погоджується з Єленою. Це впізнання ще не має помітного впливу на сюжет, але є ніби передчуттям і провісником майбутніх впізнань Одиссея: "Ще я нікого, здається, як муж цей, не бачила досі / Ні із мужчин, ні з жінок, – дивлюся – і дивов дивуюсь! – / Хто б так на сина скидавсь Одиссея, відважного серцем" (Гомер, 1963, с. 39; IV, 141–143).

3. У пісні XI (145–640) Одиссей спілкується з тінями померлих. Ми бачимо цікавий міфологічний принцип – тіні цілком позбавлені можливості впізнавати, навіть тих, кого добре знали за життя. Лише жертвна кров тимчасово повертає їм цю здатність.

4. Зустріч Одиссея та Афін у образі пастуха на березі Ітаки (XIII, 221–440). Одиссей не впізнає богиню, але вона сама відкриває себе.

5. Телемах – перший, кому відкривається Одиссей після прибуття на Ітаку (XVI, 1–321). Ця зустріч відбувається у два етапи: на першому Одиссей спілкується з сином в образі жибрака-старого, і цей діалог стає випробуванням для Телемаха, причому подвійним. Перша частина випробування має більш загальний

οὐ γάρ τινος πάντεςσι θεοὶ φαίνονται ἐναργεῖς (ib. v. 2, p. 126; XVI, 161).

Одиссей нарешті відкривається синові. Телемах не одразу вірить Одиссею, що загалом не дивно, адже він щойно бачив старого, до того ж, як слушно зауважує Тім Райт: "Зрештою, Телемаха щойно відвідала Афіна, яка приймала різні форми й гралася з очікуваннями бідного юнака" (Wright, 2018, p. 13; пер. П. Б.). Після того, як Одиссей переконав Телемаха, і після зворушливої сцени обіймів, вони обговорюють план розправи над женихами, які значно переважали їх числом. Обговорюють план вони вже майже на рівних, як союзники. Безсумнівно, ця сцена символізує дорослішання Телемаха і визнання його Одиссеєм як чоловіка та гідного сина.

6. Коли Одиссей приходить до власного дому у вигляді жибрака, годувальниця Евріклея, обмиваючи йому ноги, впізнає його за шрамом, залишеним колись вепром (XIX, 386–503). Впізнавання за шрамом – мабуть, найтрадиційніший і найочевидніший механізм впізнавання, можливо для всієї світової літератури. Втім, Евріклея ще до обмивання ніг помічає виняткову схожість жибрака з Одиссеєм, але мабуть ще не дозволяє собі повірити в цю надто неймовірну правду. Це впізнавання не входило до планів Одиссея і не має вирішального впливу на сюжет,

"μήτηρ ἐμή, δύσμητηρ, ἀπηνέα θυμὸν ἔχουσα [...]

"δαμονίη, περὶ σοὶ γέ γυναικῶν θηλυτέρων

κῆρ ἀτέρμωνον ἔθηκας Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες" (Homer, 1999, v. 2, p. 380, 386; XXIII, 97, 166–167).

Звісно, їх теж можна зрозуміти, але їхні докори несправедливі. Ні, її серце не ἀτέρμων, не тверде, як камінь, воно пошматоване численними ранами за ці роки, і, можливо, вона відчуває, що ще одна рана може стати для неї останньою, тому й обережна, не дозволяє собі повірити в щастя, доки всі сумніви не будуть розвіяні, тому й влаштовує Одиссею останню перевірку – перевірку на знання таємниці їхнього подружнього ложа, створеного самим Одиссеєм зі стовбура величезної оливи. Нерішучість Пенелопи тут подібна до невір'я апостола Фоми: це гранична обережність через усвідомлення того, що серце розіб'ється вщент, якщо воно обманеться в найпотемнішій надії.

κύσσε δὲ μιν περιφύς ἐπιάλμενος ἦδὲ προσήδα

"κεῖνος μὲν δὴ ὄδ' αὐτὸς ἐγὼ, πάτερ, ὃν σὺ μεταλλάξ (ib. v. 2, p. 424; XXIV, 320–321).

Цікаво, що Гомер тут для обіймів обрав дієслово περιφύω, яке буквально означає "рости навкруги", Одиссей, обіймаючи батька, ніби врослає у нього з усіх сторін, щоб вже ніколи не розлучатися. Втім, і тут присутні матеріальні докази, ними слугують: той самий шрам

характер – перевірка на гостинність: чи виявить Телемах гідний прийом жибракові-мандрівнику, попри те, що сам обтяжений безліччю проблем. Друга частина – особиста і конкретна. Одиссею важливо знати, яким є його син, як він допустив ситуацію, що склалася на Ітаці: чи дійсно Телемах робив усе можливе, але об'єктивно не мав достатньо ресурсів, щоб розв'язати проблему, чи, можливо, його син виявився слабким тілом і духом. Телемах із честю проходить обидва випробування. Потім Афіна, відвівши Одиссея, повертає йому його справжній вигляд і радить (або наказує, важко сказати напевно) відкритися Телемаху. Тут, до речі, як і на початку "Іліади", прямо вказано, що Афіна з'явилася видимою Одиссею, але лише йому:

Не перед кожним відкрито себе виявляють богами, – (с. 198).

оскільки сам Одиссей категорично вимагає від Евріклеї мовчати, вдаючись навіть до погроз – очевидно, надмірних. Але емоційна напруга сцени надзвичайно висока.

7. Перед битвою з женихами Одиссей у 21-й пісні (188–244) відкриває себе двом вірним слугам: пастуху свиней Евмею і пастуху корів Філотію. Їхня допомога була потрібна, щоб передати лук і зачинити ворота. Як доказ Одиссей використовує той самий шрам від удару вепра, хоча пастухи й не вимагають від нього доказів.

8. На початку 22-ї пісні (34–43) Одиссей розкриває себе женихам. Як і в деяких епізодах "Іліади", тут інкогніто розкривається тоді, коли воно вже зіграло свою роль.

9. Кульмінаційним моментом поеми є сцена, коли нарешті, після 20-ти років розлуки, Одиссей обіймає свою кохану дружину. Це головне впізнавання займає всю 23 пісню і відбувається далеко не відразу. Пенелопа довго не вірить Евріклеї, яка першою повідомила їй радісну звістку, і навіть спустившись нарешті до зали, вона не підходить до чоловіка, а лише сидить і дивиться на нього, наче в заціпенінні. І все ж дарма спочатку Телемах, а потім і Одиссей дорікають їй у нечулості:

"Матінко, горенько-мати! Яке в тебе серце не чуле! [...]

"Дивна ти жінка! Між кволих жінок – тобї найтвердіше

Серце дали божественні висот олімпійських осельці (Гомер, 1963, с. 282, 284).

10. Досить незвичайним є епізод впізнавання Одиссея Лаертом. Починається він стандартно, навіть підкреслено стандартно – Одиссей влаштовує чергову перевірку, цього разу для батька (XXIV, 205–360). У своїй звичній манері він на ходу складає собі нову вигадану особу з надзвичайно довгою і продуманою до дрібниць вигаданою історією, але випробування не доходить до завершення, ми так і не дізнаємося всіх подробиць цього останнього хитромудрого задуму Одиссея. Його стійкість, розважливність і холоднокровність, очевидно, вичерпані до останньої краплі, і, перервавши своє хитрування, він просто кидається в обійми батька:

Кинувсь до нього, обняв він його і, цілуючи, мовив:

"Батечку мій! То ж я є той самий, про кого питаєш! (с. 297).

і, як у випадку з Пенелопою, подробиці минулого, відомі лише двом – дерева, подаровані Одиссею Лаертом. Так замикається ланцюг впізнавань Одиссея, який почався з впізнавання батька сином і завершився впізнаванням сина батьком.

При всій важливості мотиву впізнання для сюжету "Одіссеї" все ж можна зауважити, що в описаних вище епізодах немає того, що ми зазначали в деяких епізодах "Іліади" – впізнання всупереч божественному маскуванню. Тут маскуванню, створеному для Одіссея Афіною, діє бездоганно, і навіть коли хтось помічає схожість жebra з Одіссеєм, як Евріклея, впевненого впізнання не відбувається, доки Афіна не поверне Одіссею його справжній вигляд, або доки не будуть знайдені матеріальні свідчення, або доки не станеться і те й інше

ἄν δὲ κύων κεφαλὴν τε καὶ οὐατα κείμενος ἔσχεν [...] δὴ τότε γ', ὡς ἐνόησεν Ὀδυσσεῖα ἐγγύς ἐόντα, οὐρῆ μὲν ῥ' ὁ γ' ἔσπνε καὶ οὐατα κάββαλεν ἄμφω, ἄσπον δ' οὐκέτ' ἔπειτα δυνήσατο οἷο ἄνακτος ἔλθέμεν· αὐτὰρ ὁ νόσφιν ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ [...]. ὡς εἰπὼν εἰσῆλθε δόμοις εὖ ναεῖσθοντα, βῆ δ' ἰθὺς μεγάροιο μετὰ μνηστῆρας ἄγαυούς. Ἄργον δ' αὖ κατὰ μοῖρ' ἔλαβεν μέλανος θανάτοιο, αὐτίκ' ἰδὼντ' Ὀδυσῆα ἔεικοστῶ ἔνιαυτῶ. (ib. v. 2, pp. 172–174; XVII, 291, 301–304, 324–327).

Присутня тут і перипетія, яка, за Аристотелем, є ознакою найкращого впізнання, якщо не для Одіссея, то для самого Аргоса. Немислимий для собаки 20-літній термін він чекав однієї миттєвості, яка була і його обов'язком вірності, і його найбажанішим щастям – зустрічі з господарем. Виконавши свій обов'язок любові, а тим самим і отримавши жадану нагороду, він, щасливий, відходить у те, одному Богу відоме місце, куди одного дня йдуть усі вірні собаки.

Ἀναγνώρισις у сценах зустрічі Електри й Ореста. Зустріч Електри й Ореста після багаторічного вигнання є важливим матеріалом для розуміння теми впізнання. Насамперед тому, що ця сцена присутня в кожного з трьох великих трагіків, але при цьому помітно відрізняється. Це: "Хоефори" Есхіла (2-га частина трилогії "Орестея", оригінальна назва "Χοηφόροι", в англійських перекладах – "The Libation Bearers", українською також може передаватися як "Жертва біля гробу"), "Електра" Софокла та "Електра" Евріпіда. Важливо також, що

πτέρναι τερόντων θ' ὑπογραφαί μετρούμεναι εἰς ταῦτο συμβαίνουσι τοῖς ἑμοῖς στίβοις. (Aeschylus, 2008, p. 178; 209).

Доказами при особистій зустрічі є: місце у волоссі, зрізане було зрізане те саме пасмо, і плащ із вишитими на ньому звірами, пошитий для Ореста особисто Електрою, як річ унікальна, плащ стає остаточним незаперечним доказом.

За тим, як Софокл і Евріпід змінювали цю сцену, можна зробити висновок, що вже самі глядачі трагедії Есхіла помічали значну ірраціональність і казковість таких предметів впізнання. Справді, два різні пасма волосся можна відрізнити лише за кольором (можливо, жіночий погляд знайшов би ще якісь параметри, але навряд чи вирішальні), слід ноги, навіть дуже чіткий, мало що скаже навіть досвідченому детективу, а розгледіти в ньому форму п'яти, схожу на свою... чи багато хто здатен, не дивлячись, пригадати хоч якусь особливість форми навіть своєї власної п'яти? Плащ, який був пошитий для дитини, якою був Орест до вигнання, але прослужив багато років і все ще підходить уже дорослому чоловікові – також викликає багато сумнівів, але тут хоча б умовно можна припустити, що Електра відразу пошла його на виріст.

Сцена впізнання Ореста є водночас сценою підготовки до помсти й логічно підводить до наступного впізнання – Клітемнестрою. Ця сцена є лише в Есхіла:

одночасно. І все ж є один абсолютно особливий епізод, який ми навмисне залишили наостанок, хоча він відбувається досить рано – у 17-й пісні (290–327). Тут образ Одіссея був змінений Афіною і залишається зміненим, немає жодних матеріальних підказок, нічого, що могло б допомогти впізнанню. Сам Одісей, зберігаючи своє інкогніто, не може дозволити собі навіть натяком себе видати. І все ж впізнання відбувається, без сумнівів і випробувань, всупереч усьому, навіть богам. Це впізнання Одіссея його псом Аргосом:

Голову й вуха до мови їх Аргос підняв, що лежав там [...] Щойно почув Одіссея, свого він господаря, близько, Зразу ж хвостом завиляв і вуха пригнув він обидва, Та підійти до господаря ближче тепер вже не мав він Сили. І той обернувся, щоб утерти непрохані сльози [...] З цими словами в вигідно збудований дім увійшовши, До женихів достославних він прямо в покої подався. Аргоса ж чорної смерті недоля спіткала відразу, Тільки-но по двадцяти він роках Одіссея побачив. (с. 213–214).

ці відмінності не довільні, а, ймовірно, свідомі й навіть полемічні. Д. Дж. Конахер у своїй монографії навіть вбачає в Евріпіда насмішку над Есхілом: "Навіть найбільш дискусійна сцена впізнання, хоча й містить деякі недоречні (і непоштиві) насмішки над Есхілом, робить вагомий внесок у центральну мету поета, ніж зазвичай вважають" (Conacher, 1967, p. 206; пер. П. Б.).

У всіх трьох трагедіях Орест, повернувшись із вигнання, насамперед відвідує могилу батька, і впізнання відбувається у два етапи: спочатку заочно, за залишеними ним слідами, а потім, при зустрічі, Орест підтверджує свою особу. У першій за часом написання трагедії – "Хоефорах" Есхіла – обидва етапи відбуваються один за одним і безпосередньо біля могили Агамемнона (164–234). Предметами, за якими Електра впізнає Ореста, ще не побачивши його, є пасмо волосся Ореста, зрізане ним у жертву батькові, і слід його ноги; Електра помічає схожість зі своїм волоссям і своєю ногою, при цьому особливо відзначає схожість форми п'яти:

Ось п'ятки відпечаток... Її обриси – Збігаються з моїми, мов одміряв хто (Есхіл, 1990, с. 236).

спочатку Орест успішно обманює Клітемнестру чужоземним одягом і удаваним акцентом, потім вона впізнає його, коли Егіст уже мертвий, і між Орестом та Клітемнестрою відбувається останній діалог. У двох інших трагіків ми лише чуємо крики Клітемнестри, яку вбивають за сценою. До речі, в Есхіла, навпаки, крики Клітемнестри не згадуються. М. МакДональд також підкреслює цей момент і радить врахувати його при можливій постановці в театрі: "Клітемнестра помирає мовчки, на відміну від Агамемнона, який кричить" (McDonald, 2003, p. 27; тут і далі пер. П. Б.). І ще одна сцена впізнання є лише в Есхіла – у фіналі Орест впізнає еринії, які починають переслідувати його. Ніхто, крім Ореста, їх не бачить.

Софокл вносить у сюжет важливі зміни, що роблять його більш драматичним. Якщо в Есхіла Орест повідомляє про свою нібито смерть Егісту і Клітемнестрі, коли Електра вже зустріла його і посвячена в план помсти, то у Софокла Електрі також повідомлено про "смерть" Ореста, і майже до самого кінця вона впевнена в цьому. Вона впізнає брата і дізнається, що він живий, лише коли вже тримає в руках урну (Sophocles, p. 210, 1994; Софокл, с. 51, с. 1098–1231, 1989), в якій, як вона думає, міститься його прах.

Пасмо волосся на могилі присутнє, але знаходить його не Електра, а її сестра Хрісофеміда, і її припущення, що це може бути пасмо Ореста, спростовується повідомленням Електри, що Орест мертвий. Утім, тут у Софокла немає прямої полеміки з Есхілом. Схоже, що впізнання за пасмом волосся видається йому неможливим, але впізнання не відбувається не з цієї причини, а через те, що Електрі щойно повідомили про смерть Ореста. Слід ноги і плащ зникають без згадки, натомість як остаточний доказ з'являється перстень батька – також унікальна річ, крім того практично не схильна до зносу. І навіть якщо перстень не підійде саме до твого пальця, його можна просто носити з собою, що робить його ідеальним предметом для впізнання в усіх аспектах.

Впізнання Ореста Клітемнестрою, як уже сказано, Софоклом не описано, але вбивства чоловіка і дружини переставлені місцями, і з'являється нова сцена впізнання, яка вже є лише у Софокла – Егіст підіймає покривало, сподіваючись побачити під ним труп Ореста, але бачить труп

ἔπειτα χαίτης πῶς συνοίσεται πλόκος,
ὁ μὲν παλαίστρας ἀνδρὸς εὐγενοῦς τραφεῖς,
ὁ δὲ κτενιομοῖς θῆλυς; ἀλλ' ἀμήχανον. (Euripides, 1998, p. 46; 527–529)

Потім старий запитує, що, якби порівняти слід із ногою Електри. На це вона заперечує так:

πῶς δ' ἂν γένοιτ' ἂν ἐν κραταίλει πέδιον
γαίης ποδῶν ἐκκρᾶκτρον; εἰ δ' ἔστιν τόδε,
δυσὸν ἀδελφοῖν ποῦς ἂν οὐ γένοιτ' ἴσος
ἀνδρὸς τε καὶ γυναικός, ἀλλ' ἄρσην κρατεῖ (ib. 48; 534–537).

І нарешті, на запитання, чи могла б вона впізнати Ореста за вишитим нею для нього одягом, Електра відповідає:

οὐκ οἶσθ', Ὀρέστης ἦνικ' ἐκπίπτει χθονός,
νέαν μ' ἔτ' οὖσαν; εἰ δὲ κάκρεκρον πέπλους,
πῶς ἂν τότ' ὦν παῖς ταῦτά νῦν ἔχοι φάρη,
εἰ μή ξυναύξοιθ' οἱ πέπλοι τῷ σώματι; (ib.; 541–544).

Логіка незаперечна, Евріпід повністю спростував Есхіла, раціонально довівши, що Електра не могла впізнати Ореста ні за пасмом волосся, ні за слідами, ні за плащем. Перстень Софокла Евріпід не коментує, але також не приймає, а предметом впізнання робить шрам – предмет надійний, беззаперечний і освячений авторитетом Гомера. Але чи не переграв Евріпід сам себе, спростовуючи Есхіла? Адже так відверто полемізуючи, він робить свою трагедію несамостійною, ставить її в залежність від "Хоефорів". Старий знаходить на могилі лише пасмо, слідів ніг він не бачить, і самого Ореста тим більше. І коли він запитує Електру про слід і про одяг, ці запитання, крім полеміки з Есхілом, більш нічим не виправдані. Тож для людини, не знайомої з "Хоефорами", ця сцена в "Електрі" просто втрачає логіку.

Дозволимо собі трохи побути адвокатом Есхіла. Не варто думати, що він обрав саме ці предмети тому, що був поганим автором детективів і не здогадався ввести перстень чи шрам. Насамперед пасмо волосся в грецькій культурі пов'язане з багатьма ритуалами, і в цій сцені воно має символічне значення, як пише О. Таплін: "Пасма волосся подібні до насіння, з якого може вирости Орест, і саме в цей момент, ніби у відповідь на її молитву, Орест виходить з укриття і відкриває себе" (Tarlin, 2003, p. 60; пер. П. Б.). Але, крім того, здається імовірним, що Есхіл обирає пасмо волосся і слід п'яти саме тому, що це речі максимально недоказові. Розум, яким керується Електра Евріпіда, скаже, що це волосся і сліди можуть належати будь-кому, і, звісно, матиме рацію. Електра ж Есхіла мусить впізнати серцем, там, де розум безсилий, як впізнає Аргос, коли немає взагалі жодних підказок, навіть таких хитких, які дані Електрі.

Клітемнестри (Sophocles, p. 188, 1994; Софокл, с. 41, 838–854, 1989). Можливо, в цьому можна вбачити відплату за муки Електри, які вона пережила, вважаючи Ореста мертвим. М. МакДональд припускає, що Софокл переставляє місцями смерті, щоб пом'якшити враження від матеревбивства: "Саме смерть Егіста залишається в пам'яті глядачів наприкінці п'єси, а не вбивство матері" (McDonald, 2003, p. 27). Але це припущення здається не цілком обґрунтованим з огляду на те, що смерть Егіста супроводжується впізнанням тіла Клітемнестри.

Якщо Софокл лише не приймає пасмо, слід і плащ як дієві предмети впізнання, то Евріпід дійсно відверто полемізує, і навіть (тут цілком можна погодитись із Конахером) насміхається над Есхілом. Тут старий, вірний слуга Агамемнона, який знайшов пасмо волосся Ореста на могилі, послідовно пропонує Електрі три есхілівські предмети – пасмо, слід і плащ, пропонує саме як докази, а Електра послідовно їх відкидає з цілком логічним обґрунтуванням (487–584). Про пасмо волосся вона каже:

А кучер?.. Та чи може чимсь рівнятися
Волосся юнака, що на палестрі зріс,
Із плеканим, дівочим?.. Нісенітниця! (Евріпід, 2023, с. 17).

На стежці кам'янистій?.. Хоч би й трапився, –
В сестри і брата все ж він неоднаковий,
І бути таким не може: в чоловіка слід,
Напевно, значно більший від жіночого (там же).

Та що ти? Чи не знаєш? Я ж дівчам була
В ту пору. Та якби ж і справді виткала,
То як той одяг досі брат носити б міг?
Хіба одяг з нашим тілом теж росте? (с. 18).

При всьому драматизмі та красі сцен впізнання Ореста Електрою, і при всій очевидній важливості цих сцен для аналізу мотиву впізнання, у всіх трьох трагедіях є ще одне – внутрішнє впізнання, ключове для сюжету – усвідомлення Орестом себе матеревбивцею. Як коні, що пророкують Ахіллу смерть, формально не повідомляють йому нічого нового, так і Ореста ми зустрічаємо, коли він вже знає свій тяжкий обов'язок месника за батька, покладений на нього Аполлоном і долею. Ἀναγνώρισις тут не в отриманні нової інформації, а в її прийнятті, у прийнятті свого обов'язку в усій його граничній жадливості та граничній невідворотності. Як справедливо зауважує М. МакДональд, в Ореста є вибір, але немає хорошого варіанта: "Орест мав справжню дилему, і жодне рішення не було добрим: убити матір і виконати наказ Аполлона, але порушити людські закони й бути переслідуваним Фуріями матері, або не вбити її й страждати через невідплату за батька, як наказав Аполлон. Справжня безвихідна ситуація. Орест обирає слідувати Аполлону" (McDonald, 2003, p. 26).

Насамкінець хотілося б навести два маловідомих, але дуже показових приклади того, наскільки продуктивним залишається мотив ἀναγνώρισις навіть через майже дві з половиною тисячі років, і навіть у творах, що, на перший погляд, мають дуже мало спільного з грецькою літературою.

1. Опера Даріюса Мію на лібрето Жана Кокто "Бідний матрос". У цій опері простежуються паралелі як із Гомером, так і з Есхілом. Головний герой, колись бідний матрос, після багатьох поневірянь казково розбагатів і повертається додому до дружини, яка чекала його довгі

роки і яку безрезультатно вмовляли знову вийти заміж, запевняючи, що її чоловік, напевно, уже мертвий. Паралелі з Одиссеєм очевидні, і, подібно до Одиссея, матрос вирішує перевірити свою дружину, вигадуючи ретельно продуману фальшиву історію про те, що він знайомий із тим самим матросом, який, мовляв, усе ще бідний і в жалюватій скруті. Очевидно, він хоче перевірити, чи залишилася б йому дружина вірною, якби він повернувся ще біднішим, ніж був. І так, вона справді любить його більше, ніж він очікував, але, на жаль, його історія виявилася надто переконливою. Бажаючи врятувати вигаданого чоловіка від злиднів, дружина, щоб відібрати багатства, вбиває справжнього чоловіка молотком, коли той заснув (Milhaud, 1927, p. 59). Таким чином, повернення Одиссея раптово перетворюється на повернення Агамемнона.

2. Роман португальського письменника, лауреата Нобелівської премії Ж. Сарамаґо "Сліпота". Роман написаний у популярному жанрі постапокаліпсису і загалом зовсім не пов'язаний із давньогрецькою трагедією. Через раптово загадкову епідемію майже всі люди один за одним сплянуть, і розсіяне й безнадійне людство намагається вижити в нових умовах. Група головних героїв після багатьох поневірянь знаходить дім, що належав одній із них. Її батьків там немає, очевидно, як і решта людей, вони пішли на пошуки їжі, якої стає дедалі менше, можливо, потім померли, а можливо, ще живі. На випадок, якщо вони колись повернуться, дівчина дуже хоче залишити їм знак, що вона жива і була тут, але як їй це зробити? Вона сліпа, вони також, сліпота спіткала їх швидко, ніхто не встиг навіть спробувати опанувати шрифт Брайля, тож читання їм більше недоступне. І тоді вона відрізає пасмо свого волосся і прив'язує його до дверної ручки. "Сама ж таки дівчина в чорних окулярах повісила на ручку дверей жмутик свого волосся, Ти думаєш, мої батьки помітять мій знак, запитала вона, Ручка дверей – це рука, простягнена з дому, відповіла їй дружина лікаря, і з цією фразою візит закінчився" (Сарамаґо, 2013, с. 410). Як несподівано і красиво тут промайнула тень Електри. І, як в Есхіла, якщо впізнання колись відбудеться, то не тому, що пасмо волосся однієї людини можна на дотик відрізнити від пасом мільйонів інших людей, а тому, що серце приходить на допомогу розуму.

Є у цих двох прикладах і ще одна цікава особливість, що ріднить їх між собою. Ні в опері, ні в романі жоден герой не названий на ім'я. Лише: "Дружина лікаря", "перший сліпий", "дівчина в чорних окулярах", "матрос", "його дружина", "його друг". Автори, не змовляючись, пропонують нам універсальні історії – неважливо, з ким це все сталося, може, це були Одиссей, Пенелопа, Агамемнон, Електра, а може, все це могло б статися і з тобою, дорогий глядачу чи читачу.

Дискусія і висновки

Мотив впізнання відіграє багатогранну роль у давньогрецькій літературі від простих, подекуди майже формальних явлень богів до глибоких і сюжетно значущих відкриттів особистості та її граней. Цей мотив нелінійно розвивається у двох аспектах: від зовнішнього до внутрішнього, іноді неявного і такого, що не потребує нової інформації для впізнання; і від декоративного, що відіграє роль стандартної епічної формули, до ключового сюжетного повороту, навколо якого будується оповідь. Вже в найдавнішому з розглянутих творів, "Іліаді", можна знайти всі види мотиву ἀναγνώρισις, що свідчить про нелінійність його розвитку з точки зору історичної перспективи. Досі зазвичай мотив впізнання розглядався з "Одиссеї", що вочевидь зумовлено яскравими й важливими для сюжету епізодами в ній, порівняно з якими

епізоди в "Іліаді" видаються менш очевидними. Утім їх не можна вважати незначними, оскільки це найдавніші приклади анагноризису в давньогрецькій літературі. Також є дискусійним питання класифікації. Б. Перрін у своїй статті наголошує на принципі прямої чи опосередкованої ідентифікації особи як визначального для оцінювання художньої цінності сцени: "Впізнання найвищого рівня мистецтва є результатом встановлення особистості, здійсненого опосередковано, бажано без використання знаків чи символів, хоча це й не є обов'язковим" (Perrin, 1909, p. 403; пер. П. Б.). Натомість Д. К. Стюарт критикує цей підхід як формальний, пропонуючи оцінювати сцени за їхньою драматичною функцією та здатністю викликати симпатію, напруження і здивування, незалежно від способу досягнення впізнання: "Драматична цінність анагноризису не залежить від способу, яким це впізнання досягнуто; цінність визначається кількістю симпатії, напруження та здивування, які воно викликає" (Stuart, 1918, p. 290, переклад мій). Аргументи Д. К. Стюарта мають вмотивований вигляд, але ці два підходи не так суперечать, як доповнюють один одного: класифікація Перріна орієнтована на спосіб впізнання, а класифікація Стюарта – на функцію епізоду в розгортанні сюжету або здійсненні впливу на глядача. Запропонований в нашому дослідженні критерій зовнішнього / внутрішнього впізнання також доповнює ці два підходи, орієнтуючись на об'єкт впізнання.

Джерела фінансування. Фінансування забезпечено Київським національним університетом імені Тараса Шевченка.

Список використаних джерел

- Арістотель. (1967). *Поетика* (Б. О. Тен, Пер.). Мистецтво.
- Біблія. (2011). *Біблія: Новий переклад* (Р. Турконяк, Пер.). Українське Біблійне Товариство.
- Гомер. (1963). *Одиссея* (Б. О. Тен, Пер.). Дніпро.
- Гомер. (2006). *Іліада* (Б. О. Тен, Пер.; А. Білецький, Передм. та примітки). Фоліо.
- Евріпід. (2023). *Трагедії* (А. О. Содомора, Пер.). Апріорі.
- Есхіл. (1990). *Трагедії* (А. О. Содомора та Б. О. Тен, Пер.). Дніпро.
- Сарамаґо, Ж. (2013). *Сліпота* (В. Шовкун, Пер.). Фоліо.
- Софокл. (1989). *Трагедії* (Б. О. Тен, Пер.). Дніпро.
- Aeschylus. (2008). *Aeschylus. Vol. 2. Oresteia: Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides* (A. H. Sommerstein, Trans.). Harvard University Press.
- Aristotle. (1980). *Poetics* (D.W. Lucas, Ed.). Oxford University Press. (Original work published 1968).
- Cave, T. (1988). *Recognitions: A study in poetics*. Oxford University Press.
- Conacher, D. J. (1967). *Euripidean drama: Myth, theme and structure*. University of Toronto Press.
- Euripides. (1998). *Euripides. Vol. 3. Suppliant Women, Electra, Heracles* (D. Kovacs, Trans.). Harvard University Press.
- Frye, N. (1990). *Anatomy of criticism: Four essays*. Penguin Books. (Original work published 1957).
- Homer. (1998). *Iliad* (2 vols.) (A. T. Murray, Trans., revised by W. F. Wyatt). Harvard University Press.
- Homer. (1999). *Odyssey* (2 vols.) (A. T. Murray, Trans., revised by G. E. Dimock). Harvard University Press.
- McDonald, M. (2003). *The living art of Greek tragedy*. Indiana University Press.
- Milhaud, D. (1927). *Le pauvre matelot: Complainte en trois actes* (J. Cocteau, Librettist) [Musical score]. Heugel.
- Perrin, B. (1909). Recognition scenes in Greek literature. *American Journal of Philology*, 30(4), 371–404. <https://doi.org/10.2307/288430>
- Russo, T. G. (Ed.). (2013). *Recognition and modes of knowledge: Anagnorisis from antiquity to contemporary theory*. University of Alberta Press.
- Septuaginta. (2006). *Septuaginta: Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes* (A. Rahlf, Ed.). Deutsche Bibelgesellschaft.
- Sophocles. (1994). *Sophocles: Vol. 1. Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus* (H. Lloyd-Jones, Trans.). Harvard University Press.
- Stuart, D. C. (1918). The function and the dramatic value of the recognition scene in Greek tragedy. *American Journal of Philology*, 39(3), 268–290. <https://doi.org/10.2307/288949>
- Taplin, O. (2003). *Greek tragedy in action* (2nd ed.). Routledge.
- Wiggins, E. (2019). *Odysseys of recognition: Performing intersubjectivity in Homer, Aristotle, Shakespeare, Goethe, and Kleist*. Bucknell University Press.
- Wright, T. (2018). Telemachus' recognition of Odysseus. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 58, 1–18. <https://doi.org/10.1017/S001738351700024X>

References

- Aeschylus. (1990). *Tragedies* (A. O. Sodomora & B. O. Ten, Trans.). Dnipro [in Ukrainian].
- Aeschylus. (2008). *Aeschylus. Vol. 2. Oresteia: Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides* (A. H. Sommerstein, Trans.). Harvard University Press.
- Aristotle. (1967). *Poetics* (B. O. Ten, Trans.). Mystemstvo [in Ukrainian].
- Aristotle. (1980). *Poetics* (D. W. Lucas, Ed.). Oxford University Press. (Original work published 1968).
- Bible. (2011). *Bible: New Translation* (R. Turkonyak, Trans.). Ukrainian Biblical Society [in Ukrainian].
- Cave, T. (1988). *Recognitions: A study in poetics*. Oxford University Press.
- Conacher, D. J. (1967). *Euripidean drama: Myth, theme and structure*. University of Toronto Press.
- Euripides. (1998). *Euripide. Vol. 3. Suppliant Women, Electra, Heracles* (D. Kovacs, Trans.). Harvard University Press.
- Euripides. (2023). *Tragedies* (A. O. Sodomora, Trans.). Apriori [in Ukrainian].
- Frye, N. (1990). *Anatomy of criticism: Four essays*. Penguin Books. (Original work published 1957).
- Homer. (1963). *Odyssey* (B. O. Ten, Trans.). Dnipro [in Ukrainian].
- Homer. (1998). *Iliad* (2 vols.) (A. T. Murray, Trans., revised by W. F. Wyatt). Harvard University Press.
- Homer. (1999). *Odyssey* (2 vols.) (A. T. Murray, Trans., revised by G. E. Dimock). Harvard University Press.
- Homer. (2006). *Iliad* (B. O. Ten, Trans.; A. Biletskyi, Foreword & notes). Folio [in Ukrainian].
- McDonald, M. (2003). *The living art of Greek tragedy*. Indiana University Press.
- Milhaud, D. (1927). *Le pauvre matelot: Complainte en trois actes* (J. Cocteau, Librettist) [Musical score]. Heugel.
- Perrin, B. (1909). Recognition scenes in Greek literature. *American Journal of Philology*, 30(4), 371–404. <https://doi.org/10.2307/288430>
- Russo, T. G. (Ed.). (2013). *Recognition and modes of knowledge: Anagnorisis from antiquity to contemporary theory*. University of Alberta Press.
- Saramago, J. (2013). *Blindness* (V. Shovkun, Trans.). Folio [in Ukrainian].
- Septuaginta. (2006). *Septuaginta: Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes* (A. Rahlfs, Ed.). Deutsche Bibelgesellschaft.
- Sophocles. (1989). *Tragedies* (B. O. Ten, Trans.). Dnipro [in Ukrainian].
- Sophocles. (1994). *Sophocles. Vol. 1. Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus* (H. Lloyd-Jones, Trans.). Harvard University Press.
- Stuart, D. C. (1918). The function and the dramatic value of the recognition scene in Greek tragedy. *American Journal of Philology*, 39(3), 268–290. <https://doi.org/10.2307/288949>
- Taplin, O. (2003). *Greek tragedy in action* (2nd ed.). Routledge.
- Wiggins, E. (2019). *Odysseys of recognition: Performing intersubjectivity in Homer, Aristotle, Shakespeare, Goethe, and Kleist*. Bucknell University Press.
- Wright, T. (2018). Telemachus' recognition of Odysseus. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 58, 1–18. <https://doi.org/10.1017/S001738351700024X>

Отримано редакцією журналу / Received: 08.06.25
 Прорецензовано / Revised: 09.07.25
 Схвалено до друку / Accepted: 30.09.25

Pavlo BIELSKYI, PhD Student
 ORCID ID: 0009-0005-8138-0264
 e-mail: ksenofanec@gmail.com
 Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE MOTIF OF RECOGNITION IN HOMER AND IN THE SCENES OF ELECTRA'S REUNION WITH ORESTES

Background. *The motif of recognition, identified by Aristotle in his "Poetics" as a key element of tragedy, plays a significant role in ancient Greek literature, particularly in Homer's epic poems and the tragedies of Aeschylus, Sophocles, and Euripides. Its importance extends to modern works, making the study of this motif relevant to understanding literary evolution.*

Methods. *The study employs methods of comparative, semantic, and contextual analysis. Comparative analysis is used to juxtapose scenes in Homer and the tragedians, semantic analysis to interpret the symbolism and narrative role of recognition, and contextual analysis to determine the meanings of specific words and passages.*

Results. *The article explores the motif of recognition (ἀναγνώρισις) in ancient Greek literature, focusing on Homer's works and the scenes of Electra's reunion with Orestes in the tragedies of Aeschylus, Sophocles, and Euripides. The theoretical framework is based on Aristotle's "Poetics", where anagnorisis is considered to be a key component of a complex plot. Aristotle distinguishes two types of recognition: one accompanied by peripeteia and another without it. The study proposes an additional classification: external (recognition of one person by another) and internal (realization of facts about oneself). In the "Iliad", the motif of recognition is primarily associated with the epiphany of gods to mortals, where the process of recognition may be explicit or concealed but rarely impacts the plot. In contrast, in the "Odyssey", this motif becomes central to the development of events, such as in the scenes of Odysseus' recognition. Particular attention is given to the scenes of Electra's reunion with Orestes, which illustrate the evolution of the motif: from symbolic but irrational proofs in Aeschylus (a lock of hair, a footprint) to more realistic ones in Sophocles (a signet ring) and a critical reinterpretation in Euripides (a scar). The findings highlight the multifaceted nature of the motif, its transition from a decorative element to a plot-driving tool, and its relevance in modern literature. The article demonstrates how ancient traditions remain productive for analyzing literary works across different eras.*

Conclusions. *The motif of recognition evolves non-linearly from an epic formula to a central narrative mechanism, retaining its universality in modern literature. The study underscores the significance of anagnorisis for ancient poetics and its adaptation in contemporary contexts.*

Keywords: *recognition, ἀναγνώρισις, Homer, Aeschylus, Sophocles, Euripides, peripeteia, ancient literature, comparative analysis.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.