

Зорницкая И.В.

Парадоксализация древнегреческой трагедии

*Зорницкая Ирина Валериевна, преподаватель кафедры английской филологии и перевода
Житомирский государственный университет им. Ивана Франка, г. Житомир, Украина*

Received October 26, 2013; Revised November 11, 2013; Accepted November 28, 2013

Аннотация. Как известно, парадокс является неизменным спутником человеческой деятельности, свидетельствуя, прежде всего, о несовершенстве даже не столько объективной реальности, сколько способов осмысления ее человеком. В максимально широком смысле этого термина художественный парадокс может быть определен как проекция парадоксального мироощущения автора на плоскость литературного произведения. Восприятие окружающей действительности как парадоксальной ведет к парадоксализации художественного метода автора и, как результат, к введению парадокса на разные уровни художественного текста. Особенно остро парадоксальность окружающего мира ощущается в переходные эпохи, периоды переоценки ценностей и смены мировоззренческих систем. Опираясь на данные своих предыдущих публикаций, автор статьи поднимает проблему классификации такого явления как художественный парадокс, рассматриваемого в широком контексте античной драматической литературы. В частности, в статье рассматривается проблема типов художественного парадокса, вычленимых на материале основных драматических текстов Софокла, Эсхила и Еврипида в их сопоставлении с традиционной интерпретацией сюжетов соответствующих древнегреческих мифов. Кроме того, вышеупомянутые классические образцы древнегреческой трагедии анализируются на метаконтекстуальном уровне, то есть с позиций сокрытой в них авторской полемики с «доксой» соответствующей историко-культурной эпохи. Вместе с этим, статья имеет своей целью вычленение конкретных приемов парадоксализации античной трагедии, а также механизмов их реализации в сохранившихся текстах древнегреческих драматургов.

Ключевые слова: трагедия, парадокс, докса, металептический парадокс, сюжетный парадокс, парадоксализация, демифизация, дегероизация.

Анализируя античную культуру, следует отметить, что в политической структуре античного общества можно усмотреть некоторые противоречия. Хотя целью данной работы есть анализ художественного парадокса в древнегреческой трагедии и пути его создания, мы не можем обойти вниманием парадоксальное восприятие греками действительности как такой. Социальный оксиморон древнегреческого общества состоял в сосуществовании взаимоисключающих явлений в рамках единого социума. С одной стороны, древнегреческое общество (например, афинское) представляло собой яркий пример так называемой классической цивилизации, базировавшейся на общинном жизненном укладе и распространявшей свои требования на всех граждан. С другой стороны, это было рабовладельческое государство с выразительно империалистической внешнеполитической ориентацией. Таким образом, первая европейская цивилизация одновременно представляла собой как гражданское общество, так и рабовладельческую структуру. [9] В дальнейшем подобный парадокс приобрел несколько иной вид. В эпоху всеобщего восхищения древнегреческим культурным наследием римские консерваторы любили повторять: "Когда говорят, что благороднее родиться эллином, нежели римлянином, пусть добавляют, что лучше быть рабом, чем господином".

Политеистические верования античной эпохи также носили неоднозначный характер. Широкое распространение имело поклонение божествам, считавшимся творцами и покровителями, а такжеествование героев, которых воспринимали как древних вождей и основателей городов. Боги были бессмертными, однако имели человеческий облик и, что еще более необычно, человеческие слабости и пороки. Именно эту черту античного мировоззрения очень точно подметил в свое время Д. Затонский: во время Троянской войны боги Олимпа помогают не правым против неправых (то есть ахейцам, мстящим за пору-

ганную супружескую честь Менелая), а тем ахейским и троянским героям, которые приходятся им родственниками, вызывают некий "болеельщичий" интерес или просто симпатию. [5] Согласно верованиям древних, боги не были идеальными существами. Более того, в период поздней классики мифы показывают человека, постепенно освобождающегося из-под власти богов, обретающего некоторую самостоятельность или даже бросающего вызов богам. Например, многие герои вступают в соревнование с богами. [8]

Следует отметить, что парадоксальность была не просто ситуативно обусловленной чертой мышления отдельно взятой личности, а, скорее, культурно детерминированным, этноспецифическим стилем мышления древних греков. Впервые возникнув в философских исканиях софистов, использовавших дилеммы или парадоксы, этот особый стиль нашел свое продолжение в работах Гераклита, сформулировавшего свои философские концепции в виде внутренне противоречивых высказываний-загадок и получившего за это прозвище Темный. [7, с. 104 - 139] В дальнейшем логическую фигуру парадокса широко использовал Сократ, основной принцип философствования которого получил название "майевтики".

Парадоксальность свойственна не только философии, но и искусству древних. Еще Аристотель указывал на то, что трагическое развитие событий возникает вследствие имитации "не только законченного действия, но также вызывающего страх и сострадание, а это бывает чаще всего в том случае, когда что-нибудь происходит неожиданно, и еще более, когда происходит [неожиданно] вследствие взаимодействия событий. При этом удивление будет сильнее, чем в том случае, когда что-нибудь является само собою и случайно. Ведь даже из случайных событий более всего удивления вызывают те, которые кажутся происшедшими как бы намеренно". (Поэт/ 1078-1079) Комментируя эти слова Аристотеля, российский исследователь А. Ахутин констатирует: "Речь идет о переломе

(перипетии), когда то, что по всей логике действия ведет к одному, приводит - тем же необходимым путем, а потому и против ожидания (ожидания обоснованного, сложившегося в "доксу", в образ видеть и понимать) - к "перемене делаемого в свою противоположность" (Poet. 1452a24). В этот - парадоксальный - момент, в эпицентре трагедии происходит еще одно событие: узнавание, узнавание героем себя, своей судьбы, и всего мира." [3, с. 16] В момент узнавания разрушается картина мира героя, поскольку его самознание, его действия и поступки приводят к трагической ошибке, вследствие которой - хотя и вопреки собственному желанию - он становится преступником. В момент такого парадоксального узнавания герой сталкивается с самим собой, но вместе с тем с иным собой - с собой-противником. Это случается, например, с Эдипом, в поисках преступника неожиданно осознающим, что преступник - он сам. Однако автор подчеркивает, что трагедия призвана не рассказывать поучительные истории о судьбах героев, а имеет своей целью описывать потенциально возможные для человека ситуации в общем и целом. При такой постановке вопроса трагедия раскрывает общую парадоксальность человеческого бытия. Парадокс древнегреческой трагедии ставит под сомнение такую форму мысли как самоочевидность, на самом деле лишь прикрывающую подлинную природу вещей. Самоочевидность этого типа, которая иначе известна как ортодоксальность, - это, так сказать, "исправленная" докса, то есть особый способ мышления, направляющий действия человека и определяющий его характер. Именно в этом состоит логическая ловушка ортодоксы - ее ясность ослепляет, будучи направленной на саму себя. В свою очередь, столкновение с самим собой оказывается трагически парадоксальным, направленным на себя как на объект, а потому представляет собой превращение ортодоксы в свою противоположность. В этом состоит смысл впервые открытого древними греками парадокса человека в трагедии.

Трагическому парадоксу были подвержены герои трагедий Софокла и Эсхила, жившие и умиравшие согласно мифологической традиции. Наиболее ярким примером парадоксальности древнегреческой трагедии является "Царь Эдип" - одна из семи трагедий Софокла, сохранившихся до наших дней. Вопреки стремлению героя противостоять своей судьбе, финал трагедии приводит к осуществлению пророчества - отцеубийству и инцесту. В основе же трагедии лежит уже описанный нами ранее сюжетный парадокс: узнав об ужасном пророчестве относительно своего будущего, герой действует вопреки воле богов и судьбе, чтобы предотвратить его исполнение. [6] Однако действуя подобным образом, герой на самом деле запускает невидимый механизм, который и приводит к катастрофе. Если отбросить тот факт, что древнегреческий зритель был знаком с мифом и заранее знал обо всех бедах, ждущих Эдипа в будущем (что само по себе является примером металептического парадокса), механизм парадоксализации сюжета трагедии можно рассматривать как базирующийся на эффекте обманутого ожидания. В силу незнания своего подлинного происхождения, герой считает, что он спасает отца и

мать от уготованной им страшной участи. Однако, как выясняется в финале, всеми своими действиями герой лишь приближает трагическую развязку: его жена на самом деле оказывается и его подлинной матерью, а старик, которого Эдип убил на пути в Фивы, был его настоящим отцом. Узнав об этом, Иокаста, жена и мать Эдипа, кончает с собой, а Эдип во исполнение данного ранее обещания жестоко наказывает убийцу фиванского царя - выкалывает себе глаза и отправляется в добровольное изгнание. Стоит отметить, что ранние версии мифа имели не столь трагичную развязку. В. Ярхо обращает внимание на то, что многие мотивы, связанные с прошлым Эдипа и его узнаванием, были нововведениями самого Софокла. Как следует из гомеровских поэм, хотя Эдип и вступил в брак с собственной матерью по незнанию, а та покончила с собой, узнав об этом, герой все же остается фиванским царем. В другом месте упоминается о том, что Эдип, скорее всего, умер, защищая земли и стада от вражеских набегов.

Аналогичный металептический парадокс находим в трагедии Софокла "Трахинянки". Согласно мифу, Геракл смертельно ранил кентавра Несса отравленной стрелой, когда тот пытался похитить его жену Деяниру. Стремясь отомстить своему убийце, Несс обманом склоняет Деяниру к тому, чтобы та приняла от него подарок - отравленную кровь. Кентавр обманывает женщину, объясняя, что при помощи его крови она сможет вернуть любовь мужа, если тот вдруг разлюбит ее. Позднее, в очередной раз вызвав гнев богов, Геракл оставляет дом и проводит целый год вдали от родины. Согласно пророчеству, он или погибнет от руки мертвеца, или вернется домой, чтобы спокойно доживать свой век. Деянира волнуется за мужа, а потому посылает на поиски сына Гилла. В это время во дворец приходят гонцы, ведущие плененных рабынь в подарок Деянире. Женщина узнает, что одна из этих рабынь, Иола, пришла по душе Гераклу, и именно из-за нее он провел столько времени вдали от дома. Ревность загоняет Деяниду в ловушку, много лет назад расставленную Нессом: она вспоминает о подарке кентавра и, желая вернуть себе любовь мужа, натирает отравленной кровью плащ героя. Трагичность ситуации подчеркивается через диалог Деяниры с хором, которому известно, что подарок Несса смертельно опасен, и который безуспешно пытается предупредить героиню. Первые подозрения о том, что она виновна в преступлении, появляются у женщины слишком поздно, когда отравленный плащ уже находится на полпути к герою. Осознавая свою вину, Деянира принимает решение покончить с собой, если ее худшие подозрения оправдаются, и именно так и происходит в дальнейшем. Отравленный женой, Геракл наконец постигает смысл пророчества: время, отведенное ему для подвигов, заканчивается, и он, живой, погибает от руки мертвеца. Мысль о божественной жестокости и несправедливости, высказанная Гиллом под занавес трагедии, может считаться одной из главных идей всех трагедий Софокла: *"Вы великую зрите жестокость богов / В этих страшных пред вами творимых делах"*.

В трагедии "Антигона" Софокл не просто порывает с общепринятым вариантом мифа, но и искусственно

усугубляет конфликт, способствующий раскрытию его трагизма. Как отмечает В. Н. Ярхо, погребение мертвых осуществлялось по неписанным правилам, якобы завещанным людям богами. Нарушить эти правила значило навлечь на себя гнев богов, а потому наличие подлинного указа царя о запрете погребения вызывает у историков сомнения. В ранних версиях изложения событий, касающихся Полиника и его погребения, упоминается о том, что тела семи погибших воежд вместе с телом Полиника были погребены согласно всем правилам, имевшимся на этот счет. Существует и иная версия, согласно которой труп Полиника был оставлен без внимания, но его сестра Антигона ценой невероятных усилий смогла дотащить тело брата до погребального костра Этеокла, выполнив, таким образом, все ритуалы. Софокл отходит от традиционной трактовки мифа и вводит в трагедию парадоксальный указ Креонта, содержащий запрет на прикосновение к телу Полиника. Именно указ Креонта становится необходимым условием для возникновения конфликта между ним и Антигоной, обусловившего героическую борьбу и трагическую гибель последней.

В противовес Софоклу и Эсхилу, парадоксальность творчества Еврипида состоит, прежде всего, в своеобразии трактовки устоявшихся мифологических сюжетов. На наш взгляд, парадоксальность творчества Еврипида проявляется не только на текстуальном, но и на метаконтекстуальном уровне по отношению к современной ему историко-культурной традиции. Троянская война, традиционно изображавшаяся как справедливое наказание варваров за нарушение законов гостеприимства, неожиданно теряет ореол героизма и рассматривается как беспринципное и лишенное смысла убийство. [8] Эта мысль присутствует в трагедиях "Троянки" и "Финикиянки". Трагедия "Троянки" резко диссонировала с военной пропагандой времен Еврипида, поскольку показывала не только беды и страдания побежденных, но и несчастье, постигшее победителей, фактически утверждая, что победителей не бывает. В "Финикиянке" оба брата – Этеокл и Полиник – показаны беспринципными, властолюбивыми, тщеславными, готовыми на любую подлость, любое преступление ради того, чтобы оказаться на троне. [11] Особого внимания заслуживает трактовка Еврипидом образа Медеи. Согласно общеизвестному мифу, Медея, узнав об измене мужа, решает отомстить и отправляет дочери Креонта отравленную одежду. Когда ее преступление оказывается раскрытым, Медея спасается бегством из Коринфа, оставляя детей под защитой храма Геры, что, однако, не останавливает разъяренных мстителей, все равно их убивающих. Для создания атмосферы особого трагизма Еврипид перелицовывает общеизвестный миф: доведенная до отчаяния, Медея собственноручно убивает своих детей.

Трагедия "Электра" представляет собой своеобразную полемику Еврипида с Софоклом, чье произведение считается более ранним. Фабула трагедии строится вокруг мифологического сюжета: дельфийский оракул приказывает Оресту убить свою мать и тем самым отомстить за смерть отца. В "Хоэфорах" Эсхил доказывает правоту оракула, Софокл в "Электре"

принимает миф без обсуждения, а Еврипид – резко осуждает. Даже боги признают ошибку Аполлона в финальной сцене "Электры" Еврипида. Вера в миф как священную историю народа сменяется у Еврипида сомнениями, критикой и стремлением узнать истину самостоятельно. Еврипид задается целью показать подлинное состояние детей, убивающих мать, чтобы отомстить за отца: они не герои, совершающие подвиг, а несчастные люди, заслуживающие сочувствия. Углубляясь в анализ трагедий Еврипида, А. Боннар констатирует: "Еврипид открывает область трагического в человеческом сердце, трагизм страстей, ведущих нас и нередко губящих нас". В отличие от Эсхила и Софокла, у которых трагическое было вынесено в сферу божественного и грозило человеку извне, Еврипид словно помещает трагическое в сердце человека, где кипят страсти, желания, гнев, любовь и ненависть. Теперь причиной катастрофы является не только и не столько небо, сколько человеческое сердце. [4]

Отход от монументальных фигур Эсхила и Софокла осуществляется в двух направлениях – изображение редко встречающегося, исключительного, патологического (образ Медеи) и снижение характера до бытового уровня (Ясон). Специфика разработки психологических образов героев приводит к тому, что Аристотель называет характер Ифигении непоследовательным. С точки зрения классической трагедии, характер героя должен быть последователен, оставаться неизменным в ходе трагедии и лишь постепенно раскрываться, снова и снова демонстрируя свою природу. Тогда как "Ифигения в Авлиде", по замечанию Аристотеля, представляет собой пример непоследовательного характера, поскольку "горюющая Ифигения несколько не походит на ту, которая является впоследствии". [] Дочь Агамемнона Ифигения добровольно приносит себя в жертву во имя успеха похода против Трои. В. Н. Ярхо подчеркивает, что героико-патриотическое поведение Ифигении никоим образом не проистекает из ее природы в том виде, в каком она показана в первой части трагедии. Более того, Ифигения совершает свой подвиг не в героической обстановке, а вопреки сложившимся обстоятельствам, что делает ее поступок скорее неожиданным, чем закономерным. Еврипид не показывает, что именно вызвало изменения в характере девушки, его интересует сама возможность этой внутренней борьбы. С такой же внутренней борьбой сталкиваются Медея и Федра. Отказ от изображения целостных и монолитных характеров представляет собой пример авторской полемики с классической традицией и знаменует отход от нее. Таким образом, Еврипид вплотную приближается к жанру метафизической трагедии (Софокл) и героико-культовой трагедии (Эсхил). [10]

В позднем творчестве Еврипида еще сильнее подчеркивается момент зависимости человека от мгновенно возникающих порывов, переломов судьбы, игры случая, о чем свидетельствуют его трагедии интриги и случая. И в самом деле, несколько позднее, в IV в. до н. э., веру в божественную справедливость сменила вера во всепобеждающее могущество случая, а в пантеон греческих общин было введено новое божество – Тиха, богиня случая. Если раньше трагиче-

ское считалось оправданием благих намерений и высшей божественной справедливости, то Еврипид утверждает, что трагическое проистекает из случайности, а страдание иррационально, как и сама жизнь.

Несмотря на отчетливую историко-культурную парадоксальность произведений Еврипида, художественный парадокс в его трагедиях встречается и на контекстуальном уровне. Если в софокловской трактовке мифа Электра жила во дворце вместе с матерью и отчимом, то Электра Еврипида живет в изгнании. Стремясь пресечь наследственность престола по линии Агамемнона, Эгиф выдал Электру замуж за крестьянина и, фактически, изгнал из дворца. Но за восемь лет брака с простолудином Электра не потеряла девственности, что позднее дает ей возможность выйти замуж за Пилада и родить ему наследников.

С чисто формальной точки зрения, Еврипид, можно сказать, экспериментирует с жанром классической трагедии. Ее четкая и симметричная композиция деформируется. Драматург эксплуатирует различные композиционные типы: сосредоточенность на центральном персонаже или конфликте с постепенным наращиванием динамики и кульминацией, практически совпадающей с развязкой ("Медея", "Ипполит", "Ифигения в Авлиде"); встречаются трагедии, членимые на эпизоды ("Троянки", "Финикиянки"), и трагедии, распадающиеся на две части ("Гекуба", "Андромаха", "Геракл"); иногда трагедия распадается на два отдельных и относительно самостоятельных эпизода – фактически, на две маленькие трагедии с собственными завязкой и развязкой. [11]

В то время как Софокл усматривал основную цель искусства в том, чтобы изображать людей такими, какими они должны быть, Еврипид пытался показать их

такими, какими они есть на самом деле. Стремясь избежать чрезмерно сатирической окраски событий, превращающей героев в "трагических кукол, набравших в рот воды", драматург утверждает принцип живого драматического действия. Рассматривая комедию Аристофана "Лягушки" в аспекте определения эстетических позиций Эсхила и Еврипида, А. Аникст приходит к выводу, что в "Лягушках" Еврипид формулирует принцип правдоподобия сценического действия, его максимального приближения к повседневной жизни, что, среди прочего, достигается за счет приближения языка трагедии к бытовому. [1] Язык Еврипида прост, четок, он хорошо подходит для спора и диалога. Подобная дегероизация трагедии со стороны Еврипида разрушила устоявшуюся парадигму построения произведений этого жанра. Более того, творчество Еврипида ознаменовало собой кризис мифологической мировоззренческой системы древних греков, а также, в политическом измерении проблемы, кризис полисной системы. Драматург отобразил в своем творчестве кризис общественной морали, а также рост индивидуализма и скептицизма. Трагедии Еврипида – это героические трагедии, но они исполнены сомнений, противоречивости и критики. Драматург исчерпал жанр героической трагедии, так как максимально полно использовал его возможности в аспекте изображения характеров и конфликтов. Трагедии Еврипида дали толчок к развитию нового жанра – бытовой драмы. Трагедия же, как правило, присутствовала в форме патетической драмы, предназначенной скорее для декламации, чем для инсценировки. После такой парадоксализации трагедии последователям оставалось или повторять Еврипида, или создать новую драматическую форму.

ЛИТЕРАТУРА

(REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. Москва: Издательство "Наука". – 1967. – 455с. – С.10-13
Anikst A. *Teoriya dramy ot Aristotelya do Lessinga [Theory of Drama from Aristotle to Lessing]* Moskva: Izdatelskiy Dom "Nauka". – 1967. – 455p. – P. 10 – 13
2. Аристотель Поэтика. Риторика / Пер. с др. греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. – СПб.: Издательский дом "Азбука-Классика", 2007 – 352 с.- С 37
Aristotel. *Poetika. Ritorika [Poetics. Rhetoric]* / Per. S dr. grech. V. Appelrota, N. Platonovoy. – SPb.: Izdatelskiy dom "Azбуka-Klassika", 2007 – 352s. – S. 37
3. Ахутин А.В. Парадоксы культурологи. В перспективе культурологии: повседневность, язык, общество / Рос. ин-т культурологии. - М.: Академический проект; РИК, 2005, с. 10-47.
Akhutin A.V. *Paradoksy kulturologii. V perspektive kulturologii: povsednevnost, yazyk, obshchestvo [Paradoxes of Culture Studies. Culture Studies perspective: everyday life, language, society]* / Ros. in-t. kulturologii. – M.: Akademicheskii proekt; RIK, 2005, S. 10-47, S. 16
4. Боннар Андре. Греческая цивилизация. Т. 3-й. От Еврипида до Александрии. — М.: Искусство, 1991. — 398 с. — С. 9
Bonnar Andre. *Grecheskaya tsivilizatsiya [Greek Civilization]* T. 3-y. *Ot Evripida do Aleksandrii.* – M.: Isskustvo, 1991. – 398 s. – S. 9
5. Затонский Д. А был ли Франсуа Рабле ренессансным гуманистом?.. (Опыт "постмодернистской" интерпретации "Гаргантюа и Пантагрюэля") Вопросы литературы. - М., 2000, № 5. - С. 208-234
Zatonskiy D. A. *A byl li Fransua Rable Renessansnym humanistom?.. (Opyt "postmodernistskoy" interpretatsii "Gargantuya I Pantagryuelya") [Was Francois Rabelais a Renaissance Humanist? (An Attempt of "Gargantua and Pantagruel" "postmodern" interpretation)].* *Voprosy literatury.* – M., 2000, №5. – S. 208-234
6. Зорницька І.В. Типологія парадоксального: класифікація парадоксів у художньому тексті / І.В.Зорницька, 2012 // Актуальні проблеми філології та американські студії: Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції, 25-27 квітня 2012 р. – Київ: Університет "Україна", 2012. – 478 с.
Zornitska I.V. *Typologiya paradoxalnogo: klassyfikatsiya paradoxiv u khudozhnyomu teksti [Paradox Typology: Classification of Paradoxes in Literary Text]* // *Aktualni problemy filologii ta amerykanski studii: Materialy V Mizhnarodnoi naukovu – praktichnoyi konferentsii, 25-27 kvitnya 2012r.* – Kyiv: Universytet "Ukraina", 2012 – 487s.
7. Кессиди Ф. Х. Сократ. — СПб.: Алетейя, 2001. — 352 с. — С. 104
Kessidi F.Kh. *Sokrat [Socrates]* – SPb.: Alteya, 2001. – 352s. – S. 104
8. Лосев А.Ф. Античная литература - М: ЧеРо, 2005. Под ред. проф. Тахо-Годи. // Э-ресурс: <http://library.greekroman.ru/crit/antlit01>
Losev A. F. *Antichnaya literatura [Ancient Literature]* – M.: CheRo, 2005. *Pod redaktsiei prof. Takho-Godi.* // *E-source: http://library.greekroman.ru/crit/antlit01*

9. Фролов Э.Д. Парадоксы истории – парадоксы античности. СПб.: Издат. дом СПбГУ, 2004. – 420 с. – С. 19-20
Frolov E. D. paradoksy istorii – paradoksy antichnosti [Paradoxes of History – Paradoxes of Antiquity] Spb.: Izdat. Dom SPbGU, 2004. – 420s. – S.19 – 20

10. Шалагинов Б. Б. Зарубіжна література від Античності до початку XIX сторіччя. Історико-естетичний нарис. Київ: Видавничий дім "КМ Академія", 2004. – 360 с. – с. 60
Shalaginov B.B. Zarubizhna literatura vid Antychnosti do pochatku XIX storichchya. Istoryko – estetychnyi narys [Foreign Literature from Ancient Times up to the Beginning of the 19th century. Historic and Esthetic Sketch]. Kyiiv: Vydavnychiy dim "KM Akademiya", 2004. – 360s. – S.60

11. Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии. В 2 томах. Т. 1. "Литературные памятники", М., Наука, Ладомир, 1999 // Э-ресурс: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid0_1.txt_with-big-pictures.html
Yarkho V.N. Dramaturgiya Evripida I konets antichnoy heroicheskoy tragedii [Euripides Dramaturgy and the Decline of Ancient Heroic Tragedy] // Evripid. Tragedii. V 2 tomakh. T. 1. "Literaturnye pamyatniki", M., Nauka, Ladomir, 1999 // E-source: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid0_1.txt_with-big-pictures.html

Zornitskaya I.V. Paradoxalization of the ancient Greek tragedy

Abstract. As is common knowledge, paradox is a constant companion of human existence, testifying not so much to the imperfection of the surrounding reality but, first and foremost, to that of the means man uses to perceive it. In its widest meaning the term 'artistic paradox' may be defined as the projection of the author's paradoxical outlook onto the plane of the piece of fiction. The perception of the surrounding reality as paradoxical leads to the paradoxalization of the author's artistic method and as resulting from that to the introduction of the paradox on different text levels. The paradoxicality of the surrounding world is perceived as the sharpest during transitive epochs, those marked by the re-evaluation of values and the shift of outlook paradigms.

Basing on the data collected in the course of her previous researches on the subject, the author of the present article introduces the problem of a possible classification of the phenomenon of artistic paradox into variants and types as viewed against a vast background of ancient dramatic literature. In particular, the article highlights the problem of artistic paradox types as emerging from the main works of Sophocles, Aeschylus, and Euripides in comparison with the traditional interpretation of the plots of the corresponding ancient Greek myths. Besides, the above mentioned classical examples of the ancient Greek tragedy are analyzed on the meta-cultural level i.e. from the standpoint of the author's implied polemics with the 'dox' (Cf. para-dox) of the corresponding historical-cultural epoch. Alongside with that, the article is aimed at pointing out the particular devices of paradoxalization used in ancient Greek tragedies as well as the mechanisms of their realization in the extant texts of ancient playwrights.

Keywords: *tragedy, paradox, doxa, metaleptic paradox, plot paradox, paradoxalization, demythization, deheroization*