

способ и место касания и др. В контексте русской невербальной культуры значимой представляется информация об инициаторе прикосновения, психоэмоциональном состоянии адресата касания, особенностях их взаимодействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крейдлин, Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г.Е. Крейдлин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

2. Биркенбил, В. Язык интонации, мимики, жестов / В. Биркенбил. – СПб.: Питер-пресс, 1997. – 224 с.

3. Нэпп, М. Невербальное общение. Полное руководство / М. Нэпп, Дж. Холл. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 512 с.

4. Акишина, А.А. Жесты и мимика в русской речи: Лингвострановедческий словарь / А.А. Акишина, Х. Кано, Т.Е. Акишина. – М.: Русский язык, 1991. – 144 с.

5. Лабунская, В.А. Невербальное поведение: Социально-перцептивный подход / В.А. Лабунская. – Ростов н/Д: Изд-во Ростов. университета, 1986. – 135 с.

УДК [82-21:821.14'02]Софокл

Е.В. Гранкина, доц., канд. филол. наук
(БГПУ, г. Минск)

ПАРАДОКСЫ СУДЬБЫ В ТРАГЕДИИ СОФОКЛА «ЦАРЬ ЭДИП»

Древнегреческий драматург Софокл входит в триаду классиков античной трагедии. Творчество Эсхила, Софокла и Еврипида знаменует собой расцвет «золотого века» литературы Древней Греции. Разделенное небольшим хронологическим промежутком, оно отразило эволюцию не только древнегреческой трагедии, но и мировоззрения.

Трагедия Софокла «Царь Эдип», к слову, не пользовавшаяся большой любовью у афинян (известно, что победителем в театральных состязаниях с «Царем Эдипом» Софокл не стал), была поставлена между 429 и 425 годами до нашей эры. Восторженно принятая Аристотелем, трагедия считается одним из лучших образцов драматургического искусства античности. К ее художественному осмыслению и сценическому воплощению обращаются и сегодня. Например, «Эдип» на сцене Национального академического драматического театра имени М. Горького (г. Минск) в постановке Б. Луценко пользуется неизменным зрительским успехом.

Трагедия «Царь Эдип» в условной градации древнегреческих драм занимает промежуточное место: в ней уже нет жизненного оптимизма Эсхила, но и дух распада греческой гражданственности (личностной и коллективной), присутствующий в трагедиях Еврипида, она тоже не несет. И вместе с тем размышления о судьбе, ее трагической заданности, неуправляемости, парадоксальности, абсурдности занимают в «Царе Эдипе» ведущее место.

Символика и парадокс – это главные составляющие драмы Софокла. Символично само имя главного героя – Эдип. В переводе с древнегреческого оно означает «с распухшими ногами»: с одной стороны, этому есть рациональное объяснение. Желая избежать страшного пророчества о бедах, которые принесет рожденный в ее браке с Лаем ребенок, Иокаста отдает связанного новорожденного пастуху, чтобы тот оставил его в лесу. Ремни на ногах младенца были стянуты так сильно, что ноги наливались кровью. Но с другой стороны, «распухшие ноги» до определенного времени выступают символом ограниченности движения Эдипа в познании истины.

Вопросы истины/ заблуждения в трагедии сопряжены с вопросами знания/ незнания, зрения/ слепоты, света/ тьмы. В этой связи показательны сцены со слепым прорицателем Тиресием. В момент его разговора с царем Фив Эдипом о том, что явилось причиной мора в городе, Тиресий вынужден сказать правду: «Страны безбожный осквернитель – ты!» [1, с. 223], подчеркнув этим, что убийство Эдипом Лая, пусть и совершенное по незнанию, вызвало гнев богов, пославших смерти жителям города. Слепой Тиресий оказывается более видящим, чем зрячий Эдип, пока пребывающий в неведении. Не зря в трагедии Тиресий впервые предстает перед зрителем в характеристике, данной ему Эдипом: «О зрячий все Тиресий...» [1, с. 221]. Если Тиресий не видит внешний мир, то Эдип не видит истины. В финале трагедии Эдип, узнав правду о своем рождении и собрав в единую картину составляющие своей жизненной истории, выкалывает себе глаза в наказание и за совершенные поступки, и за отказ принять силу судьбы и всеведение богов. Так самоослепление Эдипа становится символом признания своей прежней слепоты (незнания) и открытия внутреннего зрения – прозрения (знания): слепой Эдип знает о себе, о своей судьбе, о реализации божественной воли больше, чем зрячий. В данном контексте самоослепление становится благом для Эдипа, способом заставить себя и впредь видеть не поверхность вещей, а их суть. История Эдипа убеждает в том, что можно пребывать во тьме

незнания истины, живя в физическом мире света, и можно познать свет знаний (истину), пребывая в физической тьме (слепоте).

Завязку трагедийного действия в «Царе Эдипе» образует стремление Эдипа найти убийцу царя Лая и тем самым освободить Фивы от посланного богами наказания: «Я буду мстить за родину и бога»

[1, с. 215]. Эдип накладывает проклятие на этого преступника: «Я проклиная тайного убийцу... / Презренной жизнью пусть живет презренный!» [1, с. 218], еще не понимая, что проклиная самого себя.

Возникающая в трагедии дихотомия знания и незнания иллюстрируется эпизодом с разгадыванием Эдипом загадки Сфинкса. Как известно, желая избежать выпавшей ему страшной участи убить своего отца, жениться на матери и стать отцом рожденных в этом браке детей, Эдип покидает своих (как оказалось, приемных) родителей Полиба и Мeroпу и отправляется подальше от Коринфа: «Пошел я в Дельфы. Но не удостоил / Меня ответом Аполлон, лишь много / Предрек мне бед, и ужаса, и горя: / Что суждено мне с матерью сойтись, / Родить детей, что будут мерзки людям, / И стать отца родимого убийцей» [1, с. 242]. Во время странствований, оказавшись на перекрестке трех дорог, он вступает в конфликт с незнакомцем и убивает его. Этим незнакомцем оказался истинный отец Эдипа Лай. Дорожный перекресток становится местом, где Эдипу надо было делать выбор (перекресток судьбы). Парадоксально, что, стремясь уйти от судьбы, Эдип с каждым шагом приближает ее осуществление.

Подойдя к Фивам, оставшимся без покинувшего их царя Лая, Эдип сталкивается с ужасным чудовищем Сфинксом – «безжалостной вещуньей» [1, с. 211], загадывавшей загадку о том, кто утром ходит на четырех ногах, днем – на двух, а вечером – на трех. Всех, кто не мог ответить на вопрос, ждала страшная смерть. И только Эдип – интеллектуальный герой античности – сумел справиться с решением этой задачи, раскрыв в вопросе Сфинкса метафору человеческой жизни, движущейся от не умеющего ходить младенца до не могущего передвигаться без помощи посоха старца. Таким образом, Эдип сталкивается с очередным парадоксом: он сумел разгадать загадку о человеке вообще, но ничего не знал о самом себе как о человеке. И теперь пришло его время задавать вопросы: почему Фивы «смертельный мор – постиг и мучит город» [1, с. 210] так, что фиванцы «главы не в силах / Из бездны волн кровавых приподнять» [1, с. 210], кто в этом виноват и как избавить город от «волн кровавых»?

К разряду парадоксальных жизненных ситуаций относится и само посещение Эдипом Дельфийского оракула. Не получивший прямого предсказания (см. ранее «Не удостоил меня ответом Аполлон»), Эдип тем не менее его получает, но не видит, не может рассмотреть, понять: вход в храм Аполлона в Дельфах обрамляет надпись «Познай самого себя» – то, чего так старался избежать Эдип и то, что ему не удалось избежать.

Особенностью композиции трагедии становится деление ее на эпизодии, в каждом из которых судьба наносит по Эдипу очередной удар: в первом эпизодии словами предсказателя Тиресия, во втором – словами Иокасты, которая пытается убедить Эдипа в том, что не стоит верить пророчествам, поскольку предсказание Лаю о смерти от руки сына не осуществилось (хотя именно это и произошло), в третьем – словами вестника, сообщившего, что Полиб – не родной отец Эдипа, в четвертом – словами пастуха, рассказавшего о том, что когда-то давно передал младенца, сына Лая и Иокасты, вестнику из Коринфа, тем самым замыкая цепочку трагического пророчества. При этом обращает на себя внимание то, что и Иокаста, и вестник сообщают эту информацию Эдипу, думая, что освобождают его от тяжелой душевной ноши («Тогда тебя избавлю я, владыка / От страха – я недаром добрый вестник» [1, с. 251]), но в действительности их слова вызывают противоположную реакцию: Эдип все более приближается к страшному открытию правды о своей судьбе. Так Софокл изображает, как судьба играет людьми. И элементом такой игры является перемена участи человека: сегодня он на вершине своего величия («О наилучший из мужей, Эдип», – звучит в прологе [1, с. 211]), а завтра – выпавшие на его долю беды вызывают всеобщее сочувствие («А ныне сыщется ль несчастней кто из смертных?» – спрашивает хор в финале четвертого эпизода [1, с. 263], и в эклоге ответом звучат слова Эдипа: «Я трижды проклят меж людей / Бессмертным всех ненавистней я!» [1, с. 268]).

Таким образом, изображая перипетии судьбы Эдипа, Софокл приводит зрителей к выводу: одно из самых трагических открытий, которые совершает человек, – это открытие самого себя. Но без него невозможно познать жизнь, истину. Именно это открытие дает человеку ответы на все вопросы, как оно дало ответы на все вопросы Эдипа. Эдип, наказывая себя за попытку уйти от судьбы, укрыться в тени неприятия своей участи и поняв невозможность этого, признает свою слабость перед роком и тем самым становится сильнее, обретая истинное знание своей судьбы, познав самого себя. И в этом главный

парадокс трагедии: то, что должно было уничтожить, дало силу. Страх, от которого хотел Эдипа избавить вестник, уже не властвует над царем Фив. Он узнал о себе все – и стал свободен. Акт самоослепления становится в трагедии первый поступком, совершенным освободившимся от страха человеком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Софокл, Царь Эдип [пер.: С. Шервинский] / Софокл // Древнегреческая трагедия. – С.-Петербург : Азбука-классик, 2005. – С. 209–274.

УДК 82.01/.09

С.Ю. Лебедев, доц. кафедры культурологии БГУ,
канд. филол. наук, доц.
(БГУ, г. Минск)

«НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОД» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Проблема наличия «национального» в произведении искусства (заметим: о проблеме отсутствия оною речи по определению идти не может, так как очевидно, что «гены пальцем не раздавишь» – классическая, пусть и грубоватая констатация неоспоримого факта, что при наличии в деятельности человека психической и психологической составляющей его национальная принадлежность будет в той или иной степени прослеживаться **всегда**) неизменно перетекает в **проблему национальной идентификации произведения.**

Может показаться, что знаковые системы таких видов искусства, как музыка, живопись, танец и др. являются наднациональными или вненациональными. Для М. Плисецкой, по ее неоднократным утверждениям, очевидно, что язык танца – универсален (или интернационален). Также можно утверждать, что русскому человеку не требуется «перевода» «Времен года» А. Вивальди, а итальянцу незачем «переводить» «Времена года» П. Чайковского. Все это как бы верно. Но – не совсем... Дело в том, что такие гениальные произведения становятся воспринимаемы носителями иной культуры именно потому, что они оказываются «созвучны» не только восприятию представителями своей национальности; их духовное содержание оказывается намного более глубоким, чем просто выражение национальной сущности как таковой. Заметим при этом, что интерес к «Калинке-малинке» и т. д.