

УДК 82.09

DOI: 10.32342/2523-4463-2021-1-21-3

О.А. РАДЧЕНКО,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри практики німецької мови
Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка

«ЦАР ЕДИП» СОФОКЛА В ІМАНЕНТНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕМІЛЯ ШТАЙГЕРА

Стаття має на меті дослідження самотвірної імманентної рецепції трагедії «Цар Едип» Софокла відомим швейцарським літературознавцем Е. Штайгером та її першу презентацію українському читачеві. Завдяки комплексному застосуванню історико-культурологічного, порівняльного, дескриптивного методів, методу лінгвостилістичного й образного аналізу встановлено автентичність зміни традиційного кута інтерпретації: елімінується базований на фіванському циклі міфів мотив родового прокляття й акцентується проблема особистої провини. При цьому категорія *ἀμαρτία* трактується як глибинна причина завдання кривди, що лежить у нас самих, однак позбавлена злого умислу: свою провину «пластичний грек» сприймає як долю.

Зазначено, що вчений виокремлює твір Софокла з низки «трагедій долі», визнаючи оракул стрижневим елементом створення драматичної напруги. Притім оракул інтерпретовано не як символ сліпого владарювання вічного фатуму, а лише як знак безмежного божественного знання. Тож центральним конфліктом трагедії визнається антагонізм Аполлона і Едипа, а її ідеєю «пізнай самого себе» – пізнай, що ти є людиною, а не богом. Едип постає втіленням кінцевості людського знання і пізнання.

Констатовано, що завдяки мотиву суду вся трагедія сприймається як взірець драматичного стилю Е. Штайгера. Прикметно, що роль судді переймає сам протагоніст і знаходить винного у самому собі. Кільцева композиція стає відтак петлею, що затягується на шиї головного героя. Це інтерпретатор називає «трагічною іронією», яка пронизує всю мовну канву твору (подвійний зміст слів персонажів) і виявляється в кожному сюжетному ході (людина сама здійснює пророцтво, усіма силами намагаючись відвернути його).

Наголошено на оригінальному трактуванні Е. Штайгером проблеми свободи: Едип приходиться до визнання своєї провини й усвідомлення необхідності покарання, й у виборі кари – його свобода. Проте добровільне прийняття покарання не є примиренням свободи (герой боровся проти своєї долі) і необхідності (він програв боротьбу з долею) у класичному розумінні, радше воно споріднене з трагічними афектами, які викликають *admiratio*.

Ключові слова: імманентна інтерпретація, давньогрецька трагедія, міфологія, «трагедія долі», мотив провини і кари, «трагічна іронія», Софокл, Е. Штайгер.

Статья нацелена на исследование самобытной имманентной рецепции трагедии «Царь Эдип» Софокла известным швейцарским литературоведом Э. Штайгером и ее первую презентацию украинскому читателю. Благодаря комплексному применению историко-культурологического, сравнительного, дескриптивного методов, метода лингвостилистического и образного анализа установлена аутентичность изменения традиционного угла интерпретации: элиминируется основанный на фиванском цикле мифов мотив родового проклятия и акцентируется проблема личной вины. При этом категория *ἀμαρτία* трактуется как глубинная причина причинения обиды, что лежит в нас самих, однако лишена злого умысла: свою вину «пластический грек» воспринимает как судьбу.

Отмечено, что ученый выделяет произведение Софокла из ряда «трагедий судьбы», признавая оракул стержневым элементом создания драматического напряжения. Притом оракул интерпретирован не как символ слепого властвования вечного рока, а лишь как знак безграничного божествен-

ного знання. Поєтому центральним конфліктом трагедії признається антагонізм Аполлона і Едіпа, а її ідеєю «познай самого себе» – познай, що ти людина, а не бог. Едіп стає втіленням кінечності людського знання і пізнання.

Констатовано, що завдяки мотиву суду вся трагедія сприймається як зразок драматичного стилю Е. Штайгера. Примітливо, що роль суди бере на себе сам протагоніст і знаходить винного в самому собі. Так кільцева композиція стає петлею, затягуючою на шее головного героя. Це інтерпретатор називає «трагедійною іронією», яка пронизує всю мовну канву твору (двійний зміст слів персонажів) і проявляється в кожному сюжетному ході (людина сам виконує пророцтво, всіма силами намагається уникнути його).

Визначена оригінальна трактовка Е. Штайгером проблеми свободи: Едіп приходив до усвідомлення своєї вини і усвідомлення необхідності покарання, і в виборі покарання – його свобода. Однак добровільне прийняття покарання не є примиренням свободи (герой боровся проти своєї долі) і необхідності (он програв боротьбу з долею) в класичному розумінні, скорше, це родично до трагедійних ефектів, які викликають *admiratio*.

Ключові слова: імманентна інтерпретація, давньогрецька трагедія, міфологія, «трагедія долі», мотив вини і покарання, «трагедійна іронія», Софокл, Е. Штайгер.

Трагедія «Цар Едіп», що була написана Софоклом приблизно у 20-ті роки V ст. до н. е., належить до найважливіших пам'яток світової літератури. Природно, вона стала предметом вивчення численних дослідників і літераторів. Крім того, трагедія має власну літературну традицію, адже в ході історії було написано низку тематично споріднених творів. Згадаймо хоча б драми Сенеки, П. Корнелія, Вольтера, А. Жіда, Г. фон Гофманстала, Ж. Кокто; в Україні до цієї теми зверталась, зокрема, Леся Українка. Зауважимо також, що сучасні дослідження «Царя Едіпа» вийшли на міждисциплінарний рівень насамперед завдяки З. Фройдю [Freud, 1942]. Так, на вітчизняних теренах трагедію в психоаналітичному ключі трактували С. Аверінцев [Аверинцев, 1972], В. Ярхо [Ярхо, 1978] та ін.

Відомого швейцарського теоретика літератури Е. Штайгера (1908–1987) «Цар Едіп» зацікавив насамперед тим, що його проблематика досі залишається нерозкритою до кінця. Вагомість цього твору для вченого засвідчує вже той факт, що він включив його – поряд з «Гамлетом» В. Шекспіра – до збірника своїх інтерпретацій під промовистою назвою «Вершини часу» (Gipfel der Zeit, 1979). У поліфонії трактувань творчості Софокла, найбільш значущими серед яких інтерпретатор називає праці К. Райнгардта (1933) [Reinhardt, 2014] та К.М. Боври [Bowra, 1944], Е. Штайгер намагається знайти свій власний інтерпретаційний шлях, який, однак, не може претендувати на виключність. При цьому, будучи вірним своїй теорії імманентної інтерпретації, він тенденційно до відкидання висновків своїх попередників – теоретиків літератури і вважає за єдиний прийнятний контекст інші твори Софокла, а на підтвердження власних думок покликається на міркування деяких інших письменників, тобто людей творчості, що гіпотетично близькі за духом давньогрецькому авторові. Намагаючись дати «Царю Едіпу» не нове, проте «очищене від теоретичних упереджень» трактування, Е. Штайгер прагне піти далі за попередників, продемонструвавши «на одному чудовому прикладі небезпеки інтерпретаційного свавілля» [Staiger, 1979, с. 13]¹.

Відтак мета нашої статті полягає у дослідженні самобутньої стратегії інтерпретації Софоклової трагедії у науковій спадщині Е. Штайгера та її першій презентації українському читачеві. Для досягнення поставленої мети застосовано історико-культурологічний, порівняльний, описовий методи, метод лінгвістичного й образного аналізу, а також узагальнення, систематизації та ймовірного вибору фактів і матеріалів, отриманих у процесі опрацювання першоджерел.

Аналіз передісторії дії трагедії, в основі якої лежить фіванський цикл міфів і яку пропонує нам Софокл, і її компаративний розгляд у контексті тематично споріднених трагедій «Семеро проти Фів» Есхіла та «Фінікійнок» Еврипіда дає швейцарському вченому змогу резюмувати, що Софокл припускає знання аудиторії про злочин Лая і відтак не надає останньому особливого значення. Цей факт змінює кут інтерпретації. Крім базовану на фіванському циклі тетралогію Есхіла червоною ниткою проходить мотив родового прокляття, яке накликає на себе рід, пішовши проти волі божества. Еврипід розвиває фавулу під тим же

¹ Тут і надалі переклад іншомовних цитат українською мовою мій – О.Р.

знаком. Натомість у Софокла Лай просто не має вибору: Аполлон не застерігає, а просто прорікає, і проречене має статися незалежно від вчинків людини [пор.: Staiger, 1979, с. 16]. Тож античний бог не насилає прокляття на весь дім Лая, не мстить, а лише знає майбутнє, яке скрите від людини, і ділиться своїм знанням зі смертними – причому без лукавства й недвозначно, на відміну від більшості оракулів. Щоправда, Едип все ж допускає сумніви у віщуваннях. Почувши про смерть Поліба, він полегшено зітхає:

Гай, гай! Хто ж після цього буде вірити
Словам віщання з вогнища піфійського
Чи з льоту птиць, що нібито судилося
Мені убити батька? А він сам умер
І вже лежить в могилі, я ж меча свого
І не торкався. Хіба що вмер від туги він
За мною – лиш у такому разі винен я.
Нічого вже не варті віщування ці –
Поліб їх із собою всі в Аїд узяв [Софокл, 1981, с. 98]².

Лише в тому, що Аполлон не сказав Едипові, хто його справжні батьки, можна вбачати підступність богів. І саме так Едип сприймає цей факт, коли називає себе «проклятим богами» і готовий нести повну відповідальність за своє осліплення, однак все інше приписує темній волі божества:

Аполлон то був, Аполлон, брати!
Злом він злочини завершив в мені.
Не інший хто, сам очі вирвав, безталанний я!
Нащо ж ті очі,
Як ні на що не мило вже й дивитися? (1329–1333).

Та чи не можна це радше трактувати, як крик розпачу людини, яка довірила свою долю богам, а той її не захистив? Та чи й міг Аполлон захистити Едипа, якщо доля в його очах уже передречена? Так чи інакше, не можна стверджувати, що Софокл надає особливій ваги злій божественній волі. Відтак Е. Штайгер не бачить необхідності глибше займатись темою смерті Лая і переносить акцент на проблему особистої провини.

Тут швейцарський літературознавець натрапляє на категорію, що викликала непорозуміння з давніх часів. Згадаймо Аристотеля, який у своїй «Поетиці» твердив, що ідеальний трагічний герой не повинен виділятися з-поміж інших людей ні своїми чеснотами, ні вадами, а потрапляти у нещастя внаслідок якоїсь помилки. І прикладом саме такого героя Аристотель називає Едипа [Античні поетики, 2007, с. 40]. Е. Штайгер однак піддає сумніву точність традиційного перекладу Аристотелевого $\acute{\alpha}\mu\alpha\rho\tau\acute{\iota}\alpha$ як «помилка». Згідно з «Нікомаховою етикою», $\acute{\alpha}\mu\alpha\rho\tau\acute{\iota}\alpha$ знаходиться посередині між $\alpha\delta\acute{\iota}\kappa\eta\mu\alpha$ та $\alpha\tau\acute{\upsilon}\chi\eta\mu\alpha$, причому перше означає свідому кривду, а друге – ненавмисне завдання шкоди іншому. Тож у випадку $\acute{\alpha}\mu\alpha\rho\tau\acute{\iota}\alpha$ глибинна причина кривди лежить у нас самих, у нашій волі, однак відсутній злий умисел, який зважає всі наслідки дії і переслідує конкретну мету [див.: Аристотель, 2002, с. 221–225].

Відповідь на питання: «У якій $\acute{\alpha}\mu\alpha\rho\tau\acute{\iota}\alpha$ полягає провина Едипа?» – намагалось дати німецьке Просвітництво. У листуванні німецьких письменників Ф. Ніколая (1733–1811) та Г.Е. Лессінга (1729–1781) звучать припущення про «Neugier» («допитливість», з якою Едип проводить розслідування) чи «Heftigkeit» («різкість», яку Едип проявив при зустрічі з Лаєм). Такі трактування Е. Штайгер називає яскравими прикладами хибної інтерпретації, базованої на теоретичних спекуляціях, і пояснює, що «допитливість» була не помилкою Едипа, а його обов'язком, адже він як цар прагнув з'ясувати істину і врятувати Фіви від мору, а «різкість» у ситуації на роздоріжжі взагалі можна витлумачити як перевищення самооборони, тобто через відсутність попереднього умислу не може вважатись злочином [Staiger, 1079, с. 18–19]. Загалом же літературознавець умисно підкреслює необхідність розрізнення античного і сучасного світобачення.

Повертаючись до Аристотеля, варто звернути увагу, як саме він визначає $\acute{\alpha}\mu\alpha\rho\tau\acute{\iota}\alpha$ передумовою трагічного героя. Власне кажучи, йому йдеться лише про гру з почуттями авди-

² Надалі при посиланні на трагедію Софокла за цим виданням подаємо номери рядків у круглих дужках, тут: (964–972).

торії. Глядач обурюється, коли бачить страждання порядної людини. Страждання ж людини, яка демонструє якусь ваду, він сприйматиме з певним вдоволенням [Античні поетики, 2007, с. 40–41]. Відтак можна пояснити, чому Софокл в процесі розслідування наділяє свого героя деспотичними рисами: будучи чужими демократично налаштованим афінянам, вони роблять завершення трагедії більш прийнятним. І в цілому трагічна кінцівка – неодмінний наслідок *ἀμαρτία*, як нещастя є неодмінним наслідком провини. Звідси випливає, що навіть якщо явної провини Едипа немає – його нещастя було напрозороченим, тобто наперед визначеним, – то її слід було вигадати. Адже лише за наявності людської провини втрачає силу звинувачення бога у несправедливості [Staiger, 1079, с. 21].

Е. Штайгер наводить ще кілька прикладів вигадання провини царя Едипа у німецькій ідеалістичній схоластиці до кінця XIX ст. (насамперед Ф. Гельдерліном (1770–1843) [див.: Hölderlin, 1954, с. 197–199]). На зламі століть за справу взявся і психоаналіз: сфокусувавши проблему психічного стану протагоніста трагедії у термін «едиповий комплекс», З. Фройд констатував, що у всіх нас підсвідомо живе бажання усунути батька і возз'єднатись з матір'ю, причому атрибут «несвідоме» елімінує провину самого Едипа [детальніше див.: Freud, 1942, с. 268–273]. На протилежному полюсі хибних інтерпретацій – думка німецького філософа й педагога Г. Вайнштока (1889–1960), який вбачав у Едипі втілення «загальної провини», носієм якої є кожна людина, що діє і загально існує [Weinstock, 1931, с. 175, 198]. Натомість Е. Штайгер наголошує, що ми маємо справу з афінянином біля 430 р. до н. е., який жодним чином не вважає своє існування гріхом у релігійному сенсі, який є не абстрагованою особистістю, а громадянином і невіддільною частиною поліса, якому чуже наше розрізнення психології людини і її вчинків [Staiger, 1979, с. 24–25]³. Під цим кутом зору зрозумілими стають питання Едипа: «Чи не злочинець я? Не нечестивець?» (822–823), які не задавала б собі людина Нового часу. Свою ж злочинність грек сприймає як долю, а доля відрізняється від свідомої діяльності.

Аналогічні тлумачення Софоклової трагедії «Цар Едип» як «трагедії долі», а її протагоніста як взірця людини, що безвинно страждає, породили у світовій літературі цілу низку ідейно дотичних творів – наприклад, присвячені Едипові трагедії Сенеки, Корнеля, Вольтера, А. Жіда, Г. фон Гофмансталя та ін. «Трагедії долі» (Schicksalstragödien) набули особливого поширення в епоху романтизму (мотиви родових проклять, фатальних предметів тощо), проте так і не завоювали популярності. Натомість «Цар Едип», на думку Е. Штайгера, вражає нас антагоністичними засобами: «У Софокла повітря лишається повністю прозорим, і виявляється, що при повній видимості таємниче вдивляється у нас ще більш жахаюче» [Staiger, 1979, с. 29]. І носієм цього таємничого є оракул, якому в трагедії відводиться автентична роль.

Нагадаємо, що у V ст. до н. е., коли відбулась перша постановка «Царя Едипа», дельфійський оракул мав для давніх греків виняткове значення. Софокл звертався до мотиву пророцтв і у більш ранніх своїх творах («Аякс», «Антигона»), проте вони не йдуть в жодне порівняння з аналізованою нами трагедією. Тут знову на сцену виходить віщун Тіресій, ще старший, непоблажливіший і дратівливіший, ніж в «Антигоні»: тягар божественного знання вже загрожує розірвати людську оболонку. Крім його голосу тричі опосередковано чуємо віщування самого дельфійського оракула: перше пророцтво про смерть від руки сина налякало Лая; з другого Едип дізнався, що уб'є батька і одружиться з матір'ю; третє віщування наказало фіванцям змити кровний гріх з їхнього міста. Останнє видається найменш жахливим, однак саме воно запускає весь хід трагедії. Ф. Шиллер обґрунтовано визначає специфіку «Царя Едипа» таким чином: «Оракулу в трагедії відведене те місце, яке справді не може бути зайнятим нічим іншим; і якщо воліти зберегти сутність самої фабули при зміні персонажів і часу дії, то сміховинним стане те, що зараз є жахливим»⁴.

Відтак Е. Штайгер задається питанням: чому трагедія, побудована виключно на віщуванні оракула, досі зворушує нас – тих, хто не вірить в оракули? Тут знову легко потрапи-

³ Пор. у Г.В.Ф. Гегеля: «Пластичний грек відповідає лише за те, що він вчинив як індивідуум: він не розділяє себе на формальну суб'єктивність самосвідомості і те, що є об'єктивним вчинком» [Hegel, 1988, с. 552].

⁴ Лист до Й.В. Гете від 2.10.1797 [див.: Schiller, 1797].

ти у кривотлумачення, як і з проблемою провини, якщо сприймати оракул як символ того, що все є визначеним наперед і відбувається незалежно від бажань і вчинків людини за законами сліпої каузальності (якщо повернутись до античних вчень, то на думку насамперед спадає стоїцизм) [пор.: Staiger, 1979, с. 31]. Однак у самому тексті Софокла немає жодної згадки про тотальне сліпе владарювання вічного фатуму. Жодна з пісень хору у цій трагедії, яка згадує долі і не є «трагедією долі». Ключове слово *μοῖρα* у своєму фатальному значенні з'являється лише раз у розповіді Іокасти про пророцтво Лаю:

Було колись то Лаєві провіщено
Від Феба – не скажу, але від слуг його,
Що повелінням долі вмере від сина він,
Який від нього в мене мав родитися (711–714).

Звідси Е. Штайгер робить висновок: «У цій трагедії Феб Аполлон і Едип, бог і смертний, виступають антагоністами; тут ідеться не про те, щоб показати, що усе на землі наперед визначено, а про те, щоб розрізнити безпомилкове знання бога і обмежене знання людини і проілюструвати прірву між людьми і богами» [Staiger, 1979, с. 31–32]. «Пізнай самого себе!» – пізнай, що ти є людиною, а не богом – цей відомий всім грекам афоризм, викарбуваний на стіні храму Аполлона в Дельфах, може вважатись ідеєю трагедії «Цар Едип». На пізнання бога і пізнання людини нам вказується в усіх місцях оповіді, і перед взором Аполлона навіть найбільш віддалене майбутнє є теперішнім:

Тільки боги – Зевс, Аполлон –
Знають усі смертних діла (499–500).

Аналогічне бачення має у трагедії Тіресій. Парадокс полягає в тому, що старий віщун, будучи сліпим фізично, бачить своїм «духовним взором» далі, ніж протагоніст. Розсудливий же Едип спочатку постає сліпим у переносному значенні, навпомацки шукаючи справедливості, а знайшовши її, досягає просвітлення і осліплює себе фізично. Лише так він може відсторонитись від мирських сует і прилучитись до вищого знання. Так Едип стає втіленням кінцевості людського знання та кінцевості людського пізнання – і відображенням опозиції Софокла софістичним вченням його епохи.

Відтак повернімося до стрижневої композиційної ролі оракула. Оракул віщує божественне знання – знання, у якому минуле, теперішнє і майбутнє постають як перманентна і непорушна теперішність. Натомість для людини минуле швидко зникає, майбутнього вона не знає, а екзистує лише в плинному теперішньому. Найбільш вірогідно, що для Софокла оракул був саме символом божественного знання. Пригадаймо лише розрізнення Парменідом двох понять: *ἀλήθεια* (істина) та *δόξα* (людська правда). Тож оракул, який вістував людині її майбутнє, слугував авторові чудовим інструментом створення драматичного напруження. На відміну від епічного тексту, де всі частини є самостійними і завершеними у кожен момент сказання, драматична дія завжди спрямована вперед і звершується лише в останній момент. Драматург передбачає майбутнє і весь час натякає аудиторії на майбутню розв'язку [Staiger, 1971, с. 152–155; пор.: Радченко, 2012, с. 99, 106–107]. І жоден письменник Нового часу не мав у цьому такого прекрасного помічника, як античний оракул: «Антиципація, панування справді драматичної форми уяви, яка напружує, а не захоплює, як епічна, і напружує тим сильніше, чим чіткіше завчасно проявляє себе майбутнє, майбутнє, яке боязка людина завжди має вважати непевним, тобто антагонізм одночасного і послідовного пізнання – першооснова всіх серйозних трагедій високого стилю, захоплює нас у «Царі Едипі» Софокла завдяки оракулу неперевершеною прецизійністю» [Staiger, 1979, с. 37].

Цей мотив виступає у пов'язі з іншим, не менш важливим для драми – мотивом суду. Тут знову згадаємо відмінність між епічним і драматичним за Е. Штайгером. Епік оглядає все навкруги і задовольняється спогляданням – він не судить. Постаті і речі з'являються перед його очима, і він просто описує їх, не роздумуючи про причини їх появи. Він не поспішає, зупиняючись на кожній деталі і не обмежуючись конкретним, наперед наміченим планом. Натомість драматург керується таким планом і чітко підпорядковує йому всі деталі. Його не влаштовує лише споглядання, він судить про постаті і речі. Щоб робити це, його оповідь має характеризуватись лаконічністю й оглядовістю (це забезпечується традиційною єдністю місця, часу і дії) [Staiger, 1971, с. 118–120; пор.: Радченко, 2012, с. 98]. Сама драма, як резюмує Е. Штайгер, згадуючи її класичні зразки у давніх греків, Ж.-Б. Расіна,

П. Корнеля, Г. фон Кляйста чи Г. Ібсена, є «за своєю суттю судовим процесом і відтак нерідко й зовні набуває форм здійснення судочинства» [Staiger, 1979, с. 38]. Саме такою є драма «Цар Едип», де вся дія зосереджена на поведінці судді, який, намагаючись встановити особу злочинця, у своїй свідомості концентрує і аналізує всі факти минувшини, що спричинили мор у Фівах. Тож цілком доречно Ф. Шиллер вважав її взірцем аналітичної техніки: «Цар Едип є, здається, просто трагічним аналізом. Тут усе наявне, воно лиш розкривається. Це можна зробити у найпростішому розвитку дії й у найкоротший момент часу, навіть якщо факти доволі складні і залежать від багатьох обставин. А як же нелегко поету!»⁵.

Судовий процес дозволяє вкласти передісторію у хід дії, тож експозиція не потрібна. Софокл взагалі намагається звести матеріал до мінімуму: раб, який колись відвів маленького Едипа у гори, є єдиним свідком убивства царя Лая, а гонець з Корінфу ідентичний пастухові, якому роками раніше доручили виховання хлопчика і т.д. Так ціла довга історія дивним чином уміщається у 1530 рядків.

Цьому не в останню чергу сприяє і лаконічність мови героїв, що являє собою новаторство в історії античної трагедії. Насамперед впадає у вічі відхід від есхілівської пишноти мови. Характери у Софокла мають вельми чітку і коротку мовну характеристику (це повториться згодом хіба що у «Божественній комедії» Данте). У порівнянні з «Орестеєю», «Сімома проти Фів» чи «Персами» «Цар Едип» доволі «сухий». Загадково-дотепне завуалювання простих речей чи накопичення риторичних фігур майже відсутні. За винятком захисної промови Креонта, яка ще нагадує манеру попередніх античних трагіків, висловлювання усіх дійових осіб чіткі, виразні, сконцентровані на найістотнішому. «У поєднанні з аналітичною технікою перед нами постає невичерпне, струнке й монументальне утворення, рівного якому немає у драматичній літературі всіх часів» [Staiger, 1979, с. 39].

Прикметною ознакою аналізованої трагедії Софокла є й те, що роль судді переймає сам протагоніст. Суд як такий не потрібен, весь судовий процес – у руках царя. Це вводить у дію захоплюючу подих преципітацію і прискорення, яке є не лише мистецьким прийомом драматизації, але й сюжетною необхідністю: щоб запобігти лиху, Едип не має права гаяти часу і осуджує як суддя – а Софокл як драматург – будь-яке нерішуче зволікання.

І от він знаходить винного, але – на власних подив і жах – у самому собі. Тут завершується класична архітектура твору: ми повертаємось у первинний стан. Кільцеву композицію, якою захоплювався ще Й.В. Гете, швейцарський літературознавець означає так: «Вороття до знаного, повернення до вихідної точки руху продукує в уяві образ кола, яке включає, захищає і скріплює усе належне до твору, а все чуже йому виключає» [Staiger, 1979, с. 40]. Це дуже наочно ілюструє «Цар Едип». І хоча у фіналі трагедії ми повертаємось до уже знаного на початку, це не применшує її впливу на нас, ба навпаки посилює його, коли ми спостерігаємо за драматичним звершенням майбутнього. Як досягається такий ефект, простежимо услід за Е. Штайгером.

Едип високо шанований фіванцями як людина, котра врятувала місто від Сфінкса і багато років справедливо й мудро владарювала над ними. Тож природно, що у часи мору вони знову покладають на нього свої надії. Він відсилає гінця у Дельфи, щоб почути віщування оракула. Звістка, яку приносить Креонт, надає царю повноваження судді. Едип береться до справи з тим же завзяттям, з яким звик виконувати свої обов'язки правителя. Феб Аполлон мовив про кровну провину (97–102), і Креонт припускає, що йдеться про вбивство царя Лая. Воно було скоєне багато років тому і сліди його загубились у плінні часу. Едип запитує про злочинців:

Та де ж вони? В якій землі шукати нам
Непевний слід давненого злочину? (108–109).

Попередні інтерпретатори (наприклад, Аристотель і Вольтер) уже висловлювали сумніви щодо того, що Едип міг не знати про смерть Лая і що вбивство відбулося аж так давно. Аристотель сам же виправдовує це тим, що злочин скоєно поза дією драми [див.: Античні поетики, 2007, с. 42]. Вольтер далі звинувачує Едипа у недалекоглядності й вузькоლობі, коли той, спираючись на слова одного-єдиного свідка, говорить про групу найманих вбивць чи звинувачує й самого Креонта у змові, тим самим нібито намагаючись усіма шля-

⁵ Лист до Й.В. Гете від 2.10.1797 [див.: Schiller, 1797].

хами відвести провину від себе [детальніше див.: Вольтер, 1974, с. 34–43]. Швейцарський учений категорично не погоджується з попередниками: «Глядач у театрі не запитує про достовірність перебігу дії драми, тож митцю дозволено все. Так, він навіть мусить дозволяти собі все. Адже його твір призначається не прісним мислителям на кшталт Вольтера, які ніколи не втрачають розуму, а людям, які залюбки піддаються захопленню і зворушенню і в ці моменти не допускають думок, які псували б задоволення. І самі герої на сцені – не клерки холодного розсудку, чого вочевидь вимагає Вольтер: із зростанням напруги вони стають схвильованими, наляканими, спантеличеними, яким саме гострий розум, що завжди випереджує себе, приносить нещастя. Розуміння цього відкриває інше бачення драматичних речей...» [Staiger, 1979, с. 42] Тож провина постає майже забутою, притрушеною порохом часу, щоб погляд глядача якнайбільше відволікти від вихідного моменту, а повернення до злочинця описало якнайбільшу дугу.

Ми не можемо встановити, коли Едип при все зростаючому напруженні і все конкретніших й страхітливіших підозрах розпізнає у собі вбивцю – Софокла не цікавлять психологічні деталі. Лише в одному місці тексту він натякає, що Едип намагається обманути самого себе. Після розповіді Іокасти про сутичку на роздоріжжі він провадить:

Якщо спільне є

Між Лаєм і убитим подорожнім тим,

То хто від мене між людьми нещасніший,

Хто для богів у світі ненависніший? (813–816).

Едип усе ще не наважується уявити, що саме він убив попереднього царя, і переводить провину на когось з роду вбитого. І тут питання про вбивцю Лая дивним чином переплітається з питанням про народження царя Едипа, і обидві таємниці, здається, мають розкритись укупі. Віщування дельфійського оракула, які Едип почув багато років тому, тенденцію до здійснення. І чим сильніша ця тенденція, тим завзятіше він їй опирається.

При цьому Софокл виводить на сцену свідків у послідовності, що повністю суперечить очікуванням. Перший, з ким вступає у дискусію Едип, – це сліпий, однак наділений божественною мудрістю жрець. Його протагоніст зустрічає з відкритим, ще нічим не пом'якшеним обуренням. Другим на сцену виходить Креонт, який є другим у державі після Едипа, але особою світською. Креонт змушує Едипа дослухатись до сказаного, цар вислуховує його аргументи і – всупереч своїй волі та на прохання Іокасти, яка хоч і є царицею, але як жінка стоїть на нижчих ступенях ієрархії – поступається йому. Наступним з'являється корінфський гонець, раб, який, однак, є кмітливим і розумним і просуває розслідування більше за пастуха, що виступає останнім. Тобто чим нижчий ранг свідка, тим важливішим є його свідчення – обернена пропорційність, яка зрештою приводить до того, що могутій дух царя, за словами Ф. Гельдерліна, «в кінці програє грубій і простецькій мові його слуг» [Hölderlin, 1954, с. 201].

Так рух повертається у свою відправну точку. Точніше і жакливіше цей закон класичного мистецтва не реалізувався в жодному іншому творі. Коло, у якому ми знаходили велику естетичну насолоду, стає у «Царі Едипі» водночас петлею, що затягується на шиї головного героя. Це Е. Штайгер називає «трагічною іронією» [Staiger, 1979, с. 44], яка пронизує всю мовну канву драми. Почасти вона оприявнюється у словах персонажів, що мають подвійний зміст. Наприклад, коли Едип у розмові із жрецем говорить, що терпить найбільшого болю серед усіх фіванців (58–65), чи закидає Тіресію марність всіх його віщувань, бо лише він, Едип, своїм розумом може знайти рішення проблеми (395–398). Проте чи не найбільше трагічна іронія виражена у зверненні Едипа до фіванського народу на початку судового процесу: бажаючи утвердити довіру до свого правосуддя і покарання, він мимоволі сам ставить себе в одну лінію із вбивцею (132–140), предистинуючи те коло, що вернеться до нього самого. Справді, мова Софокла набагато більш виразлива, ніж можна зловити при першому прочитанні: Едип убив – себе ж він не уб'є, але помститься за вбивство своєю руюю (χϵιρὶ τῶν ρεῖν) – виколе собі очі.

Як видно, у наведених прикладах трагічна іронія виражена на мовному рівні, однак вона виражається й у кожному сюжетному ході від прологу до останньої сцени. Лай позбувся Едипа, щоб уникнути пророцтва, та саме завдяки своєму вчинку реалізував останнє. Пастух змилювався над хлопчиком і цим убезпечив йому фатальне майбутнє. Слідуючи сло-

вам дельфійського оракула, Едип уникає Коринфа, і це приводить його на те заляте роздоріжжя, де він убиває свого батька, звідки прямує до сфінкса, розгадає його загадку і стає чоловіком своєї матері. Тож здійснення напрогнозованого лиха не потребує жодних сторонніх впливів: сама людина здійснює пророцтво, усіма силами намагаючись відвернути його. Фебові Аполлону не потрібно втручатись, метати вогняні стріли чи вводити смертних в оману. Вони самі з цим добре пораються – і не через затуманення розсудку, а навпаки, завдяки своїй кмітливості і наполегливості.

Е. Штайгер не дає однозначної відповіді, чи можна осліплення Едипа також трактувати у світлі трагічної іронії: «Сліпий бачить; зрячий був сліпим» [Staiger, 1979, с. 46]. У цій антитезі парадокс досягає свого апогею. Та якщо Едип трактує осліплення як повністю свідомий і добровільний вчинок, то Софокл міг вбачати у ньому також готовність до справжнього, пригожого богам і людям життя [пор.: Bowra, 1944, с. 177], тобто дію, що елімінує саму трагічну іронію. І хоч щодо фіналу твору можна дискутувати, то на його початку і всередині трагічна іронія діє беззаперечно у словах і вчинках судді-злочинця.

При інтерпретації фіналу трагедії швейцарський літературознавець звертається до проблеми свободи. Так, якими б манівцями не ходив Едип, він приходять до визнання своєї провини й усвідомлення необхідності покарання. І у виборі кари – його свобода: жодне божественне слово не наказує йому виколоти собі очі, вирушити у гори і до кінця життя залишитись самітником (1451–1454). Іокаста обрала смерть і цим звільнилась від усвідомлення свого злочину, а Едип приймає правду, що відкрилась, і готовий до покаяння. У межах трансцендентального ідеалізму Ф. Шеллінг зазначав: «Примирити свободу і загибель не могла і грецька трагедія. Лише істота, позбавлена волі, могла підкоритися долі. – Велика думка полягала у тому, що навіть за *неминучий* злочин кара приймалась добровільно, щоб такою втратою своєї свободи довести саме цю свободу і загинути, утверджуючи вільну волю» [Schelling, 1982, с. 107]. Тобто в образі Едипа ми маємо унікальне примирення свободи (адже він боровся проти своєї долі) і необхідності (адже він програв боротьбу з долею).

Натомість Е. Штайгер вважає, що у випадку Софокла не можна вести розмову про свободу чи необхідність, адже авторові відома лише дихотомія людина – бог. Та висновки Ф. Шеллінга про людину-багатостраждальця все ж слушні. Едип, будучи «пластичним греком», не ухиляється від своїх вчинків і не шукає виправдань. Ще при перших здогадках від запитав, чи не є він «злим», у розв'язці ж без вагань називає себе таким:

.....скільки зла затаював,
Я під красою, що в мені плакали ви,
Й те зло жакливі породило злочини (1395–1397).

У грецькому оригіналі тут вжито слово ἔπουλος, тобто рани, що зовні загоїлись, але продовжують наривати всередині, переносно – те, що зовні добре, але зіпсоване всередині. За нашими уявленнями, у фінальній сцені Едип навпаки очищується всередині, будучи вбивцею зовні. Він – благородна людина, якій кожна вада завдає муки і яка готова стерпіти ці муки до кінця. Те, що протагоніст приймає свою долю і бере на себе важке покарання, не є примиренням у класичному розумінні, радше воно споріднене з трагічними афектами Аристотеля, які викликають *admiratio* [пор.: Staiger, 1979, с. 53–54]. Та це захоплення героєм не применшує обурення його несправедливою долею.

Насправді палітра емоцій від фінальної сцени доволі широка – від обурення і потрясіння до певного задоволення. Відвертий жах від первинного споглядання осліпленого і його сповненої страху і муки промови змінюється спантеличенням від завершальних слів хору про людську зарозумілість та зрештою переходить до умиротворення від внутрішнього розуміння, що все так і мало статись. Таке розуміння можливе тому, що головні герої трагедії як люди нам далекі. Сам автор не вдається до зображення їх душевних поривань: на відміну від, наприклад, Федри чи Медеї Еврипіда, Софокл обмежується лише поверхневим начертанням характерів – це «ідеалізовані маски, а не справжні особистості», як зазначив колись Ф. Шиллер⁶. Такі маски не лише полегшують працю драматурга, але і не відволікають читача від розвитку дії. Скажімо, Софокл не розвиває теми інцесту, як би це неодмінно зробили письменники Нового часу, а лише вказує на неї. Тож ми не потребуємо розбиратися

⁶ Лист до Й.В. Гете від 4.04.1797 [див.: Schiller, 1797].

в інтимних тонкощах знедолених і не співчуваємо протагоністу разом з фіванцями, а отримуємо свободу окинути оком суть усієї трагедії: «Ми бачимо перед собою Едипа, котрий приноситься в жертву Аполлону. Якби Іокаста мала рацію, то зникла б святенність оракулу. Якби Едипові вдалося уникнути пророцтва, то правдивість Аполлона піддалася б сумніву. Так прогнала б не одна людина – розпався б весь уклад давньогрецького життя. Люди на мусить упасти, щоб зберегти честь бога» [Staiger, 1979, с. 57].

При цьому Софоклові вдається не лише зберегти, а й настільки утвердити честь дельфійського бога, що ми навіть готові прийняти людську жертву. Щоб цього домогтися, автор – на відміну від, наприклад, Ксенофонта і Еврипіда – уникає усього, що могло спонукати нас до сумніву у вищій сутності бога. Аполлон не насилає прокляття, а лише передвіщає його. Пророцтва його оракула чіткі й однозначні. Він навіть ніде не втручається у дію трагедії. Лише як мовчазне, невидиме божество Феб Аполлон може бути тут усюдисущим і компенсувати те горе, що випало на долю смертного.

Підсумовуючи наведені вище міркування, Е. Штайгер постулює: як античний глядач захоплювався величию Аполлона, так ми можемо захоплюватись величию письменника. Він упевнено узявся за міфічний матеріал, який за моторошністю і жахиттям перевершує усі барокові трагедії. З неперевершеною майстерністю Софокл створив таку ритміку сцен, яка наповнює твір мовного мистецтва безпосередньо душевною музикою, яку не здатна передати жодна думка. Протистояння між богом і людиною, проблеми свободи, долі і провини видалися б неподоланими глядачеві й інтерпретатору, якби автор своєю легкою рукою не об'єднав усе це в якусь невагому симфонію. Водночас Софокл повертає нам усвідомлення сили людського духу перед лицем божественної волі. І при глибокому зворушенні ми почуваємось щасливими від споглядання вищої досконалості.

Схожу художню досконалість швейцарський літературознавець віднаходив і в творах інших античних авторів. Зокрема, він перекладав й інтерпретував трагедії «Іон» Еврипіда й «Орестея» Есхіла, грецькі епіграми, поезію Каллімаха і Сафо. Їх детальному аналізу плануємо присвяти наші наступні дослідження.

Список використаної літератури

- Аверинцев С. К. Истолкованию символики мифа об Эдипе. Античность и современность / под ред. М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспарова, Т.И. Кузнецовой. М.: Наука, 1972. С. 90–102.
- Античні поетики / за ред. М. Борецького, В. Зварича. К.: Грамота, 2007. 168 с.
- Арістотель. Нікомахова етика / пер. з давньогрецької В. Ставнюка. К.: Аквілон-Плюс, 2002. 480 с.
- Радчерно Ф.-М.А. Эстетика. Письма. Предисловия и рассуждения. М.: Искусство, 1974. 390 с.
- Радченко О. Іманентна поетика Еміля Штайгера: філологічний та філософський дискурс. Дрогобич: Посвіт, 2012. 250 с.
- Софокл. Цар Едип. Давньогрецька трагедія / за ред. В. Пашенка; пер. з давньогрецької Б. Тена. К.: Дніпро, 1981. С. 63–118.
- Ярхо В. «Эдипов комплекс» и «Царь Эдип» Софокла (О некоторых психоаналитических интерпретациях древнегреческой трагедии). *Вопросы литературы*. 1978. № 10. С. 189–213.
- Bowra C.M. Sophoclean Tragedy. Oxford: Oxford University Press, 1944. 382 p.
- Freud S. Gesammelte Werke: in XVI Bd. London: Imago Publishing Co., 1942. Bd. III. 322 S.
- Hegel G.W.F. Sämtliche Werke: in XX Bd. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1988. Bd. XIV. 582 S.
- Hölderlin J.Ch.F. Sämtliche Werke: in VIII Bd. Stuttgart: Kohlhammer-Cotta, 1954. Bd. V. 428 S.
- Reinhardt K. Sophokles. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 2014. 294 S.
- Schelling F.W.J. Werke / hrsg. von H. Buchner. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1982. Bd. III. 288 S.
- Schiller F. An Goethe, 2–4 Oktober. 1797. Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wolfgang von Goethe. URL: <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefe/briefwechsel-goethe-schiller/jahr-1797/> (Останнє звернення 19.03.2021)
- Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971. 182 S.
- Staiger E. Sophokles: König Ödipus. Staiger E. Gipfel der Zeit: Studien zur Weltliteratur. Zürich-München: Artemis, 1979. S. 11–59.
- Weinstock H. Sophokles. Leipzig: Teubner, 1931. 298 S.