

Спектор Д.М.

К онтологии трагического действия

Аннотация: В статье рассматриваются историко-генетические аспекты трагического действия, прослеживаемые от его зарождения в недрах ритуала (в сопоставлении с комедией, имеющей с трагедией общие исторические истоки). С этим прослеживанием референтной подосновы сопоставляется генезис представлений о сущности трагического в его функции мимесиса-нарратива. Особое внимание уделяется моментам соотношения в трагедии синтагмы и парадигмы, а также онтологии трагического, в связи с ее влиянием на феноменологическую и экзистенциальную философию XX столетия. Метод исследования связан с последовательной редукцией трагического к его историческим основаниям; выявленные в ее ходе структурные компоненты трагедии далее прослеживаются в их генезисе. Научная новизна исследования заключается в установлении структуры трагического, включающей особым образом сконструированное референтное, его иницирующие мистерия, агон в им присущей игровой диалогичности, и художественное, заключающее описанные слою в рамки «целостности». В статье показывается, что трагедия конструирует смерть в онтологии и идеологии реальности (тел), представляя путь смерти (своей или чужой); исключение альтернатив обуславливает в ее рамках безвозвратность происходящего.

Ключевые слова: Трагическое, родовое, субстанциональное, смех, парадигма, синтагма, бытие-к-смерти, генезис, жертвоприношение, инициация.

Review: In his article Spektor analyzes the historical and genetic aspects of the tragic action traced back from the times when the tragic action was first performed as part of rituals (in comparison to the comedy which has common historical sources with the tragedy). In addition, the author of the article compares the referential subbase to developing views on the essence of the tragic action performing the function of mimesis in narrative. Special attention is paid to the relationship between syntagma and paradigm in the tragedy as well as ontology of the tragic action due to its influence on the phenomenological and existential philosophy of the XXth century. The method of the research chosen by the author refers to a successive reduction of the tragic to its historical bases; the structural components of the tragedy revealed in the course of the research are studied further from the point of view of their genesis. The scientific novelty of the research is caused by the fact that the author establishes the structure of the tragic action that includes the initiating mystery play, dialogic agon and integral fiction. The author of the article demonstrates that the tragedy constructs the concept of death in ontology and ideology of reality (physical bodies) through describing the path to death (one's own death or death of the other). The absence of alternatives to death represents the irreversible presence.

Keywords: Sacrifice, tragic, patrimonial, substantive, laughter, paradigm, syntagma, lives-to-death, genesis, initiation.

Вступление

Гегель очерчивал сферу трагедии субстанциональным, комедии, напротив, бытовым или «повседневным». В трагедии рок и долг представляют в скрытой форме родовые интересы и принципы, в комедии на первый план выдвигаются интересы мелкие, частные. Страсти сменяются страстишками, прихоти или причуды (тяготеющие к комизму) подменяют страсти роковые. Аристотель, напротив, усматривал родовое предопределение человека в способности смеяться; симптоматична эта переключка титанов, в тра-

гедии или комедии утверждающих существо человека («...из всех живых существ только человек способен смеяться» [1, с. 118]).

Связывая интуиции великих умов с исторической фактологией, следует утвердить прото– трагическое (обреченность иницируемого смерти и скрытое в ней перерождение) и прото– комическое (сардонический хохот, рефлексивно выводящий воинов из боевого исступления при виде корчи поверженных врагов) в архаическом ритуале как их историческом лоне.

Древние рефлексии далее культивируются, обретая определенные культовые значения. «В первобытно-охотничьем обществе ‘плач’

Художественная культура и творчество

и 'смех' осмысляются космогонически... В земледельческом обществе они раздвоены, и 'плач' означает 'смерть', сопровождая все действия, которые отождествлялись со смертью, как брак, жатва, погружение в воду и т. д. Былое единство плача и смеха сказывается в том, что они... продолжают жить совместно в обряде и в мифе». [2, с. 94-95]

Существенно то, что «общим местом» плача и смеха действительно выступает обряд. Но следует еще восстановить смысл их странного сближения, и «назначение», заключенное в связи с реальностью.

Достоинством очерков О. Фрейденберг служит широта охвата, в отличие от многих иных аналитик объемлющего и трагедию, и комедию в их истории и взаимном влиянии. «Древняя комедия полна движения и быстроты, костюмы коротки, маски чрезмерно выразительны по уродству, торчит огромный фалл шута. Это жанр реалистический, конечно. Но реализм здесь своеобразный». [2, с. 267] Своеобразия этого реализма Фрейденберг не уточняет, подразумевая, очевидно, его общность с цинически-низменным. «Трагедия (же) изгоняет все низменное... переживания царей, жрецов и родовой знати возвышенны. ...для авторов древней комедии обыденная жизнь вульгарна и низменна, и если их внимание направлено сюда, то с целью показать все карикатурное, вздорное, пошлое, что представляет собой общественная практика». [2, с. 267]

Сопоставляя эти культурологические дефиниции с антропологическим введением, следует удерживать ключевую линию их генезиса: «возвышенное» во всех его специфических формах наследует одухотворению, основанному отвержением обособленности индивида, следованием его эгоистическим склонностям; ровно напротив, «низменное» суть «редукция к состоянию особи», чье поведение обусловлено инстинктами. Но референтная основа все же пребывает в сложных отношениях к способам своего выражения: трагедия *следует* порывам эпического; комедию *противопоставляет* зрителя происходящему дистанцией травести.

Комедия – терапевт обыденности, высмеивающий ее язвы и пороки; трагедия – хирург, время от времени осуществляющий тотальные мобилизации и приносящий индивида в жертву родовым интересам.

Ближайшей целью статьи является, т.о., очерк типологической синтагмы трагическо-

го в ее «собрании» референтного прототипа: «Переходя от парадигматического строя действия к синтагматическому строю рассказа, термины семантики действия обретают единство и реальность». [3, с. 71] Единство и реальность привносятся в аналитику художественного в виде готовых продуктов, но в данном случае они как трансцендентальные основания чувственного восприятия должны встать во главу угла и быть реконструированы в соответствии с общей логикой «художественности» в ее (нераскрытом вплоть до настоящего времени) назначении.

Происхождение трагедии из дионисийского дифирамба

Трагедию принято связывать с очищением, или катарсисом, следующими за трагической развязкой. На них акцентирует внимание Аристотель; и, каковы бы ни были заслуги Дидро, Лессинга, Гете и Шиллера в разработке теории драмы, для них поэтика трагедии Аристотеля оставалась наиболее авторитетной.

Тем больше причин вникнуть в его аргументы. Позиция Аристотеля основана достаточно очевидными посылками: ужас, сопровождающий трагическое действие, не должен порождать наслаждения (катарсис), следующего за финалом (смертью героев).

Следовательно, заключает Аристотель, дело в дистанции, разделяющей зрителя и сцену. Феофраст добавил к этому обреченность роковым стечением обстоятельств. Эти черты, начиная с античности, толкуются в свете инспирации удовольствия, якобы объясняющей эстетические феномены. Логика (в таких трактовках берущая верх над историзмом) редуцирует действие к производным моментам: страх, страдание и обреченность призваны вызывать сочувствие; зритель вовлекается в действие, соучаствует в перипетиях и движется с ними к ужасающей бездне. Но, будучи уже поглощен ею, он застает себя в театральном ложе, и испытывает от такого «пробуждения» катарсис. Он *со- переживает* и словно пережил смерть; но его миновала «чаша сия», и наваждение счастливо рассеялось.

Собственно, иные комментарии – прямо восходящие к Аристотелю или последующие – связаны преимущественно с обсуждением *техник* вовлечения зрителя, условий, при которых он начинает сочувствовать герою и пр. (хотя, вообще говоря, чем ближе стал герой

зрителю, тем тяжелее, казалось бы, принять последнему роковое завершение).

Существо трагического переживания остается при этом достаточно темным: техническая сторона дела отодвигает его на второй план. Достаточно симптоматичен в такой связи анализ аристотелевской трактовки трагического действия у П. Рикёра: «Трагедию направляет страсть, связанная с «ужасом и состраданием». «Страсть» – «the thing suffered», как переводит Эле, – в сложной интриге является только высшей точкой того, что вызывает ужас и сострадание». [3, с. 56]

Эта феноменологическая фиксация представляет страсть в качестве аффекта, к которому апеллирует «зрелищность»; дело представляется таким образом, в котором не (специфическая) страсть трагична, но трагедия, вызывая «страх и сострадание», обусловлена их инициацией как своим назначением. «Если то, что внушает сострадание и страх, таким образом вводится в трагическое, значит, у этих эмоций есть, как говорит Эле..., свое rationale, которое служит критерием трагического в каждом повороте судьбы. <...> в той мере, в какой эти эмоции несовместимы с отталкивающим и чудовищным, как и с бесчеловечным... они играют главную роль в типологии интриги». (1453 а 3-5). [3, с. 57] «Несовместимость» выступает негативной рамкой интриги, в которой следует еще утвердить позитивное содержание. Последнее вряд ли очерчено феноменологическим дискурсом, в котором исторические и онтологические истоки целиком атрибутированы текстами Аристотеля.

«Дистанция» Аристотеля может быть интерпретирована психологически – в какой связи обретает известный налет эмпиризма. Очевидно, вернее взять ее в онтологические рамки – и если апория перехода (мимесиса в реальность) нуждается в обосновании, то «дистанция» в отношении катарсиса выступит центральным пунктом трагической апоретики (характерно, что трагическое действие воплощает основные позиции поэтики, о чем говорит сам Аристотель). Но трагедия не подвластна буквальному прочтению: ее «психологизм» настолько изначален, что не может быть уловлен на путях интроспекции и нуждается в реконструкциях реалистично-исторических.

Но и историзм, хотя и не служит опорой античной рефлексии, не совсем чужд ее духу.

Аристотель утверждал, что три жанра древнегреческой драмы: трагедия, комедия и сатирическая драма, выросли из обрядовых игр и

песен в честь Диониса. Он считал, что трагедия отражала страстную сторону дионисийского культа, комедия – карнавалльно-сатирическую. Трагедия, по Аристотелю, ведет начало от запевал дифирамба, комедия – фаллических песен. Но если попытаться прямо связать упомянутые жанры с их историческими источниками, это окажется не простой задачей.

В отношении дифирамба проясняется его непосредственная связь с наиболее древним, синкретичным ритуалом, еще свободно вмещавшим и крайнее возбуждение (энтузиазм), и (экстатическую) веселость: «...дифирамб... Свободный, в качестве песни Дионисовой, от стеснений, обусловленных обрядовым дуализмом, он мог соединять в себе противоположные крайности энтузиазма, от пиршественного веселья до экстатической скорби». [4, с. 246] Возникает соблазн его очерчивания рамками универсальной фигуры мимесиса, охватывающего «предносившийся воображению Эсхила, дикий, «оргиастический и патетический» (orgiastikos kai pathetikos), как говорит Аристотель, дифирамб». [4, с. 246] Преобразование в трагедию связано с мотивами, среди которых следует отметить мотив поединка, который «...был, по-видимому, любимым мотивом подражательных поминальных игрищ. ...можно... видеть в элевтерейском сказании... этиологию обрядовых дионисийских действий, изображавших поединок». [4, с. 246] И далее: «Едва ли возможно, при наличности этих следов, не усматривать схемы будущей трагедии в круговом плачевном хоре, поющем и плачущем вокруг героической могилы, – быть может, с обреченным на смерть...». [4, с. 247]

Реконструкция, осуществляемая по линии логической, сближает трагедию с причитанием и плачем, связываемым с обреченностью смерти. Но эта именно связь, вычленяющая одну лишь линию трагического, начисто игнорирует «этиологию поединка», лишая трагедию героического начала и в нем утвержденной антиномии «попрания смерти смертью».

Отдельные моменты трагического генезиса предстают в этих эпизодах со всей возможной наглядностью. Трагедия наследует поминальному обряду, «открывает чертоги потустороннего и разверзает могилы», возрождая древние тени инициации и жертвоприношения, проводящие сквозь потустороннее, демонстрирующие со всей безыскусностью его населенность праотцами, восстанавливающие с ними связь. Древнее трагическое действие включает в себя т.о. скрытый дуализм, отча-

Художественная культура и творчество

сти очерченный сентенциями Иванова: «Трагедия в глазах древнего зрителя, – выведение в округу дионисийского хора... стародавних родичей... Другая особенность трагедии – почти полная физическая бездейственность декламирующих на котурнах лицедеев. Самые котурны..., придавая им сверхчеловеческий рост, признак гостей из иного мира, существ божественных, почти лишают их возможности свободного движения». [4, с. 269] «Древность» трагедии воплощена (якобы) *бездействием* героев, их неполным выходом из материнского лона (поминальной) мистерии, иначе, их ролью медиумов, или посредников «между этим миром и тем».

Трагедия рождена мистерией и долгое время пребывает под ее сенью; ее «герои» – полу–боги, вещающие о потусторонних тайнах и воле высших сил.

Подобная экспозиция освещает (древнюю) трагическую развязку, также не оборвавшую живой связи с реализмом посмертного бытия, с силами, в нем заключенными и оживляющими посюстороннее: «Итак, под конец дня, посвященного трагедии, возвышенный хор разоблачался как сонм хтонических спутников Дионисовых, что обращало все трагическое действо в эпифанию многоликого бога и интегрировало прошедшее перед зрителем разнообразие героических участв в единое переживание таинственной Дионисовой силы, вызывающей лики героев, как и всю окружающую их пеструю... жизнь, из сени смертной и опять уводящей ее в запредельные области невидимого, безвидного – Аида». [4, с. 266]

Эта – понятная – линия не совмещается с иной, выраженной постоянством именно на поминованиях устраиваемых поединков – реальных или, чаще, «этиологических».

Но трагедия медианна в отношении (трансцендентной, парадигматической) мистерии – и унаследовавшим архаичную дуальность и динамизм поединка действием: «Мистерия – богам, трагедия – героям: такова была норма разделения действ по содержанию, установленная организаторами сакральной жизни Афин». [4, с. 267] Но подобная норма, что прямо вытекает из сказанного, представляет исторический этап эволюции трагического, отделение от мистерии и погружение в материю (становящегося посюсторонним) агона.

Мистерияльная почва трагедии – погружение в «мир иной», следование «воле богов» и пр. Это, в сущности, бездействие,

вслушивание, инициация «пафоса» самоотверженности.

Агональная среда трагедии – кипение действия, борьбы, поединка.

Ни в каком ином действии сакральное и земное не сходятся столь накоротко, замыкаясь в разрядке-агонии «священной битвы».

Их связь (затемняемая внешними аналогиями) вплоть до настоящего времени непонятна и позабыта; вместе с тем редукция к ритуальным корням обнажает канву преодоления, попрания смерти смертью, открытия поля брани высшему суду как гаранту героического бессмертия.

Отделение трагедии от мистерии, в которой она проросла множеством нитей, связано со все большим вовлечением ее героев в посюсторонний агон, в котором мужество необходимо, но оно преобразуется во все более личное качество героя, утрачивая родовое значение, вместе с чем и сакральное соприсутствие. Герой уповает на милость богов, отнюдь не вверяя себя их опеке, сохраняя предусмотрительность и контроль над происходящим.

Но, прежде чем проследить «обмирщение» трагедии, следует зафиксировать существо и предназначение ее материнского лона, древнего ритуала, в котором «божественное безумие» не выступает еще клеймом индивида (героя) и обуславливает экзатичность общего действия, сила которого, будучи представлена тотемными духами или демонами, непосредственно ощутима. С ней не стремятся вступить в диалог, уясняя ее намерения; к ней приобщаются, обретая в ней «себя» как родовое существо (непосредственно растворенное в силе (духа) тотема).

Если учесть эти обстоятельства, некоторые глубоко-мистические мотивы трагедии станут более понятными. Обреченность смерти образуют внешний абрис трагедии; но за смертельным поединком или ужасным преступлением открывается *внутренняя необходимость* прохождения инициального испытания (эту сторону *обреченности* не воспринимает уже Феофраст).

В новоявленной фабуле трагедии еще угадывается древнее манью, *игра божественной страсти*; но мистерияльная подоплека событий все более и более окутывается тайной.

Древние духи говорили языком эмоций, их язык не требовал перевода. Но люди утратили доверие к изначальному, перестали удовлетворяться непосредственностью парусии – воздвигая вместе с тем между собою и свя-

ценным барьер языка и понимания (самостоятельности и на ее основе утверждаемой индивидуальности, осознаваемой целеустремленности и пр.).

Новый язык (сознания) обретает новый синтаксис, следуя языку логики вызовов и ответов – не слишком чуждому древнему языку обряда, но представляющему в новой ипостаси внешнего – природы, обстоятельств, точечных происшествий – означающих, за которыми скрывается нечто значимое – воля богов. Последняя, некогда представляющая внутреннее в его действительности, теперь воспринимается как внешняя (запредельная) сила (свое – иное).

Прежнее противостояние сияющих божественной волей сменяется противоборством, за которым, во все более далекой перспективе, угадываются тени борьбы высших сил; последние от Гомера все менее пристально вглядываются в посясторонние свары, реагируя на них весьма избирательно.

Между людскими столкновениями и небесными грозами возникает дистанция события, в котором лишь избранные способны усмотреть шаги предназначенного (судьбой). «Синтагма» и основана этим референтным исключением, «разрывом непрерывности» в череде повторений.

Нарративная подоплека трагического еще удерживает древнюю канву жанра – но его референции все более погружаются в реализм посястороннего. Вечность небес, подчиняющая дальнее провидению, заслоняется временем героев, склонных расхотать свое героическое исступление с оглядкой на обстоятельства. Сложность понимания трагического обусловлена таким метаморфозом: переходом от прямодушия пафоса, разжигаемого на алтаре гнева Ахилла, к хитроумию Одиссея.

Как бы ни возникла подобная схема, в центр ее положено принесение жертвы, удвоенное кровавой завязкой и искупительной развязкой. Гете под катарсисом «разумет именно эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и *от всех, в сущности, поэтических произведений*. В трагедии эта завершенность достигается путем *человеческого жертвоприношения* (выделено мной, Д.С.)». [5] Ницше настойчиво акцентирует внеэтический характер катарсиса. Он утверждал, что представления филологов о катарсисе опровергаются уже замечательной догадкой Гете, признававшегося как-то: «Без живого патоло-

гического интереса мне никогда не удавалось обработать какое-либо трагическое положение, почему я охотнее избегал, чем отыскивал его. Не было ли, пожалуй, одним из преимуществ древних, что и высший пафос был у них лишь эстетической игрой...?». [6, с. 141]

«Высший пафос» был у древних эстетической игрой; от этого следует в его трактовке отталкиваться («Но после того как мы уяснили всю сомнительность и проблематичность понятия эстетического, нам следует задаться обратным вопросом, не является ли скорее трагическое основным эстетическим феноменом» [7, с. 174]). И намек на разгадку феномена катарсиса следует также усмотреть в сопереживании трагическому действию в его древнем, но не утратившем актуальности назначении: прохождении сквозь смерть и последующем (пере- и) воз-рождении (перерождении особи в родовое существо).

Глубинные измерения трагического действия

Продвигаясь ближе к центру трагического тропа, следует очертить структуру, в которой парадигма и синтагма совмещаются в определенности жанра.

Предыдущее расчистило перспективу древнего контекста трагедии (мистической линии самопожертвования – перерождения – внутреннего преобразования).

Контрапункт трагедии, ее кульминацию, составляет перипетия. С точки зрения реальной отсылки – это финальное испытание, завершаемое смертью героя. *Sub specie aeternitatis* – это переходный пункт, точка рождения (героического – полу-божественного – начала). Смерть героя (персонажа), завершающую его жизненное поприще, следует каким-то образом счесть с его «подлинным рождением».

Эту диалектику невозможно установить, исходя лишь из феноменологии трагического действия и не обращаясь к его истокам – ритуалу инициации.

Напротив, подобное сопоставление сразу же сводит между собой эти в логическом смысле антиномичные стороны трагического действия, представляя их переходом, приобщающим аколита к «сонму бессмертных» (дважды рожденных), как центральному пункту ритуала, от которого расходятся два рукава трагического: один из них представлен референтной основой, символически преодолевающей смерть, второй – агональным

Художественная культура и творчество

мимесисом, иначе, игрой, в которой «смерть» замещается «проигрышем». Разрешение запутанной антиномии трагического, т.о., представляется делом реальной истории, ее началом, но отнюдь не итогом хитроумия и таланта великих трагиков.

Т.о., «трагедия» изначально заключает три слоя реальности.

Это, прежде всего, референция, сконструированная бытием-к-смерти и попранием смерти смертью (эпическим мужеством, «манью»).

Это, далее, сакральная мистерия, смерть – пере– рождение.

Это, наконец, «игра смерти», в которой царствует «агон» со своими законами (действия и противодействия в их ритмике и семантике вопроса-ответа).

Поскольку эти пласты в трагедии нераздельны, сама она предстает их единством, более в силу привычки обосновываясь задачами «мимесиса», выражения «референции» в изображении. Но, очевидно, референция вне ее инициализирующего культа (сакрального) невозможна; менее очевидно то, что и «мимесис» вбирает в себя все слои трагического: ему приписываемый (изображение «реального»), изображающий мотивы (культовую подоплеку) и игру-агон со своими специфическими формами и структурными кодексами.

«Перипетия, со стороны мышления, представляет собой в композиции то же, что и круговое движение в шествии хора; она несет функцию катастрофы как циклического возврата в первооснову и соответствует моменту гибели, за которым наступает реновация». [2, с. 163]

Фрейдэнберг вычленяет принципиальную схему трагедии; но не лишней в такой связи будет акцентуация глубины предельно-трагического (заключающей основные композиционные компоненты); герой обречен смерти «стечением обстоятельств» (роком, референция); движим к «последнему пределу» внутренней мотивацией (перерождения, сакральное); вовлечен в игру божественных сил (агонально-игровое начало), означенных по-сторонними обстоятельствами (миметическое); помещен в бытие-целое, составленное композицией-игрой всех упомянутых компонент (художественное). Более существенно, впрочем, иное: «трагическое» выступает той изначальной разметкой времени-бытия, вне которой бытие (в его фрактально-гармоническом соответствии (сакрального) центра-апофеоза с им схваченными «началом» и «разрешением») невозможно.

В изначальном охвате-очерчивании бытия (хаоса) трагедией бытие обретает первичную определенность форм (преобразуется).

Эта перспектива позволяет протянуть от трагического нити к более обширным моделям исторического: к цикличности, которая в своем движении неизбежно переходит точку гибели-перерождения. «Это та самая перипетия, которая в греческой науке и философии приводит к теории уничтожения миров через пожар и наводнение, заканчивающиеся рождением новых, лучших миров... она присутствует и в самой структуре трагедии, в виде агона, диалога и стихомифии». [2, с. 163]

Цикл возникает на горизонте рефлексии в качестве поверхностной органической аналогии или примитивного сопоставления, отсылающего к аграрному культу (возрождающемуся зерну). Но в сущности дело обстоит противоположным образом: первичные разметки перерождения, в тотальной обусловленности бытия «циклом» с его сакральным центром и пространственно-временной периферией (зачином и развязкой, движением от центра к месту испытания и новым «возвращением») предстают онтологически-трансцендентальной матрицей, по форме которой кроится мир во всем многообразии его явлений.

Парадигма – полный оборот цикла жизни, рассматриваемый извне, через призму родового восприятия; синтагма – цикл, вырванный из череды само – повтора, рассмотренный изнутри, с позиции однократности. Но парадигма, помимо прочего, фиксирует внутреннюю перипетию трагического мироощущения, связь сакрального и мирского, nasledующую дионисийскому вихрю. Синтагма, напротив, опирается на агонально– игровую ипостась трагедии, преодолевая однократность цикла в модификации-повторе, чередой столкновений, выстраивающихся далее в линейную перспективу авантюрного романа (далее – романа духовных перерождений). Лишь удерживая измерения трагической коллизии, можно понять трагическое в прототипичности в нем фигурирующего контекста.

Трагедия от своих древних оснований вбирает и разрешает подобную коллизию: «... ее основная тематика – смерть. Несмотря на это, смерть никогда не является в трагедии окончательной... троичный принцип сказывается и здесь в трилогии, которая переводит смерть в бессмертие. Композиционный стержень трагедии составляет перипетия, которая резко делит всю пьесу на две части – до

и после перипетии, центрального поворота в обратную сторону, в противоположное». [2, с. 162] Аналитика представляется верной, но несколько схематичной: в ней многообразие жанровых модификаций сведено к прототипической схеме, воспроизводящей типологическую схему одной из форм мифа (вегетативной). Но именно в этой линии смерть не окончательна, не трагична, заключает в себе возрождение (зерна). Существо трагедии гораздо более близка «солярная» мифология, обрекающая героя на подлинное самопожертвование. Эта смерть также «не окончательна», но она подлинно *завершает* земной путь героя. Солярный и вегетативный ракурсы расходятся, обретая универсальные формы синтагмы и парадигмы; но и референция, проходя подобные фильтры восприятия, преобразуется в кайрос (преобразования) и хронос (упорядоченного повторения).

Уяснение референтного начала трагедии

Определение типологической специфики трагедии нуждается во введении в нее нового типологизирующего элемента – агонально-игрового начала, существо которого легче всего определить путем сопоставления трагедии с комедией. «Разница между агонами трагедии и комедии заключается в том, что комедийный агон уже носит характер состязания, и судья должен решить, за кем победа; агон трагический представляет собой ожесточенный спор... и эта словесная яростная борьба еще не носит характера состязания». [2, с. 164] Не слишком понятно, отчего «бранная перебранка... еще не носит характера состязания» и когда она данный характер обретает; кроме того, в другом месте перебранка выступала уделом «низкого жанра»; но дело не только в этом.

Комедия именно «носит характер состязания» с судьей и пр.; агон трагедии – смертельное состязание, судьей в котором выступают высшие силы. В этой связи сомнительно заключение, исходящее из относительно верного тезиса «борьбы противоположных тенденций и переходе из одного состояния в другое» в трагедии и комедии; недостаточным представляется при этом вывод о «моральном перерождении самоуверенного человека в кроткого», в ходе которого «смертное терпит крушение и побеждает божеский принцип». [2, с. 164] Существенно же уловленное Фрей-

денберг различие между трагедией и комедией, проведенное по линии игры: комедия существенно ей ближе, и дело здесь не только в «характере состязания», не в большей безопасности комического агона (Аристотелем связываемой с природой смеха). Эти внешние признаки указывают на онтологию их различий: время трагедии необратимо; смерть «реальна» (реальность смертоносна), к ней нельзя возвратиться и что-либо в ее обстоятельствах изменить.

В комедийном агоне нет ничего окончательного и «безвозвратного»; к каждому эпизоду ведет путь реставрации, поскольку его можно переиграть, он сконструирован в открытости к повтору, схематичен, разъят на унифицированные воспроизводимые компоненты (характеры и характерные слабости, включая телесные оправления, и пр.).

Игра комедии – полноценная игра, в которую привносится нечто, далее специфицируемое; игра трагедии – «сакральная», она доводит до зрителя часть игры вплоть до смертельного исхода; «дальнейшее – молчание», доигрывание на потусторонних подмостках, последний суд и пр. Игра комедии – вне-временна, бесконечна; трагическая игра конституирует ход времени и его само в безвозвратности эпизода, из собственного существа генерирующего рамки начала и завершения, рамки, преобразующие «данное» в состоявшееся – бытие.

Центрация на субъекте в синтагматическом развертывании действия и событийного ряда

Не ставя задачи прослеживания судьбы трагедии вплоть до современности, коснемся чрезвычайно кратко первых шагов рефлексии над нею классической немецкой философии – в той мере, в которой она раскрывает изучаемое со стороны его персональной адресации.

Симптоматично с такой точки зрения следующее: во-первых, рефлексия акцентирует момент вовлеченности (заступания) героя в трагическое действие. Автоматизм «высшей воли» ее уже не удовлетворяет. «Смысл этот в том, что трагическое лицо необходимо оказывается виновным в каком-либо преступлении (и чем больше вина, какова, например, вина Эдипа, тем [целое] трагичнее или запутаннее). <...> нужно, чтобы вина... была необходимостью и совершалась не в результате

Художественная культура и творчество

ошибки, как говорил Аристотель, но по воле судьбы, неизбежности рока или мести богов». [8, с. 402]

Основой трагической перипетии с какого-то момента представляется конфликт свободной воли и необходимости. «...высшая победа свободы – добровольно нести также наказание за неизбежное преступление, чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю». [8, с. 403] Над этой сентенцией витает призрак «свободы как осознанной необходимости», чей универсализм вступает в антиномию со специфичностью трагического геройства.

Индивидуализм героя представляет с данной точки зрения решительную развилку линии исторического развития.

Он свидетельствует об овнешнении и «отчуждении» прежде – внутреннего, силы, которая в «заступании» непосредственно «овладевала и подчиняла». Это уже внешняя стихия, судьба, рок, воля богов, скрытая и репрезентированная обстоятельствами. «Заступание», напротив, есть внутренний акт, ввергающий героя в стихию высшей воли – как ему чуждой внешней силы, в которой лишь полное самоотречение позволяет угадать нечто «свое собственное» (иному).

В генезисе такого «внутреннего» обозначены и иные типы перемен, к которым относятся прежде всего отдельность и отдаленность от ткани общего (родового) бытия. Со стороны культурных механизмов эта переменная связана с общим изменением процесса инспирации; герой все более и более «пребывает в здравом уме и твердой памяти», его страсти разыгрываются на фоне сознания и воли, его «эго» не подавлено, состояние «исступления» может обусловить лишь отдельные его поступки, последствия которых он и преодолевает; субъект трагедии вынуждается к героизму внешними обстоятельствами, и становится героем, трансформируя их во внутренние.

Некогда исступление вверяло героя воздействию стихии, преобразовывало в ее центр или полноценное представительство; Шеллинг констатирует завершение пути эволюции, сделавшей «стихию» внешней и непонятной силой, угрожающей и неподконтрольной.

Интерпретируя это суждение в отношении (трагического) вменения, следует утвердить в нем предтечу бытия-к-смерти как неизбежности. В этом случае преобразование отталкивается от внешних обстоятельств, ре-

интерпретируя «эту» смерть в качестве символа бренности всего земного, усматривая в ней общие рамки жизни; переосмысление неизбежного в осмысленно-принимаемое и составляет рефлексивное сопровождение трагического действия, открывающее более обширные горизонты, расчищенные Хайдеггером. «Трагическая жизнь – самая земная из всех жизней. Поэтому ее границы всегда смешиваются со смертью. Реальная (не подлинная) жизнь никогда не достигает этой границы и знает о смерти лишь то, что это ужасная вещь, лишённая смысла, которая внезапно прерывает ее течение. <...> Для трагедии, наоборот, смерть – граница в себе – образует всегда имманентную реальность... Сам факт переживания этой границы означает пробуждение души в сознании, в самосознании: душа есть, потому что она ограничена и только в той мере (и потому что) она ограничена». [9, с. 136-137] Но вменение душе сознания через осознание своей ограниченности не слишком продуктивно; трагическое переживание в свете сказанного размечает хаос (механическую бездушность) бытия, выделяя в нем те контуры, внутри которых последнее обретает определенность (происходящего). В этом отношении хронологические сентенции Хайдеггера скорее уводят от сути дела: разумеется, по отношению к акту трагического пробуждения вынесение его в позицию «будущего» полностью лишено смысла; это эклектическое смешение хроноса и кайроса затемняет суть происходящего, расчищающего горизонт времени-бытия в качественном измерении его «центра» (прототипа «настоящего» в охвате подлинности) и из него исходящих линий «начал» и «завершенный».

Проекция «трагедии» на горизонты «жизненности» позволяет помыслить последнюю как арену экзистенциальной вины-преступления (раскрываемых в «спектакле собственной жизни», но и в проецировании на всеобщность обретающих горизонт «грехопадения», как в том числе сакрального преступления самопожертвования), в персоналистической жизненной онтологии. Смерть утверждается в центре «трагедии жизненного пути» как принятое на себя искупление; но если в парадигмальном отношении она таким образом устанавливает ориентации «смысла», то ее синтагматика интерпретирует смерть в качестве практического и предельного условия трансформации «физического конца» в «мистериальный апофеоз», кульминацию,

продолжение физического «дления» которой вторично; «высший пафос» возвращает статус «эстетической игры», а последняя преобразуется в онтологию жизненности. Трансформация возрождает архаичное предназначение трагедии: агональность, обретающая многоплановую референтность (от дуально-фратриального строения до «диалектической противоречивости внешнего мира»), трансформируется трагедией в повод к переходу-к-себе, перерождению, предельность которого выступает экзистенциальной предпосылкой перехода к подлинно-личностному бытию (теперь единственно-возможному).

Последнее принимает на себя бремя подлинности, бытия, генерирующего себя из себя – самого как субъекта, предопределяющего из центральной точки собственного становления (его смысла) исторические свои границы как чистую онтологию – самости.

Бытием-к-смерти, преобразующим прошедшее, направляющим зрение к новому видению, определено и иное: «...высшей точкой несогласного являются ... случайные события, которые кажутся преднамеренными». [3, с. 55]

В свете переосмысления жизни в ее трагическом пересмотре наличное воспринимается в свете «символов или знаков» (знаков судьбы и символов силы). Преобразование неизбежной – смерти в условие – освобождения распространяется на миро-окружность, придавая встречному символическую глубину. «Может показаться случайностью, что Эдип именно в определенном месте встретил Лая, но из хода событий мы видим, что этот случай был необходим, дабы сбылось веление судьбы. Поскольку, однако, необходимость этого случая может быть усмотрена только в разворачивании событий, постольку случай, собственно, и не составляет части трагедии, отходит в прошлое. Впрочем, именно благодаря этому предсказанию все <...> представляется необходимым и в свете более высокой необходимости». [8, с. 406] Инверсия, осуществленная позднейшей рефлексией, позволяет связать «более высокую необходимость» с цепью трагических предзнаменований, редуцируя подобную цепь к (трагическому) субъекту ее восприятия. Хайдеггер синтагму (перерождения) совмещает с бытием, игнорируя прочие его планы. Инициированная (бытием-к-смерти) душа пересматривает прошлое (в памяти), разбирая в ретроспективе «знаки судьбы» (мыслит, воспроизводя «промысел»)

из позиции пережитого. Сопоставление «наступающего» с «провидимым», пожалуй, неправомерно заключать в рамки хронологии, поскольку «совмещение» исходит из (до-временной) позиции самоопределения (в локус трагически сфокусированного), формируя «реальность» в ее временно-пространственных разметках (обулавливая точку «теперь» в ее гомологии «точки сборки»). «Теперь» трагедии смещается от хронологической точки-прохождения к смысловому локусу «игры смерти», по меркам которого кроится бытие.

Подводя итоги статьи, следует вернуться к структурным основаниям мимесиса, затронув их в двух существенных отношениях: общей структурной «завершенности» поэтического и привилегиях трагедии в таком отношении (по крайней мере, в изложении Аристотеля): «...динамизм (*dynamis*), свойственный *poiësis*, с первых строк «Поэтики» рассматривается как требование завершенности (1447 a 8-10); в главе 6 именно он предписывает, чтобы действие было доведено до конца (*teleios*). Конечно, эта завершенность – завершенность произведения, его *mythos*, но она удостоверяется только удовольствием, свойственным (1453 b 11) трагедии, которое Аристотель называет ее *ergon* (1452 b 30), присущим ей воздействием (Голден, *op. cit.*, p. 21, переводит: *the proper function*)». [3, с. 61]

Из просмотренного плана трагического генезиса открывается перспектива каталогизации упомянутой Аристотелем «завершенности».

Ее референтные корни раскрываются дихотомией жертвоприношения, в первом его акте заключившем диалектику конца (приносимого в жертву), и «нового начала» (родового бытия), прошедшие крестный путь мистериального возрождения и перерождения.

Эта диалектика, пройдя ряд трансформаций, придает трагедии специфичные черты жанра; «завершенность» как художественное требование преобразует «законченность» в структурный момент повествования. Дескрипция приоткрывает в этом случае краешек покрывала майи: по ту его сторону скрыта онтологическая изначальность трагического, его исходность, из центра возникающего субъекта выстраивающего бытие в пространстве и времени; хронология мерно идущего времени вытесняет такую существенность в подвалы нарративного, преобразует в тот хитрый «прием», с помощью которого якобы иницируется специфическое наслаждение.

Подведение итогов

Трагедия фиксирована смертельным противостоянием, требующим от индивида его бытия и подразумевающим его перерождение в родовое существо; комедия рождена соревнованием-игрой, смертельное противостояние трансформирующей в род бытия (со- бытие различных и мирно сосуществующих родов).

Трагедия монополизирует бытие рода как (единственно-возможный) род бытия, исключая иные; комедия дает перспективу многообразия бытия как роду сосуществования.

«Былое отсутствие причинно-следственного мышления долго сказывается на последующем сознании, – об этом свидетельствует история жанровой композиции. Сознание не сразу расчленяет время; оно не... воспринимает подлинной последовательности... Интрига – любопытнейший документ того этапа в истории мышления, когда причинно-следственный логический процесс уже полностью налицо, но ограничен чрезмерной поверхностностью улавливаемых связей между происходящим и его факторами. Религиозный характер сознания затрудняет проникновение в причины реальных явлений; все, что совершается, принимает призрачный вид фантома, не коренящегося глубоко и закономерно в реальных предпосылках». [2, с. 269] Фрейденберг забывает упомянуть о том, что «проникновение в причины реальных явлений» не подменяет ни их событийного каркаса, ни «логики художественной интриги» (синтагмы); следование «логике реальных явлений» – это не то, во что преобразуются трагедия, но то, что она изображает как реалистичную реальность. Оттого отмеченное Фрейденберг «принятие реальными явлениями призрачных видов фантома» обозначает переходный этап генезиса, его ломку, скрывающую утрату живого ощущения силы и поиск (репрезентирующих силу) новых опор (переход к логике сознательного действия трансформирует «высший пафос», отделяя его от «эстетической игры», с чем последняя утрачивает прежнюю значимость, преобразуясь в игру эстетически обусловленного наслаждения).

Именно с этого момента начинается история «забвения бытия»; последнее выстраивается в логике вещи, тела, физического взаимодействия, пространства, подчинившего время.

Трагедия сталкивает противоположности; комедия их разрешает.

Трагедия предстает борьбой и столкновением духов (духовных сил).

Но и на ее заднем плане скрывается тело (teleios, предназначение), которое в итоге должно продолжить родовое бытие – устранив иное – или умереть (комедия на первый взгляд именно с телом и оперирует – но тело это существенно отличное (на чем акцентирует внимание М. Бахтин); это тело, в котором подчеркнуто – типические функции превалируют над воплощением, это неумирающее, вечно возрождаемое «народное тело», стирающее индивидуальные черты и различия). Именно «телесность» тела трагедии вызывает ее предельное духовное напряжение: помимо инспирации самоотверженности, оно означает и запредельную ценность данного (тела), воплощение в нем (монополии) родового бытия.

Тело трагедии больше, чем тело; это символ и воплощение духа, по мере исторического развития все более индивидуально-уникального; этот генезис основан исключительностью тела – родового представительства, все прочие «присутствия» (иного рода) исключают. Тело комедии – меньше, чем тело; это фигура на игровой доске, состоящая из набора деталей и функций.

Трагедия конструирует смерть в онтологии и идеологии реальности (тел), представляя путь к победе или смерти (путь смерти – своей или чужой); исключение альтернатив формирует безвозвратность происходящего. Комедия, заключая бытие в игру вариантов, безвозвратность отрицает, вмещая параллельные ряды вариантов осуществлений (параллельные виртуально-игровые реальности).

Трагедия, т.о., очерчивается в горизонте само– обреченности; осуществляя предельные мобилизации, трагедия, начав с инспирации духовных сил, разметивших (ее как) «бытие», вынуждена на этом пути инициировать наиболее эффективные средства телесного подавления, трагически себя преодолевая, редуцируя к совокупности эффективных механизмов смерти.

Библиография:

1. Аристотель. О частях животных. М., 1937.
2. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М., «Лабиринт», 1997. – 448 с.

3. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 313 с.
4. Иванов Вяч. Ив. Возникновение трагедии. С. 237-293 // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., Наука, 1988. – 336 с.
5. Гете И.В. Из собрания сочинений. Пер. С. Герье. Русская и мировая литература. Ресурсы Internet – <http://www.infoart.perm.ru/art/books/goethe/gotha/gotha013.htm>
6. Ницше Ф. Происхождение трагедии. С. – П., 1903 г.
7. Гадамер Х. – Г. Истина и метод: Основы филос. Герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. 704 с.
8. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., Мысль, 1966. – 496 с.
9. Гольдман Л. Лукач и Хайдеггер. – М., Владимир Даль, 2009. – 293 с.

References (transliterated):

1. Aristotel'. O chastyakh zhivotnykh. M., 1937.
2. Freidenberg O. M. Poetika syuzheta i zhanra. – M., “Labirint”, 1997. – 448 s.
3. Riker P. Vremya i rasskaz. T. 1. Intriga i istoricheskii rasskaz. M.; SPb.: Universitetskaya kniga, 1998. 313 s.
4. Ivanov Vyach. Iv. Vozniknovenie tragedii. S. 237-293 // Arkhaicheskii ritual v fol'klornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh. M., Nauka, 1988. – 336 s.
5. Gete I.V. Iz sobraniya sochinenii. Per. S. Ger'e. Russkaya i mirovaya literatura. Resursy Internet-<http://www.infoart.perm.ru/art/books/goethe/gotha/gotha013.htm>
6. Nitsche F. Proiskhozhdenie tragedii. S. – P., 1903 g.
7. Gadamer Kh. – G. Istina i metod: Osnovy filos. Germenevtiki. – M.: Progress, 1988. 704 s.
8. Shelling F.V. Filosofiya iskusstva. – M., Mysl', 1966. – 496 s.
9. Gol'dman L. Lukach i Khaidegger. – M., Vladimir Dal', 2009. – 293 s.