

17. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 16. – С. 7.
18. Чижевський Д. Історія української літератури (Від початків до доби романтизму) / Дмитро Чижевський. – Тернопіль : МПП “Презент” за участю ТОВ “Феміна”, 1994. – 480 с.
19. Giljen K. Knjizevnost kao sistem : Ogladi o teorije knjizevne istorije / Prevod sa ceskog / K. Giljen. – Beograd : BIGZ, Bez datuma. – 356 p.

Анотація

Стаття присвячена аналізу еволюції історичної прози та історичного роману, їх спільних та відмінних жанрових ознак, висвітленню шляхів засвоєння канонічних, апокрифічних, агіографічних текстів сучасною романістикою.

Ключові слова: роман, історична проза, історична романістика, науковий історизм, художній історизм.

Аннотация

Статья посвящена анализу эволюции исторической прозы и исторического романа, их общих и отличных жанровых признаков, освещению путей осваивания канонических, апокрифических, агиографических текстов современной романистикой.

Ключевые слова: роман, историческая проза, историческая романістика, научный историзм, художественный историзм.

Summary

This article analyzes the evolution of historical fiction and historical novel, their common and distinct genre features, highlighting how the absorptive canonical, apocryphal, hagiographical texts of the modern romance.

Keywords: romance, historical fiction, Historical Romance, scientific historicism, art historicism.

УДК 801.73

Домашенко А.В.,

доктор филологических наук,

Бердянский государственный педагогический университет

ДЕЙСТВИЕ И ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ

В трагедии происходит беллетризация онтологического события. Сказанное означает, что действие в трагедии непосредственно онтологическим событием не является. Тогда как они соотносятся?

Данная проблема вновь возвращает нас к Аристотелю: “<...> Можно тому же самому подражать и [использовать] одни и те же [средства], либо сообщая (при этом становясь кем-то другим, как делает Гомер, или [оставаться] самим собой, не меняясь), либо <выводя> всех подражающих [лиц] как действующих (πράττοντας) и деятельных (ἐνεργούντας). В этих трех отличительных особенностях состоит подражание, как мы сказали сначала: в каких [родах сущего осуществляется подражание], а также какие [роды сущего изображаются] и как [это делается].

Так что тот же самый Софокл в пределах одной [отличительной особенности] был бы [подобен] Гомеру, поскольку они оба представляют [людей] важно-серьезных, тогда как в пределах другой – Аристофану, ибо...” (1448а, III,

8–17). И здесь начинаются трудности для переводчиков. С этими трудностями связана ключевая проблема предпринятого разговора.

У Аристотеля сказано: “*πράττοντας γάρ μίμουνται καὶ δρῶντας ἄμφω*”.

Если первое причастие – простое повторение употребленного чуть выше и, очевидно, не вызывающее каких-либо трудностей у Аристотеля, то второе употреблено вместо *ἐνεργούντας* – от *ἐνεργέω*, что значит: *быть деятельным, производить (что?), содействовать (чему?)*. Отсюда одно из важнейших слов аристотелевской философии – *ἐνέργεια*, не просто *энергия*, но *творящая, производящая*.

Очевидно, не все действующие (*πράττοντας*) деятельны в том смысле, какой имеет в виду глагол *ἐνεργέω*.

Однако в уточняющем именовании, которым завершается приведенное рассуждение, Аристотель употребляет другое причастие: *δρῶντας*, по всей видимости полагая, что оно более точно передает его понимание сущности драмы: как трагедии, так и комедии, поскольку Аристофан упомянут рядом с Софоклом.

Мы располагаем двумя вариантами решения этой трудной задачи. Однако уже до рассмотрения всех трудностей можно еще раз подтвердить, что *не все* подражающие подражают действующим лицам, и в этом отношении Софокл и Аристофан отличаются, например, от Гомера: 1. “<...> Ибо они оба представляют людей действующими и притом драматически действующими” [1, 46; пер. В.Г. Аппельрота], 2. “<...> Ибо оба они выводят в подражании лиц действующих и делающих” [2, 648; пер. М.Л. Гаспарова].

Стремление передать неперебиваемое взаимодействие смыслов приводит в первом случае к тавтологии, поскольку ‘драматически действующими’ буквально значит ‘действующе действующими’, а во втором случае – к искусственному разграничению, что и проявляется уже в следующем предложении, в котором слово *δρῶντας* переводится так, как *πράττοντας* в предшествующем: “Отсюда, говорят иные, и сама драма называется “действием” (*δράματα*), ибо подражает лицам действующим (*δρῶντας*)”.

Тем не менее первый вариант перевода, конечно, предпочтительней, поскольку по крайней мере заставляет задуматься над тем, чем драматически действующие лица отличаются от просто действующих. Другими словами, этот перевод актуализирует проблему, а не затушевывает ее.

Итак, что же такое “просто” действовать и “драматически” действовать?

У Аристотеля сказано: “ибо они оба представляют [лиц] действующих и действующих”. Не трудно понять, что речь идет не просто о словах, принадлежащих к разным диалектам (аттическому – первое, дорическому – второе), о чем упоминает Аристотель (1448b, III, 6), но о разных по своему характеру действиях. Каких?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно задуматься над тем, что пропето в 12 олимпийской песне Пиндара, посвященной Эрготелу Гимерскому, победителю в дальнем беге:

... Еще никто из живущих на земле
не получил от бога верного знака (σύμβολον)
о предстоящем деле (πράξιος),
по отношению к будущему слепы советующие (φραδαί):
ведь многое людям вопреки предположению выпало,
часто – [вопреки расчетам] на радость,
у других же изнурительно-мучительные бури
предшествовали обильному счастью,
которым в короткое время сковано бывало бедствие [9, 49].

С аттическим *πράττω* (делать, совершать), о котором говорит Аристотель, соотносится существительное *πράξις* (действие, дело; отсюда наше слово – практика, которая в новоевропейское время стала самым главным критерием истины, а нынче определила характер действенной сферы).

Мы видим, что для Пиндара *πράξις* охватывает всю ту область человеческих действий, которые остаются вне соприкосновения (*συμβολή* – соединение, шов) с божественным, следовательно, они остаются вне лада, в пределах которого только и возможны знаки, свидетельства – в том числе и о будущем. Поэтому увиденные изнутри этих действий счастье и несчастье, выпадающие на долю того или иного человека, не могут не восприниматься как случайные. Вне этой изначальной, принципиально не метафизической, целокупности лада как сопричастия богов и людей остаются также 'разумные советы' (*φραδή*) и основанные на них 'высказывания' (*φράσις*), то есть вся та область, в которой расцветает со временем миметическая поэзия, *τέχνη*, *δραμα*: трагедия и комедия, другие жанры поэтического искусства, наконец, роман.

Чем в этом отношении от *πράττω* отличается *δράω*, глагол, с которым, как указывает Аристотель, связано само название 'драма'? Очевидно, в нем должен быть заключен такой смысл, который отсутствует в первом глаголе и этимологически связанных с ним словах.

О том, что существуют другие 'действия', наполненные свидетельствами и знаками, мы узнаём, например, из 6 олимпийской песни Пиндара, в которой воспевается "многославный меж эллинами род Иамидов":

Счастье за ним последовало: почитающие доблесть
по видному [всем] пути шествуют:
каждое их дело (*χρημα*) – знак того: и посрамлены
завидующие тем, кого некогда первыми
на двенадцатом круге беговых состязаний (*δρόμων*)
стыдливая Харита окропит
славной своей красотой [9, 24].

Χρημα – все то, что принадлежит присутствию, то есть преисполненному доблестью "видному пути": по нему шествует лелеемый милостью и любовью богов, достойный этой любви род Иамидов. Об этом слове в форме генитива то *ἡρέων*, с которым мы встречаемся в изречении Анаксимандра, размышляет М. Хайдеггер, понимая его как "наиболее древнее имя, в котором мышление приносит к речи бытие сущего": "Поскольку оно как существо присутствия

существенно связывается с присутствующим, постольку в этой связи должно заключаться, что το` χρεῖον учиняет чин и тем самым также и угоду” [5, 61; пер. Т.В. Васильевой]. Очевидно, это близко тому, что мы называем словом ‘лад’.

Все, что принадлежит “видному пути”, то есть ладу, принадлежит одновременно истине-несокрытости. Всякое деяние, осуществленное на этом пути, каждый раз представляет собой новое просветление и восстановление блеска и красоты лада – соприсутствия богов и людей, наполняет его новой силой и, таким образом, длит его во времени. Однако среди всего, что принадлежит к το` χρημα, наиболее очевидным и безоговорочным подтверждением благоволения богов является торжество в состязаниях и особенно в беговых состязаниях (δρόμος); оно, как свидетельствует песня Пиндара, ясный знак, что род Иамидов – достойный со-работник богов в учреждении лада. Таким же со-работником богов (Музы) оказывается поэт, песня которого удерживает деяние героя в несокрытости, защищая его тем самым от забвения и завистливой клеветы.

Бег (δράμημα) как со-учреждающее лад деяние осуществляется бегущим, который одновременно оказывается одержимым богом, вдохновенным (δρομάς). Поэт, воспевающий торжество в беге, стало быть, не привносит свою одержимость (μανία) в воспеваемое событие, но его песня неизбежно оказывается манической в силу манического характера самого события (δράμημα), в котором соприкасаются (συμ-βάλλω) божественное и человеческое. В маническом слове поэта осуществляется самопроявление лада как присутствия, учрежденного со-работничеством богов и героев. Такой лад – “просвет бытия” (М. Хайдеггер), из которого все: и мысль, и песня.

Μανία, стало быть, изначально была находящейся под попечительством Зевса полнотой самопроявления лада и только в пору ясно осознанной неотвратимой утраты лада стала дионисийским исступлением, то есть безумием.

Не будем забывать, что в основе летоисчисления у греков были олимпиады, которые посвящались Зевсу, как у нас – Рождество Христово. Что в основе летоисчисления, то и в основе лада.

Возвращаясь к драматической поэзии, зададимся вопросом, не является ли в ее границах аристотелевское δρωντας именно тем словом, которое, в отличие от πρᾶττοντας, вбирает в себя и хранит смысл, присущий слову δρόμος хоровой лирики?

Именно на этот контекст указывает Геракл в монологе, обращенном к Адмету, когда победой в состязаниях объясняет присутствие приведенной им женщины, укрытой покрывалом:

*Больших трудов мне стоила. На играх (ἀγωνα),
предложенных атлетам, получил
я этот славный приз [4, 52; пер. И.Ф. Анненского].*

О том, что эти слова не прошли мимо слуха Адмета, свидетельствует его реплика в последовавшем вслед за этим споре (стихомифии), вызванном нежеланием хозяина принять женщину в свой дом:

Увы, если бы на этот раз в состязании (ἀγωνος) эту [награду] ты не взял [8, 40]².

Кроме того Геракл сообщает Адмету, что женщина была последней наградой. Зрители, находившиеся в театре, знали, что завершал состязания, как правило, бег с оружием: таким победителем был, например, Телесикрат Киренский, которому посвящена знаменитая 9 Пифийская песня Пиндара. Бег с оружием по-гречески: *ὀπλιτοδρόμοι*, то есть буквально: беговые состязания гоплитов, тяжело вооруженных пеших воинов. Таким образом, в деянии (*δραμα*) Геракла необходимо должен просвечивать традиционный смысл, связанный с состязаниями и состязательным бегом (*δρόμος*). Стало быть, и награда, завоеванная в результате этого деяния, не такого рода, чтобы по ее поводу можно было дискутировать. Тем более это касается благочестивого Адмета, в начале трагедии вздыхавшего даре Орфея, ему не доступном. Деяние Геракла, если оно действительно таково, каким он его представляет, восстанавливает лад, поэтому святотатством является любое сопротивление ему и любое несогласие с ним.

Если наше предположение верно, тогда мы должны сделать вывод, что все персонажи трагедии Еврипида – *πράττοντας* (“просто” действующие), но только Геракл принадлежит к тем, о ком мы скажем, что они не только “просто”, но “драматически” действующие: *δρῶντας*. Он является тем самым трагическим героем, разрешающим конфликт, без которого сама трагедия не стала бы трагедией. Таковым же у Шекспира является, например, Гамлет. Представляется очевидным, что именно таких действующих лиц имеет в виду *δρῶντας* в аристотелевском определении своеобразия произведений Софокла.

В софокловском Эдипе и в Геракле Еврипида нам открываются два разных аспекта трагического героя: у первого – сила мысли, у второго – физическая мощь, но и та и другая направлены к одной цели – восстановить утраченный миром лад: что значит: ис-целить его. Именно поэтому они не просто персонажи, но трагические герои.

В границах обозначенной парадигмы мы обретаем ключ к пониманию трагических героев Шекспира: все они не просто *πράττοντας*, но *δρῶντας*; при этом либо мудры, как Эдип, либо титаничны, как Геракл.

В Гамлете оба эти качества соединяются.

Титаническая задача, стоящая перед шекспировским героем, ничуть не уступает по своим масштабам тому, что совершил Геракл:

*Время выскочило из сустава (joint): о, злобное проклятье,
Которое именно я рожден выправить! [6, 98].*

Казалось бы в этом отношении у Гамлета есть достойный соперник – Лаэрт. На вопрос короля, кто может остановить его в его яростном порыве отомстить виновникам смерти отца, Лаэрт отвечает:

*Весь мир не сможет, только моя воля:
А что до средств, я из мужей, которые настолько хороши,
Что и с малыми средствами смогу пойти далеко [6, 294].*

² Далее в тексте после цитат указываются стихи по этому изданию.

Этот ответ мало чем отличается от подобного рассуждения Геракла:

Я пряну из засады, обовью

Чтоб вырвала могучую, пока

Руками Смерть. И нет руки на свете,

Мне не вернет жены [4, 45].

Тем не менее мы знаем, что Лаэрт все же остается из тех мужей, которые только *πράττοντας*.

Отличие Гамлета от Лаэрта, в первую очередь, заключается в различии целей. Если бы Гамлет хотел просто отомстить Клавдию, он, конечно, не стал бы медлить, но тогда он ничем не отличался бы от Лаэрта. Есть, однако, и другое отличие. В словах Гамлета мы находим не только ясное осознание того, что ему предстоит совершить, но и мужественную готовность это сделать, тогда как у Лаэрта – только риторика: мы знаем, что его остановила и подчинила себе не его собственная воля, но воля Клавдия.

Тем не менее является ли трагическое *δρωντας* таковым, что вбирает в себя онтологический смысл, присущий слову *δρόμος* хоровой лирики?

Мы знаем, что оно не таково: Геракл хитрит, поскольку никакого агона в традиционном смысле этого слова не было. В ответ на отказ Адмета принять в свой дом женщину и, таким образом, разделить с ним торжество победителя, Геракл кощунственно – с точки зрения традиционного понимания благочестия – утверждает:

*И, согрешив, ошибся бы каждый,
не сделавший (δράσας) это (1099).*

Вполне осознавая, чем может грозить ему непослушание, Адмет все же отвечает:

*Услуга (δρων) [твоя] скорбью сердце истерзает,
если ее приму (1100).*

Δράσας, и *δρων* соотнесены с *δράω* и, следовательно, с *δρωντας*, *δραμα*. Мы видим, что в трагедии этими словами обозначено не восстанавливающее гармонию благодатное самопроявление бытия, которое благоговейно все принимают, но предмет дискуссии. Сакральный смысл, навязанный этим словам Гераклом, оказывается для Адмета проблематичным, соответственно правомерность их понимания в контексте агона и беговых состязаний остается под вопросом. Почему?

Ἄγων традиционно переводится как 'состязание', однако это слово значит и нечто иное. Когда греки произносили: *θεῖος ἄγων*, они мыслили не состязание богов, но собрание: собранность, целокупность богов, лад. Всякое действие людей, достигавшее этого лада, приобщавшее их к этой целокупности, становилось агоном не в силу его состязательности, а в силу его онтологического характера. Состязательность здесь вторична: она наиболее очевидно являла приобщенность победителя к ладу: в его торжестве божественное и человеческое соприкасались.

К этому традиционному смыслу апеллирует Геракл, но поскольку мы знаем, что он говорит заведомую ложь, постольку его деяние (*δραμα*) – не наполненное маническим смыслом возведение лада (*δράμημα*), но только хитрость (*τέχνη*). В том, что на онтологический статус начинает претендовать слово, которое только

прикидывается прямым а на самом деле надевает личину онтологически безусловного прямого слова, проявляется кризис, во многом аналогичный тому, который мы наблюдаем в позднеренессансный период. Не случайно именно эти две эпохи обозначены невиданным в истории ни до, ни после расцветом трагедии.

Лад целокупен, поэтому и проникнутая ладом мысль целокупна (что значит: благочестива, благоговейна). Она порождается молчанием как имплицитной полнотой сакрального смысла, которая, в свою очередь, может быть выражена лишь онтологически “неповрежденным словом” – сакральным именем с его неисчерпаемой смысловой глубиной. Природу такого слова объясняет апостол Павел.

Апостол говорит о *благоухании познания Бога*, Им самим посредством своих служителей-сотрабочников распространяемом, которое ведет *из жизни в жизнь*. Для тех, кто вне этого благоухания, остается только *смерд*, ведущий *из смерти в смерть*. Почему так происходит? Все дело в слове Бога, которое можно сохранить неповрежденным, а можно исказить, что неизбежно происходит, когда человек возомнит, что в его власти распоряжаться этим словом по своему усмотрению. Не таковы подлинные со-работники Бога: “Ибо мы не имеем [такого слова], как многие торгующие словом Божиим, но из воочию явленной чистоты, но как из Бога, пред Богом, во Христе говорим” (2 К 2, 17).

Подобно этому и *δράμια*, будучи учреждающим лад деянием, может быть раскрыта во всем своем неискаженном существе – в первоначальном греческом понимании святости – лишь “неповрежденным словом”. Таково слово хоровой лирики.

В этом случае лад проявляется празднично в торжестве победителя-любимца богов и празднично закрепляется в песне во время торжественного обряда в его честь: лад как единящая собранность целокупных имен.

Лад, учрежденный событием Боговоплощения, проявляется светоносно в духовном восхождении к Богу. Это тоже торжество – благодатная праздничность такого состояния мира, когда заботы повседневной жизни отходят на второй план: лад как Любовь, преизобильно источаемая Именем имен, обнимающем Собою все целокупные имена.

И в первом, и во втором случае речь идет о торжестве ни в коем случае не в смысле удовлетворенного самолюбия: лад всегда проникнут благочестием. Торжество имеет в виду преобладание тенденций к собиранию, восстановлению целокупности (*παν-ήγυρις* – торжественное всенародное собрание, всенародный праздник): торжество просветленного пребывания “в одном духе (*πνευμα*)” (Е 2, 18), “в одном уме (*νόος*), в одном разумении (*γνώμη*)” (1 К 1, 10), то есть в одной смысловой полноте целокупного имени.

В событии Боговоплощения сущность лада выявилась с наибольшей полнотой. Вот почему мы сделаем большой шаг вперед, когда поймем, что не сщмч. Дионисий Ареопагит – платоник или неоплатоник, а сам Платон – предареопагитик. Речь ни в коем случае не идет о личном превосходстве первого над вторым.

Происхождение драмы связано с тем, что она как бы “призвана” заменить “неповрежденное слово”: она сама хочет стать таким словом. Все дело, однако, в том,

что драма обращена не к адептам, не к посвященным, а к публике, которая именно потому интересуется драмой, что ее интересы преимущественно находятся уже вне сферы, сопряженной с “неповрежденным словом”. Поэтому драма претендует на то, что осуществить не может. Самое большее, что она может сделать, – потрясти уклонившиеся от прямого пути умы и таким образом напомнить о “неповрежденном слове”, которым прямые пути понимания определяются. Трагический катарсис и есть такое потрясение-напоминание – миметический аналог манической приобщенности к целому миру, как она, эта приобщенность, может проявиться в эстетической сфере. Речь в данном случае можно вести только о подобию.

В “Алкесте” сущность драмы (трагедии) выявлена Гераклом, учреждающим такое состояние мира, в котором прежнему благочестию нет места: оно осмеяно и унижено титаническим героем, прямым предшественником “титанов Возрождения”. В этом новом состоянии мира тотально господствующим оказывается диалогическое понимание – единственно доступное для Геракла, который начинает что-либо понимать только после того, как ему это ‘что-либо’ диалогически вдолбят в голову (например, что его поведение в доме Адмета неприлично). Геракл знает лишь диалогическое слово: сама его знаменитая сила – лишь аргумент в диалоге, а все, что превосходит диалог, неизбежно становится у него своей противоположностью (например, лай вместо пения). Это значит: ни о каком сохранении манического смысла “неповрежденного слова” в миметической трагедии не может быть и речи.

Так что же, *драма* – всего лишь словесная маска или, говоря точнее, личина состязательного бега (δράμη), пустое в смысловом отношении созвучие? Кажется, у нас есть все основания ответить на этот вопрос утвердительно, поскольку онтологический смысл, присущий второму слову, в первом напрочь отсутствует.

Пусть не введет нас в заблуждение отмеченное Аристотелем дорическое происхождение названий ‘комедия’ и ‘драма’. В сугубо миметической драме, как и в комедии, господствует, конечно, уже аттический смысл. Различие между онтологически укорененным дорическим диалектом и в значительной степени утратившим эту укорененность, погружившимся в софистические умствования (διδασκαλία) аттическим, очевидно, аналогично тому, которое М. Хайдеггер усматривает между греческим языком с присущим ему изначальным онтологическим опытом, и латинским, лишенным такового и определившим беспочвенность всего западного мышления последующих столетий.

Придя к выводу, что ключ к греческой поэзии – конфликт Диониса и Аполлона, Ф. Ницше ввел в заблуждение целые поколения своих почитателей и последователей. Кажется, никто из них так и не задумался, что при этом делал Зевс и почему он остался в стороне. На самом деле ключевым для понимания трагической эпохи и причин, обусловивших переход к ней, является конфликт Аполлона с Зевсом.

Именно Зевс учреждает тот первоначальный греческий лад, который мы понимаем как соприсутствие богов и людей и к которому приобщаемся в песнях Пиндара: все другие боги – служители Зевса, выполняющие то, что онтологически обусловлено им. Рождение трагедии и, соответственно, начало трагической эпохи

связано с тем, что была нарушена онтологически изначальная целокупность богов – их агон. В греческой трагедии, начиная с первых трагиков, конфликт героев онтологически предопределен уже наличествующим конфликтом богов, например, Ареса и Зевса в “Просительницах” Эсхила, очевидно, самой ранней из дошедших до нас его трагедий.

Можно ли утверждать, что деяние Геракла в “Алкесте” – не соработничество с богами, но, как уверен Адмет, его самостоятельное деяние и даже – противоборство воле богов? Очевидно, не всех.

Приведя неизвестную женщину к дому Адмета, Геракл особенно настаивает, чтобы хозяин коснулся ее, взял ее за руку и держал ее руку в своей руке. Адмет не сразу согласился сделать это:

Ад. Я не коснусь ее: [пусть] вопреки [моей воле] входит в дом.

Гер. Лишь одной твоей правой руке я ее вверил.

Ад. Царь, насильно, не по моей воле, меня принуждаешь сделать это.

Гер. [Нужна] отвага (дерзость), чтобы протянуть руку и коснуться чужеземки.

Ад. Вот протягиваю, словно (‘ως) Горгоны ожидаю [коснуться].

Гер. Держишь? Ад. Держу? Да (1114–19).

Почему для этого столь простого действия нужна отвага и даже дерзость? Чужеземка неприятна, как Горгона, именно потому, что она не принадлежит тому ладу (культу), в пределах которого пребывает Адмет. Ситуация усугубляется тем обстоятельством, что отнюдь не чужеземка должна вступить в пределы недоступного ранее для нее культа, но сам Адмет – в пределы нового состояния мира, учрежденного Гераклом. Только после этого Геракл может сдернуть покрывало с незнакомой женщины.

Все, что происходит в приведенной выше сцене – сакральное событие: обряд перехода из лада как присутствия в другой “как будто (‘ως)” лад, с которым имеет дело драматическое искусство.

Не в борьбе Геракла с Танатосом, которая остается за сценой, но именно в жесте Адмета заключено главное драматическое событие: только после него деяние Геракла обретает видимую законность. Содержание трагедии в том, собственно, и состоит, что благочестивый Адмет сначала сопротивляется Гераклу (а вместе с Адметом сопротивляется и все традиционное греческое благочестие), а потом признает его правоту. Только после этого новый миропорядок становится реальностью. Жест Адмета, взявшего за руку приведенную женщину, становится решающим моментом его перехода от прежней смысловой целостности к новому состоянию мира, учрежденному деянием Геракла, причем делает он это до того, как узнал, кто такая незнакомая женщина. Возвращение Алкесты предполагает полное отрицание прежнего миропонимания, в том числе и клятвы, которую дал Адмет Алкесте перед ее смертью: не вводить в дом другую женщину. Возвращение Алкесты, таким образом, – награда за нарушение клятвы:

Ад. Но разве жену мою, которую похоронил, вижу?

Гер. Осознай истинность [ее присутствия]. Не удивляюсь, однако, что ты не веришь выпавшему тебе счастью.

*Ад. Прикасаюсь, обращаюсь с речью к моей ожившей жене?
Гер. Обращаешься [к ней]. Ибо держишь все, что желал.
Ад. О, самой дорогой жены вид и стан,
Держу тебя нежданно я, полагавший, что больше
никогда тебя не увижу (1129–34).*

Признав правоту Геракла, уже изнутри нового миропорядка Адмет прославляет его:

*О, величайшего Зевса благородное дитя,
Да пребудет с тобою благая часть, и породивший тебя отец
Пусть хранит тебя, ибо ты один восстановил лад (чин и угоду) (1136–38).*

Поскольку в границах τέχνη непосредственный онтологический контекст уже утрачен, сказать: ты один восстановил или, напротив, ты восстановил вместе с Аполлоном, значит сказать одно и то же. Но именно потому, что оно вне онтологического контекста, деяние Геракла – ни в коем случае не восстановление лада, но только его подобие: лад никогда не является результатом деяния героя-одиночки, каким бы могучим он ни был. Об этом знал Пиндар: “Сила в свой срок сбивала с ног и надменного” [9, 103].

Но Адмет судит теперь с точки зрения другой правды, в пределах которой кощунство становится добродетелью. Поэтому кощунство неизбежно становится присущим и самому Адмету:

*Я зависти небесной не боюсь
И солнцу говорю: “Гляди – я счастлив” [4, 58].*

Сказанное Адметом – дерзость, за которой всегда неотвратимо следовала кара, Адмету ли это не знать?

Даже полубог Геракл, решительно подтвердив, что Адмет держит рукой именно свою жену, тут же опасно творит молитву:

...Да не вызовет это зависти в ком из богов (1135).

“Завистливое око олимпийцев” (Ф.И. Тютчев) – это, конечно, всего лишь плод фантазии человека трагической эпохи, следствие его гордыни, свидетельство утраты соразмерного ладу соприсутствия человеческого и божественного: в человеческой жизни нет и не может быть ничего, что могло бы стать источником зависти для богов, – это знало прежнее благочестие. И хотя дело не в зависти богов, все же Геракл вполне осознает непрочность учрежденной им реальности, но молится вовсе не о том, о чем следовало бы молиться.

Этих опасений, кажется, начисто лишен Адмет. Тем не менее таких слов, которые мы находим в приведенном выше переводе И.Ф. Анненского, он сказать, конечно, не мог: не нужно делать из него Яго, до этого еще очень далеко. Отдавая распоряжение гражданам тетрархии творить обряд в честь Геракла и хороводом венчать счастливое завершение событий, он говорит:

*...Теперь утвердился лад лучшей жизни,
ожидающей нас: от выпавшего [на мою долю] счастья
не отрекись (1157–1158).*

Тем не менее сказанное Адметом, конечно, бунт, ничуть не меньший, нежели тот, с которым мы встречаемся в интерпретации И.Ф. Анненского, хоть и выраженный не в такой дерзкой форме. Бунт против кого? Против Аполлона?

Можно ли утверждать, что прежний лад был учрежден Аполлоном, его договоренностью с Мойрами отсрочить смерть Адмета, когда придет его час, если кто-нибудь согласится умереть вместо него? Человеческой составляющей этого лада является благочестие (*ῥστος*) Адмета: так его характеризует сам Аполлон (10).

ῥστος, как и всякое целокупное имя, невозможно перевести одним словом. Оно значит: благочестивый, но также священный, святой, набожный, чистый, незапятнанный. Когда греки говорили: *та ῥσια και та δίκαια* (святое и справедливое), – они имели в виду соприсутствие божественного и человеческого, их лад. Однако в выражении *ἱερα και ῥσια* (божеское и человеческое) это имя значит, по-видимому, противоположное, но на самом деле то же: человеческое, приобщенное к божественному, соединенность божественного и человеческого. *ῥστος*, таким образом, будучи целокупным именем, говорит то же, что *σύμβολον* (шов, связь) – другое целокупное имя. В ряду этих имен должно быть помыслено и церковнославянское слово ладъ (“линия на прикосновении или соединении досок по всей их длине, паз между досками” [3, 278]) – живая явленность целокупности.

Из сказанного можно сделать вывод, что олицетворением этой связи, то есть лада, становится в трагедии Аполлон, так же названный: *ῥστος*. Будучи богом, он одновременно – слуга Адмета, исполняющий наказание Зевса. *ῥστος*, стало быть, – это состояние мира, которое учреждается присутствием Аполлона. Адмет, будучи причастным этому состоянию мира, сам становится *ῥστος*. То же следует сказать и об Алкесте, чей поступок (готовность умереть вместо Адмета) определяется тем целокупным смыслом, которым наполнен лад. В то же время отец Адмета Ферет, не пожелавший свою жизнь принести в жертву сыну, – вне лада, его поступки целиком определяются здравым смыслом, свойственным сфере *πραξις*, именно поэтому он остается персонажем комическим.

Наше рассуждение было бы справедливым, если бы не только новый миропорядок, но и прежнее благочестие оставалось в трагедии Еврипида живой реальностью. Между тем в ней мы имеем дело только с новым миропорядком, поэтому и все происходящее в трагедии должно быть помыслено изнутри этого миропорядка.

Трагедия – всегда и только миметический жанр. Весь вопрос в том, чему именно как живой реальности подражает та или другая трагедия: целокупному ладу или новому миропорядку. В этом отношении, конечно, существует большое различие между Еврипидом и Эсхилом.

В “Просительницах” последнего Аполлон не противостоит Зевсу, но в пределах традиционного благочестия является его со-работником в их общем противостоянии неистовому Аресу – первопричине трагического конфликта. На сцене эта борьба богов проявляется как конфликт дочерей Даная и сыновей Египта:

Предводительница хора
О Зевс, не дай погибнуть, жалься, смилуйся!
Данай Коль он захочет, все счастливо кончится.

Предводительница хора
К лучам взываем солнца благодатного.

Данай И к богу Аполлону: он бежал с небес.

Предводительница хора
Чтоб, зная долю беглых, нам сочувствовал.

Данай Сочувствовал и смертных защитил, как друг [7, 14; пер. С. Апта].

У Эсхила упоминается тот же эпизод из сказаний об Аполлоне, который является важнейшим для понимания трагедии Еврипида: его пребывание на земле в качестве слуги Адмета. Мы видим, что у Эсхила сочувствие Аполлона к смертным – отнюдь не проявление его противоборства Зевсу. В трагедии Эсхила утверждается идея непоколебимости традиционного благочестия.

Совсем другое у Еврипида: Аполлон у него вовсе не противостоит Гераклу, а потом и Адмету, как защитник прежнего благочестия, но сам является первопричиной нового состояния мира, которое мы назовем трагическим. Борьба Геракла с Танатосом – продолжение конфликта Аполлона, учредителя нового миропорядка, с Зевсом. Чем определяется этот новый миропорядок?

Об этом мы узнаем уже в прологе от самого Аполлона, объяснившего, благодаря каким способностям ему удалось отсрочить смерть Адмета:

...Благочестивого (ὀσίου) мужа благочестивый (ὀσίος)
получил сын Ферета, которого от смерти я избавил,
Мойр обманув... (10–12).

То, что в основе деяния Аполлона – обман, подтверждает и Танатос, пришедший за Алкестой:

Не достаточно тебе, коварному, что судьбе Адмета
не дал свершиться, Мойр искусством (τέχνη)
перехитрил? (32–34).

Сущность нового миропорядка, отныне признанного единственно реальным, заключается в том, что Бога начинают понимать как Демиурга, творящего мир на основе божественной τέχνη, то есть законов, доступных человеческому пониманию. В границах τέχνη человек осознает себя сначала соперником бога-демиурга, а затем, упразднив его и обожествив, таким образом, сами по себе законы, которые теперь стали законами природы, осознал самого себя единственным субъектом исторического процесса.

Этим глубочайшим переворотом, то есть переходом от присутствия к τέχνη, обусловлены и основные периоды в последующей европейской истории, и все неисчислимо разнообразие последующих родов деятельности – от поэтического искусства и философии до сегодняшней геномной инженерии. Этим переходом обусловлены все важнейшие события европейской истории вплоть до последних новостей: что “Бог умер”, вследствие чего идея сверхчеловека (под новой личиной –

все того же Геракла или его предшественника в искусстве оживления мертвых Асклепия³) становится определяющей тенденцией двух последних столетий; что единственно бытийной, ergo онтологически первичной, становится действенная сфера с ее субстанциальной субъективированностью, прагматизмом и т.д.

Тотальность τέχνη делает невозможной целокупную мысль. В пределах τέχνη Бог неизбежно умирает: это было констатировано в XIX веке, но произошло намного раньше – в тот момент, когда бог был объявлен демиургом, владеющим τέχνη, с помощью которой он творит мир: лучший лад, нежели существовавший ранее.

Мощь учрежденного Аполлоном и совершенного Гераклом переворота оказалась такой, что даже событие Богоявления как наиболее полное осуществление со-присутствия божественного и человеческого очень скоро специализированной богословской и философской мыслью было вовлечено в заезженную колею τέχνη и там не могло не утратить свой подлинный смысл.

Всякая попытка изнутри τέχνη помыслить Бога – это и есть “свободное мыслительство”, тогда как попытка совершить то же в границах действенной области и диалога, подчинивших себе τέχνη, – это даже не “свободное мыслительство”, а “мудрование”: “...Ежели не смиришь мудрование свое, то благодать оставит тебя, и побежден будешь в том, в чем искушаем был. Ибо твердо стоять в добродетелях сам собою не можешь. Это есть дело благодати, которая носит тебя, как мать свое дитя на руках своих” (прп. Нил Сорский).

То, что трагическая эпоха в лучшем случае лишь изнутри τέχνη может помыслить Бога, свидетельствует о ее онтологической ущербности. В пределах этой области, утратившей Бога и именно поэтому озабоченной умозрительными доказательствами Его бытия, ни все эти доказательства, ни все проявления богоборчества не имеют никакой онтологической значимости, поскольку являются свидетельством ‘не есть’ человека, не могущего, стало быть, проникнуть в бытийную тайну, упразднить или хотя бы поколебать бытийное ‘есть’.

Поруганием со стороны толпы, крестными муками, смертью на кресте, Воскресением, то есть учреждением лада как со-присутствия, в пределах которого смерти нет, трагическая парадигма как тотальность τέχνη онтологически упраздняется.

Онтологической основой ποιήσις является ἄγων, то есть живая целокупность богов, открытая для целокупного приобщения людей. Порождающей основой трагедии и трагической эпохи в целом оказывается конфликтное, следовательно не должное, состояние божественного агона: борьба богов за торжество того или иного миропорядка. В богоборчестве богов, таким образом, находит легитимацию богоборчество людей: оправданием для них и, следовательно, кумиром для богоборцев становится, например, Прометей.

У Эсхила, а затем у Софокла, при всех потрясениях, торжествует все же подражание ладу как присутствию. У Еврипида осуществляется радикальный переход к ладу как творению τέχνη: именно он устами Адмета назван лучшим.

³ Сына Аполлона, смерть которого от молнии Зевса – именно за то, что совершил Геракл (оживление мертвых – известных по трагедиям Ипполита, Капанея и др.) – предопределила конфликт Аполлона с Зевсом.

Еврипид, уже Аристотелем объявленный трагичнейшим из поэтов, – наиболее значимый предтеча наступившей эпохи. Он был слишком нов для современников, но затмил других трагических поэтов в последующее время.

С тех пор в границах этой – трагической – парадигмы движется европейская история, в которой периоды экзальтированного пиетизма сменяются, как в наши дни, периодами вульгарного богоборчества, однако и те и другие в равной мере остаются вне того смысла, которым наполнено событие Богоявления.

* * *

Перед тем как заявить свое право на бунт, Адмет совершил то, что греки называли: *τὰ περὶ τοὺς θνήσκοντα ὅσια* (священные обряды, установленные по отношению к мертвым). Заявить, что новое состояние мира, учрежденное дерзким поступком Геракла, лучше, значит отменить все священные установления, на которых покоилась прежняя божественно-человеческая целокупность. При этом сам Адмет перестает быть *ὄσιος* в прежнем смысле этого слова. Поэтому трагедия Еврипида не разрешает трагического конфликта, вызванного утратой лада, но по-видимому разрешая один конфликт (возвращение Алкесты Адмету), она тут же порождает новый: на смену трагическому герою Гераклу, сразу же приходит трагический герой Адмет.

В ответ на приглашение остаться и присутствовать на устроенном в его честь празднике, Геракл отговаривается до другого раза: “Ныне же следует мне торопиться” (1152). Другого раза не будет, поскольку принадлежность Геракла к *δρωντα* – не разовое событие, после которого наступает отдохновение от трудов, но то, чем сущностно определяется способ его пребывания в мире. Его лихорадочная деятельность, которая никогда не прерывается, – следствие одержимости такого рода деланием, когда состояние присутствующего ис-правляется им самостоятельно, в соответствии с его собственным пониманием должного. Такая одержимость вполне раскрывает свою квазионтологическую природу, если только мы сравним ее с подлинной божественной одержимостью со-работников богов.

Геракл мечется по всем известным в то время землям и странам, чтобы делать, делать и делать свое нескончаемое дело, творить лад и при этом никогда его не достигать.

Сизифов труд трагического героя.

Любого трагического героя, не только Геракла.

Что касается Адмета, то он – не богохульник, но герой, сделавший свой выбор в пользу Геракла, и притом – с этого момента – трагический герой, готовый ценою жизни расплатиться за этот выбор, ибо он не может не сознавать, что деянием Геракла прежнее со-гласие с богами упразднено. Вот почему ни в коем случае нельзя исключать, что теперь Алкеста возвратилась уже за ним. Не отрекаясь от нее и тем самым подтверждая истинность всех слов любви, обращенных к ней, Адмет проявляет черту, не свойственную Гераклу, но отныне становящуюся, наряду с мужеством, определяющей чертой трагического героя. Как всякий подлинно трагический герой, Адмет прежде всего честен. Так, Эдип

становится трагическим героем не тогда, когда пытается перехитрить судьбу, избежав, таким образом, предсказанного, но тогда, когда высказывает готовность заплатить по счетам за все, что совершил.

Иллюзия благополучия в трагедии Еврипида возникает потому, что он ставит точку там, где у Софокла было бы только начало.

Аристотелевские *πράττω* и *δράω*, таким образом, вместе целиком охватывают действенную сферу, которая для М.М. Бахтина – в суженном до *πράττω* виде – станет конститутивным моментом в осмыслении сущности искусства. Эта сфера действительности не является онтологически первичной, но учреждается в качестве якобы онтологически значимой посредством хитрости (*τέχνη*) сначала Аполлона, а затем Геракла: она представляет собой только личину онтологии. Об этом нам говорит “Алкеста” Еврипида.

В поэтическом искусстве (*τέχνη*) “просто” действовать и “драматически” действовать опосредовано представлением: не онтологическое событие, как у Пиндара, а иллюзия, образ онтологического события. Вот почему действенная сфера не может быть здесь не только первичным, но даже равнозначным представлению конститутивным моментом поэтического искусства: лишь постольку, поскольку она опосредована красотой, она становится фактом искусства. Онтологическая ущербность действенной сферы сначала Аристотелем, а затем новоевропейской эстетикой была успешно переосмыслена: это, конечно, иллюзия, но такая, в которой сущность жизни раскрывает глубже, нежели в любом проявлении действительной жизни. При этом онтологически первичный опыт *ποίησις*, которая не является искусством, был проигнорирован.

Трагедия, будучи вполне миметическим поэтическим жанром, тем не менее апеллирует к онтологическому смыслу хотя бы попыткой пародийно его изобразить. К онтологическому смыслу, хранимому первоначальной *ποίησις*, по-разному апеллируют все традиционные жанры поэтического искусства (*ποίησις* *τέχνη*) именно потому, что всем им присуще не только *πράττω*, но и *δράω*.

Δράω – это пуповина, которая не дает поэтическому искусству забыть о его происхождении из *ποίησις*, хотя о самом происхождении поэтическое искусство, конечно, ничего уже не знает: оно для него не более, чем грёза, полузабытый предутренний сон.

Роман – единственный жанр, который этой пуповины лишен, поскольку целиком происходит из области *πράττω*: “зоны контакта с незавершенным событием настоящего” (М.М. Бахтин), не ведающего о знаках, связующих настоящее с уже бывшим и предстоящим. Для того, чтобы выйти из этого, предопределенного его происхождением, ограниченного состояния, роман не вбирает в себя другие жанры (он на это не способен по определению), но преодолевает свои границы, приобщаясь таким образом к той тусклой памяти об онтологическом смысле, которая присуща традиционным жанрам поэтического искусства. Когда герметичные границы романа становятся проницаемыми для этого смысла, он перестает быть только романом и, таким образом, перестает быть только чтивом.

Разложение драмы и ее погружение в сферу *'πράττω'* приводит к тому, что она становится мелодрамой, в которой на смену поэтическому содержанию приходит его эрзац – аффектация. Точно так же и роман, не выходя за пределы означенной сферы, остается мелодраматичным, тогда как восходя в область *'δράω'*, он становится романом-комедией, романом-драмой или даже романом-трагедией и лишь при этом условии становится поэтическим.

Еще раз: действенная сфера, тем более исключительно понятая как *'πραξις'*, не является конститутивной для произведения словесного искусства. Собственная область такой действенной сферы, в которой она вполне возвращается к своей сущности и проявляется непосредственно, – этика, нравственная философия. Даже роман не может быть целиком ограничен областью *'πράττω'*, если претендует хоть на какую-то поэтическую значимость, тогда как этика только к этой области и апеллирует.

Роман собственного поэтического содержания не имеет. Его исключительная сфера, в которой он остается самим собой и не трансформируется в другие жанры – жизнь как сугубая эмпирическая *πραξις*, в которой ничего поэтического нет. Поэтическое – в проявлении лада или хотя бы в напоминании о ладе как целом мире. *ποίησις* являет лад, *τέχνη* творит иллюзию лада и только в этом случае становится *ποιητική*.

“Назидательные новеллы” М. Сервантеса будут восприняты как безнравственные⁴ только в том случае, если мы начнем рассуждать о них сугубо прозаически, а это значит: изнутри действенной сферы, сферы *πραξις* как единственно значимой. Такой подход подразумевает, что эстетическое по своей сущности явление будет помыслено не в эстетических терминах: то самое, к чему стремился М.М. Бахтин. Между тем эстетическая сущность новелл Сервантеса заключается прежде всего в том, что они ироничны именно по отношению к такому подходу, поскольку иронизируют над претензией *πραξις* быть законодателем в той области, где правит поэтическое искусство. В то же время какой-нибудь “отменно длинный нравоучительный роман”, признающий правомерность такой претензии, именно потому останется чуждым подлинной поэзии.

Еврипидовский Геракл целиком остается в границах поэтического искусства, а не *ποίησις* по той причине, что он не принадлежит онтологическому событию, но только *играет* в онтологию. Этот не просто игровой, но якобы онтологический момент необходимо присущ подлинному поэтическому искусству. Там, где он исчезает, остается либо бессодержательная игра, либо только дидактика, морализаторство, вполне возможно – полезное, но не искусство.

Подлинно поэтическим любое произведение словесного искусства становится лишь тогда, когда в красоте его образов присутствует хотя бы отблеск той Красоты, которой наполнен лад и которая поэтому никогда не может быть ограничена сферой *πραξις*. Поскольку, однако, роман оставляет наибольший простор для анализа самой по себе действенной сферы, так что и эстетическое при этом отходит на второй план, постольку роман остается любимейшим жанром персоналистов.

⁴ Так, название новеллы “Сила крови” вполне могло бы иметь продолжение “...или Награжденная порочность”.

В отличие от миметических жанров словесного искусства, для которых конститутивным является эстетическое начало, *ποίησις*, будучи мимической по своей природе, пребывает в смысловой полноте целокупного имени и остается во владении своей сущности, пока эту связь хранит, что значит: хранит полноту явленности онтологического события и приобщенности к нему.

Литература

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М. : ГИХЛ, 1957. – 184 с.
2. Аристотель. Поэтика // Сочинения : в 4 т. / Аристотель. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 645–680. – (Философское наследие).
3. Дьяченко Г., прот. Полный церковно-славянский словарь / Прот. Г. Дьяченко. – М. : Отчий дом, 2005. – 1122 с.
4. Еврипид. Алкеста // Трагедии / Еврипид. – М. : Искусство, 1980. – Т. 1. – С. 5–58.
5. Хайдеггер М. Изречение Анаксимандра // Разговор на проселочной дороге / М. Хайдеггер. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 28–68.
6. Шекспир У. Трагедия о Гамлете, принце Датском / У. Шекспир. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 416 с.
7. Эсхил. Трагедии / Эсхил. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.
8. Euripides. Alcestis / Euripides. – Lipsiae : BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1980. – 48 p.
9. Pindari carmina cum fragmentis / Pindarus. – Lipsiae : BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1980. – P. I. – 196 p.

Аннотация

Статья посвящена выяснению сущности действия и онтологического события. Автор предлагает развернутую характеристику действия и онтологического события. Граница между ними совпадает с границей между *ποιητικὴ τέχνη* и *ποίησις*.

Ключевые слова: действие, онтологическое событие, *ποιητικὴ τέχνη*, *ποίησις*.

Анотація

Статтю присвячено з'ясуванню сутності дії та онтологічної події. Автор пропонує розгорнуту характеристику дії та онтологічної події. Межа між ними співпадає з межею між *ποιητικὴ τέχνη* та *ποίησις*.

Ключові слова: дія, онтологічна подія, *ποιητικὴ τέχνη*, *ποίησις*.

Summary

The article deals with the clarification of the essence of such phenomenon as action and ontological event. The author offers the detailed characteristics of action and ontological event. The border between them coincides with the border between *ποιητικὴ τέχνη* and *ποίησις*.

Keywords: action, ontological event, *ποιητικὴ τέχνη*, *ποίησις*.