

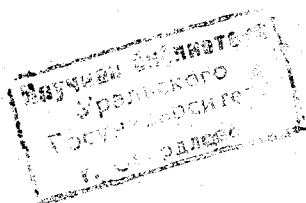
Г.Д. ГАЧЕВ

СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ФОРМ

ЭПОС
ЛИРИКА
ТЕАТР

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОСВЕЩЕНИЕ»

МОСКВА · 1968



1058285

Гачев Г. Д.

Г 24 Содержательность художественных форм.
(Эпос. Лирика. Театр). М., «Просвещение», 1968.
302 с.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

В художественном воспитании очень важно отдавать отчет в тех идеях, значениях, которые излучают сами формы, жанры произведений искусства, приемы, которыми они создаются. Между тем в практике преподавания (и прежде всего литературы) обычно резко разграничивается анализ идейный и анализ «художественный». Характеристика идейного содержания часто сводится к определению взглядов, высказываемых автором и героями. При этом ускользает художественная идейность и ее место иногда занимает социологическая схема. Разговор же о художественной форме превращается в перечисление внешних особенностей языка, композиции и т. д.

В таком положении во многом повинна та метафизическая постановка вопроса о содержании и форме в искусстве, которая распространялась у нас ряд лет. Декларировалось в общих словах их единство, а в чем оно конкретно — ясности было мало.

В предлагаемой книге основной упор делается как раз на конкретном выяснении тех разных смыслов, которые заключают в себе сами формы, жанры, приемы искусства. Дело это очень сложное и требует большой тонкости анализа. Книга Г. Д. Гачева носит поисковый характер, она как бы прочерчивает некоторые маршруты в

этой трудной проблеме искусствознания. При этом автор излагает не только готовые мысли, но и сообщает ход своих поисков. Демонстрируя психологию мыслительного творчества, книга учит мыслить и читателя, вовлекает его в совместное с автором путешествие по формам и жанрам искусства.

Мы надеемся, что, написанная в живой манере литературной публицистики, книга Г. Д. Гачева будет с пользой прочтена учителями, студентами и преподавателями, интересующимися искусством.

КАК РОЖДАЕТСЯ ПРОБЛЕМА



А. ПРЕДВАРЕНИЕ, В КОТОРОМ ОБЪЯСНЯЕТСЯ;

1. Почему автор заболел именно этой проблемой и зачем написана эта книга

В юридической практике еще с древнеримских времен существует обычай: в запутанных делах, где обе стороны представляют равно логичную цепь доказательств, задаваться вопросом: *сui bono?* — «ради какого блага?», «кому выгодно?», «кто и какой интерес мог преследовать в этом деле?». Подобно этому, когда и мы, «ученые», принимаем исследование сложных и запутанных вопросов, полезно отдать себе отчет в том, какой личный интерес, пафос одушевляет тебя в этом деле, как он родился и в каком направлении может вести твою мысль, предопределяя во многом ее результаты. Это важно для того, чтобы не обманывать других, читателей, и самому не обманываться традиционным названием проблемы исследования, но уловить ее подлинную.

Так и здесь, тема предстоящего исследования названа: «Содержательность художественной формы и разделение литературы на роды и виды». Формулировка, кажется, и задает мне проблематику для мысли. На самом же деле это совсем не так. Само обращение мое к этой традиционной и так сформулированной теме произошло оттого, что та подлинная и неясная еще и мне самому проблематика, которая подспудно, изнутри назревала в моей жизни и мысли, из множества окружающих нас, заданных нам заранее тем и проблем, наиболее похожа на сформулированную выше тему. Во всяком случае, ей удобнее всего двигаться и проявляться в рамках этой проблемы. Это

подключение внутренне мучащих вопросов к традиционному, общеутвержденному вопросу полезно также и для последнего, так как он для своего разрешения может воспользоваться энергией личного пафоса живого человека.

Но, с другой стороны, именно от этого плодотворного замыкания и подключения друг к другу данного традицией и порожденного изнутри может произойти недоразумение и непонимание, о чем идет речь по истине. Ведь прочитав название: «Разделение литературы на роды и виды», — наш мозг автоматически срабатывает и представляет себе, что целью исследования будет составление еще одной из сотен классификаций эпоса, лирики, драмы, романа, трагедии, комедии, баллады, сонета и т. д. Отчасти это действительно так. Вот почему важно честно отдать себе отчет в том особом повороте, который обретает привычное содержание проблемы от замыкания с какой-то неясной еще проблемой, рожденной из моего личного опыта и призванной как-то разрешить его затруднения. Этот отчет не есть лишь дело нравственной и научной честности — он необходим как раз для того, чтобы мысль набрала большую глубину, чем та, на которой обычно движется мысль безотчетная.

Итак, каким образом стали рождаться во мне вопросы, которые в итоге влились в русло этой темы?

Несколько лет назад в коллективе Института мировой литературы, работавшем над книгой «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении», обсуждалась моя новая работа. Слова одного из выступавших глубоко запали в мое сознание. Звучали они примерно так: «Когда я получил и читал эту работу, я все время думал и не мог понять: что это такое? Философский трактат о происхождении всего? Литературоведческое ли исследование? Свободное публицистическое рассуждение о современности? И о чем оно, этот х, — тоже неясно: то говорится о кочевых народах, то о современной армии, то о классовом чувстве рабочих, то о происхождении понятия божества и т. д.».

Тогда даже не спорили по существу рассматривавшихся в работе вопросов, не опровергали ее мысли и положений: верны они или неверны. А мои работы до тех пор вызывали споры по существу, и по этой работе я особенно ждал живой дискуссии, так как мысли ее представлялись

мне весьма любопытными. Для меня, когда я писал, все время было важно именно существо вопросов: что есть жизнь, сознание, искусство и т. д., — и, видя перед собой только их, я уже не замечал, какие вензеля в ходе освоения этих вещей выделяет моя мысль, каким способом она движется. А когда вещь написалась, оказалось, что существенны не мои мысли и утверждения — их даже всерьез не принимали, — а способ их добывания и изложения, и еще точнее: просто жанр, структура этого сочинения. И за моей мыслью не стали следовать именно потому, что барьером встала неясность жанра.

Тогда-то я и понял, что основной и первый ход, который делает наше мышление, когда оно сталкивается с чем-то новым (вещью, мыслью и т. д.), состоит в том, чтобы определить его порядок, жанр, структуру — соотнести с устойчивыми рубриками нашего поведения и сознания («ну, на что это похоже!»). И это, оказывается, есть первое что (что это такое?), есть, так сказать, сущность первого порядка, от уяснения которой зависит проникновение в последующие этажи содержания. Недаром, когда нарушаются сложившиеся в ходе разделения труда границы жанров (поведения, мышления и т. д.), то это воспринимается как нечто гораздо более беспокойное, чем высказывание новых мыслей, совершение непринятых поступков и т. д.

Итак, в жанре, в порядке («*Ordo est clavis omnia regum*» — «На все есть свой порядок!») таится какое-то священное и вековечное содержание, богатство и значение которого надо понять. Не случайно первым исторически возникшим философским понятием была не сущность, а «космос» — строй, структура. Все можно сделать и высказать, но важно знать, где и когда: в своем месте, в свое время, в положенной форме и порядке. И пословица «Это ни в какие ворота не лезет!» ясно обнаруживает, что главной и устойчивой содержательной сущностью, предопределяющей всякие возможные «это» (т. е. высказывания по существу), являются именно «ворота» — предопределенная форма для литья. Раз ворота имеют власть пускать или не пускать какое-то новое «это», то сами они, значит, разбираются, каково же бывает и может быть «это», они — одной природы.

Такова была преграда, в которую уперлись моя жизнь и мышление.

2. В чем особенности исторического и логического подходов

И поскольку я по образованию и профессии литературовед и эстетик, эта жизненно меня задевшая загадка на пути своего прояснения стала будоражить и по-новому преломлять те вопросы теории искусства и литературы, которыми я занимаюсь. Особенно отчетливо стала эта задача выявляться после завершения нашим коллективом первого тома «Теории литературы»¹. Нынешнее мое исследование прямо примыкает и отталкивается от идей этого труда². Следовательно, чтобы еще более конкретно уяснить, в чем состоит та живая и подлинная проблематика, что будет решаться под названием традиционной темы «Разделение литературы на роды и виды», мы должны отдать себе отчет в той стороне истины о литературе, которая не замечалась или оставалась в тени в первом томе «Теории литературы», — зато теперь действительно и мстительно выплывает на первый план.

Попробуем окинуть единым взглядом первый том и проблемы, волновавшие его исследователей. Нас одушевлял пафос изменения: раскрыть, что под теми общими представлениями, которыми оперируют обычные, формальные, как мы их называли, теории литературы: предмет, идейность, художественность, метод, образ, характер и т. д., кроется совершенно различное и даже противоположное содержание в зависимости от исторической эпохи. Внимание обращалось прежде всего на процесс, и радостно улавливались и фиксировались приметы изменений. «Смотрите! Двигается!» — этого было как бы достаточно, чтобы высказать общезначимую и ценную мысль. А «что движется?» — это было менее существенным. Все категории: предмет, метод, образ, характер — теряли свои очертания, определенность. Они служили, с одной стороны, рамкой картины литературного процесса, призмой, через которую

¹ «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер», т. I—III. М., Изд-во АН СССР, 1962—1965.

² См., в частности, главу: Г. Д. Гачев. Развитие образного сознания в литературе. «Теория литературы», т. I, стр. 186—311, и главу: Г. Д. Гачев и В. В. Кожин. Содержательность литературных форм. «Теория литературы», т. II, стр. 17—38, где суммарно изложены идеи, развиваемые подробно в настоящей книге.

он просматривался; а во-вторых — тем предметным материалом, на котором процесс проявлялся.

И нельзя сказать, чтобы характеристика литературного процесса внутри каждой из указанных категорий (как движется?) в итоге не оказалась плодотворной для более четкого уяснения самих понятий (что движется?). Объем их содержания в целом выявлялся, но не статически, а динамически: не через положение рядом признаков в пространстве, но через их нагнетание во времени, появление один после другого. И среди текучести процесса в качестве устойчивых «признаков» и «частей» понятия выступали те взаимоотражения, которые одна эпоха бросала на другую.

В итоге работы ход исторических превращений, которые претерпевает литература, был во многом намечен. Но не было ясно осознано авторами, что вся эта работа по разматыванию исторического материала была лишь способом постижения того, что есть литература *сегодня*; что время мы привлекали для того, чтобы постепенно пройти по полю, на которое простирается все тело литературы наших дней.

В первой части нашего исследования исходным постулатом было: пространство есть время (то есть: то обилие вещей, произведений, мыслей, которое окружает нас в современном мире и располагается одно *рядом* с другим, создано в ходе истории, явилось одно *вслед за* другим), и мы стремились расщепить устойчивую целостность культуры, построить ее в историческую колонну — в затылок друг другу. Теперь же надо исторический ряд вновь развернуть в шеренгу, где всё — сейчас, сосуществует, находится в одном времени. Надо время снять в пространстве, его эпохи заменить различиями ставших предметов и показать родство и равноправие всех эпох и народов.

3. Противоречие между непрерывностью мышления и прерывностью высказывания

Есть одна беда у отвлеченно теоретической мысли: она может уяснять и выговаривать одно лишь после другого. А раз уж приходится истину, ее объем выражать не сразу, а через последовательное расположение частей истины (т. е. самих по себе уже *неистинных*), нет более богатой и гарантирующей наибольшую объективность и верность

предмету сетки (шкалы), к которой может прильнуть и зацепиться мысль, чем естественнoисторическая последовательность — время, развитие. Но ведь и сама историческая последовательность расположения частей истины во многом предопределяется логически: тем, что мы понимаем под истиной, предметом. В этом заколдованном круге отвлеченная мысль всегда чувствует себя Буридановым ослom, умирающим между двумя охапками сена, не зная, с которой начать. Какой-то импульс, исходящий из жгучих современных проблем нашей жизни, истории, прорвал этот круг и слил нас с точкой зрения процесса. Теперь, на этой основе, мы чувствуем, что мы не ушли от задачи определения основных устойчивых категорий и форм литературы, а пришли к ней.

Но теперь эта задача формулируется для нас не совсем так, как она могла бы стоять перед началом пути нашей мысли. Сам этот, уже совершенный нашей мыслью путь стал таким же объективным фактом, как и те вопросы, которые передаются нам по традиции. Задача эта есть именно *наша очередная* задача, т. е. мы столько же получаем, сколько даем, диктуем ей ее содержание: оно конкретно зависит от тех вопросов, которые стояли в очереди до нее и которые уже разрешались.

Все это важно уяснить и нам, и читателю, и последующему критику нашей работы, чтобы, с одной стороны, мы точно знали свою задачу, *в связи с уже сделанным*, и не боялись формулировать ее односторонне. С другой стороны, и читатель, и критик не должны предъявлять нам векселей, по которым мы уже уплатили. Теперь нам предстоит выявить то, благодаря чему искусство, литература являются все-таки чем-то стабильным, сомкнутым, твердым и не расплываются в других формах жизни и сознания.

Итак, если раньше нас интересовало: как и почему движется? — то теперь наша задача состоит в том, чтобы показать: что и почему стоит? Если до сих пор нас интересовала изменчивость литературы, «новаторство» каждой литературной эпохи, то теперь мы должны вскрыть, что такое традиция — и не в ее отрицательном аспекте тормоза, оков, той материи, которая сопротивляется новым идеям, но в ее благотворной роли. Ведь благодаря постоянству форм быта, языка, сознания, литературы осуществляется в человечестве взаимопонимание эпох, народов и поколений.

Проанализируем, кстати, эту формулировку. Если рассматривать ее саму в себе, безотносительно к уже развитым идеям, она звучит крайне односторонне и ее легко с порога отвергнуть как неверную: что это за пафос ретроградства, что за отрицание исторического движения! Кажется, чтобы преодолеть этот упрек в односторонности, следует вернуться к формуле: «В литературе новаторство сочетается с традицией» — и все будет в порядке.

Но, выскользнув от любых претензий и упреков, мы тем самым ускользнули и от мысли. Ибо мысль, когда она погружается в глубину, должна покинуть самосохранительную позицию равновесия и последовательно двигаться в определенном направлении.

Если же добиваться полноты истины в каждом звене рассуждения, то оно (рассуждение) просто не может состояться. Чтобы сдвинуться с места, мысль должна рискнуть быть относительной и односторонней. Трудность и обманчивость здесь возникают из сферы языка, ибо каждая фраза по форме своей есть замкнутая целостность, огражденный отовсюду мир. И эта форма предъявляет требование абсолютности и к мысли, в ней высказывающейся. Вот почему кажется, что формулировка может и должна быть адекватной мысли. Но мысль есть не точка, а процесс. (Здесь опять это утверждение односторонне, ибо она есть также и точка, момент.)

В идеале мысль всего размышления должна была бы являть собой единый, нечленимый поток, без точек. Но, как только мы поставили точку, мы уже замыкаемся в пределах фразы («от сих до сих», от точки до точки) и требуем, чтобы мысль была «верна». Но это и значит предъявить к относительной истине требование быть абсолютной.

Оглянитесь: каждый из нас сплошь высказывает неверные мысли — каждая фраза страдает удивительной ограниченностью взгляда. Прodelайте такой эксперимент: прочитайте любую фразу и тут же задайтесь вопросом: а почему не наоборот? И стоит это проделать, как вы и впрямь, и совершенно законно, начнете думать: «А в самом деле, почему не наоборот?»¹. И это будет казаться очень глубокомысленным переворотом мысли. И это действительно

¹ С этого хода мысли начинается всякая редакция — как явление общественного порядка.

но *чревато* мыслью, возможностью ее развертывания в ином направлении, что вытекает из природы мышления (которое есть непрерывность) в его реальном противоречии с формой языка, которая в каждой точке прерывает и останавливает мысль. Высказав что-то и перечитав, мы тут же сами пугаемся: «А всегда ли так?» — и осознаем: не то сказалось. Чтобы оградить себя от претензий, прибегают к своеобразному крестному знамению: «чур меня!» В этой роли выступают всякого рода словечки, нарушающие обязательность мысли: «порой», «зачастую», «не только, но и» и т. д. Так, если ту же фразу о постоянстве литературы снабдить оговоркой вроде: «Конечно, мы этим не утверждаем, что в литературе вообще не происходит прогрессивного исторического развития, но подчеркиваем, что наряду с изменчивостью существует и известное постоянство форм литературы», — то покажется, что мы высказали нечто более истинное. Они, эти словечки, выходит, способны справиться с противоречием между относительностью мысли в каждом ее звене и абсолютностью формы высказывания! Но тогда каждая фраза должна быть снабжена такого рода осторожно гарантирующими («что вы! мы не претендуем на...» и т. д.) энклитиками и проклитиками. И это уже будет не поправкой к мысли, а чисто словесным, мнимым преодолением реальной трудности мышления. Но именно поэтому их (эти энклитики и проклитики) можно вынести в одну общую скобку перед всем сочинением и всеми его фразами. Подобную «скобку» я сейчас и устанавливаю у врат предстоящего исследования.

Однако, если здесь очень саркастически сказано о людях, не понимающих, что мысль не может высказать всю истину через одно заявление, то это не значит, будто мы не видим всей священности такого непонимания, его спасительности от шарлатанства мысли. За этими наивными, смешными оговорками и «словечками» стоит великая, народная потребность людей в абсолюте: чтобы полнота истины и счастья достигались сразу и сейчас. Народный здравый смысл не приемлет, не допускает самодовольно филистерского самоограничения: «не все, мол, сразу», — когда переносят истину и счастье в неопределенное будущее. Ибо где гарантия того, что истина все-таки будет дана и все эти заверения не есть спекуляция на постепенности истории и высказывания мысли?

Это неприятие последовательности и вера, что все-таки может истина быть найдена сразу и высказана в одном слове, есть энергетический импульс познания, благодаря которому оно возобновляется вновь и вновь после всех самых прекрасных или неудачных своих опытов. И, собственно, все искусство и художественное мышление о жизни как раз возникают из этого несмирения жизни и человеческой мысли перед логически безупречно доказанными ограничениями их возможностей. И художественная мысль в каждом своем звене космична: сразу высказывает все бытие в целом, как микрокосм.

4. Наш поворот проблемы в отличие от предыдущих работ на сходную тему

Предметом нашего исследования будет литература как устойчивое тело, материальное целое. Открывается твердь в зыбкой прозрачности духа. Грубо говоря, мы должны теперь иметь дело с тем, что можно потрогать, — с литературой как телесностью. Нас должно интересовать то, благодаря чему литература собирается в упругое существование и не тушется среди многообразия других предметов и материй общественного бытия: хлеба, машин, законов, костюмов, силлогизмов и т. д. Потому главной реальностью для нас должны быть теперь произведение как вещь и законы, по которым оно конституируется в устойчивое целое.

Таково в общем направление нашей мысли. Оно может реализоваться, собственно говоря, через любые категории, в том числе и те, через которые шло историческое рассмотрение литературы — через предмет, образ, характер. И в этом смысле призма родов и жанров для него случайна. Но все же не даром первые категории пошли на овладение изменчивостью литературы, а для освоения ее постоянства остались последние. Видимо, наша нынешняя проблематика им внутренне присуща.

Однако ошиблись бы те, которые стали бы ждать от нас, что мы ликвидируем кавардак взаимопересечений, разложив, наконец, литературные формы по полочкам стройно и систематично, чтобы они не путались друг с другом и строго блюли свое место в субординации родов и видов. Нас они интересуют как те структуры, которые лишь прикоснувшись к аморфному потоку художественных идей и

представлений, магически вызывают в нем кристаллизацию, так что уже нет потока, всегда разомкнутого в дурную бесконечность, а перед нами — единичная завершенная вещь. И вот в ходе ее кристаллизации нас интересует, какие идеи излучает из себя сама форма кристаллов. Как то, что подлежит высказыванию, в ходе высказывания наполняется неподозревавшими ранее содержаниями — лишь от того, что высказывание оформляется в трагедию, балладу, роман и т. д.? Нас интересует содержательность самих жанровых форм, тогда как при историческом рассмотрении интересовало бы изменение и образование форм и структур под влиянием меняющегося художественного содержания.

Таким образом, пытаюсь сформулировать свой особый поворот темы «Разделение литературы на роды и виды», мы подходим к другой проблеме — «Форма и содержание». Здесь нас подстерегает тысяча своих вопросов, являющихся законной, всеми признанной собственностью этой темы. И можно растеряться и начать не то решать, если не уяснить себе то направление, в которое понуждает нас традиция именно нашей мысли. А традиция, как известно, завещает не только свои завоевания, но и «неосуществления». И в этом плане традиция проделанной уже работы велит нам воздать форме; а так как для нас понятие «содержание» почтеннее понятия «форма», мы должны сформулировать нашу проблему так: «Содержательность формы».

В этой формулировке содержание высочайше снисходит и одаривает форму собой, тем признаком, без которого она в нашем понятии не имеет цены, — причащает ее к себе. Ибо мы должны отдавать себе отчет в том, что понятие «содержание и форма» есть тоже следствие одного из тех рассечений целостности жизни и ее явлений, которые производит наше мышление; и тот или иной исторический этап мышления осуществляет это рассечение под разными «девизами».

Например, так называвшиеся «русские формалисты» (по особым и от них не зависевшим историческим причинам) считали более почтенным понятие «формы». Но именно потому, что они решали реальный, объективно-исторический (а не мнимый, словесно-назывательный) комплекс задач, и решали его с воодушевлением, последовательно и творчески, — они в итоге разрешили тьму вопросов, кото-

рые мы отнесли бы под рубрику «художественного содержания»¹.

На словах «содержание», «форма» столько висит всяческих представлений, определений, что отвращает от себя сама перспектива уточнения терминов,— ибо дать я смогу в определении все равно что-то не тр. Попробую оперировать с тем представлением, которое есть, как то уже сформировалось у каждого взрослого человека (так же, как, сказав «стул», я могу опереться на представление, а не считать себя обязанным давать определение: «под «стулом» здесь понимается то-то»). Отказываясь уточнять заранее термин «форма», я иду на риск некоторой смутности, неотчетливости. То есть, не всегда каждый читатель в высказывании будет видеть и понимать совершенно то же, что я имел в виду: «допуски» здесь довольно широки и границы расплывчаты. Так что читатель может испытывать и неудобства от этой «сдвинутости», непритертости понятий, от ощущения, что его понятие той же «формы» не совсем совпадает с тем, каким здесь оперируют,— и в то же время не дается определения, по которому он точно мог бы выяснить разницу. Но именно потому мы не даем определения, что понятие (в том числе «формы») в него не вложимо, что весь ход рассуждения призван выяснять это понятие, а не одно предложение, заключающее определение. Более того, определение в этом случае было бы опасно, так как дезориентировало бы читателя: побуждало бы его не мыслить вместе с автором в поисках понятия, а проверять: всё ли, что нужно мыслить под формой, заключено в этом предложении-определении? — будто мышление совсем не нужно, излишняя роскошь, а важна формула.

¹ Вообще, сосредоточенность на идеях форм, на смыслах приемов, на их содержании всегда была присуща русской мысли о литературе. Помимо писателей (Пушкин, Гоголь, Толстой и др.) и критиков, начиная с Белинского, в этом направлении мыслила и собственно наука о литературе — в трудах Буслаева, Веселовского, Потебни. В советское время с разных сторон этот вопрос исследовался в работах Б. Эйхенбаума, В. Жирмунского, М. Бахтина, Г. Лукача, В. Гриба, И. Виноградова, Д. Лихачева, Н. Берковского, Г. Гуковского, Г. Фридендера и многих других. Я не даю здесь истории объективного рассмотрения этого вопроса, ибо в этом случае вопрос начинает выглядеть как готовый предмет, заданная тема, но хочу продемонстрировать, как он первооткрывается в личном опыте каждого человека, т. е. возникает именно как вопрос, жизненно важная дилемма: как «быть или не быть?».

В то же время попытка моя оперировать в рассуждении с расплывчатым, неуточненным представлением, даже образом формы, имеет преимущество — в общезначимости и суммарности. То есть, я могу работать с читателями, у которых самые разные представления о форме, и все же каждому что-то говорить внятное на языке и в орбите его представления. Любой термин здесь берется как бы в условно-символическом значении. Сознательно используется категория или «ракурс» *неопределенности*, с помощью которой в современной науке достигают некоторых результатов, которых не достичь, если оперировать с точными терминами, числами и определениями. Просто я здесь буду оперировать понятием не как телом, а как полем, не как сферой, а как туманностью. Контекст же подскажет каждый раз, какой вариант из понятия «формы» имеется в виду в данном случае: представляемая родовая форма (абстракция) эпоса или данная конкретная форма единичного произведения — «Войны и мира», например; или в понятии «содержания» — говорится ли о содержании жизненном или о содержании произведения искусства и т. д.?

Б. РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ В ОБЩЕМ ВИДЕ

Ни на одной другой эстетической проблеме воздействие формальной логики не сказалось так сильно, как на проблеме родов и видов (жанров) искусства. Эта проблема, собственно, и создана и сформулирована так, а не иначе именно формально-логическим способом объяснения бытия и форм сознания. Это объяснение, по сути, совсем не было и не есть объяснение, а лишь классификация и описание явлений. Объяснить явление с этой точки зрения — значит подвести его под более общую категорию, именуемую родом, а затем найти отличительный специфический признак (*differentia specifica*), который и даст явлению видовое определение. Такое распределение литературных форм по рубрикам нужно лишь как предварительная инвентаризация литературного хозяйства, но само по себе не даст выхода к пониманию, что есть литературные формы.

Существующая традиция в рассмотрении устойчивых литературных форм не из них исходит и не из художественной мысли извлекает метод и критерий, но из рассу-

дочной мысли и ее способа самоорганизации: ее отношения общего, особенного и отдельного прямо подставляются как якобы самой литературе присущий принцип самоорганизации.

Естественно, что и в итоге такого рассмотрения формально-логическая мысль получает не специфику литературных форм, а себя же самое: логическая категория «общего» предстает как якобы литературно-художественная категория — «рода»; «особенное» — как «вид»; «единичное» — как отдельное произведение. Но, получив в итоге себя самое, т. е. то, что она от себя вложила в литературно-художественные явления, формально-логическая мысль видит в этом итоге не то, что ее выкладки проскакивают через собственную природу предмета, никак его не задевая, но — так как концы здесь полностью сходятся с концами — находит в этом подтверждение универсальности своего способа рассмотрения вещей, так что любая «специфическая» природа для нее оказывается якобы растворима и подменима, переводима на ее классифицирующий язык.

Напротив, как это ни парадоксально на первый взгляд, рассудочная мысль тогда ближе всего подходит к мысли художественной и способна понять ее, когда встает в противоречие сама с собой, заходит в область антиномий и у нее не сводятся концы с концами.

Но, с другой стороны, нет ничего более легкого и дешевого, чем потешаться над неуклюжестью движений формальной логики на чуждой ей территории и спутывать ее козыри, показывая, как она непрерывно сама себя высекает. Этот, иронизирующий, способ полезен как расчистка нашего сознания от предрассудков, но он богат не своим, а разрушаемым содержанием: если бы не живая кровь положительных усилий формальной логики, ему нечем было бы питаться.

Понимание же литературных форм может быть достигнуто на пути их выведения из содержания жизни и литературы. Здесь действует тот всеобщий закон, по которому форма есть отверждение и закрепление содержания. Форма когда-то была содержанием; литературные структуры, которые мы, теперь, омертвив и превратив в схемы, подводим под категории рода и вида: драма, сатира, элегия, роман, — при своем рождении были живым истечением литературно-художественного содержания, которое в данном

историческом состоянии мира (типе отношений общества и индивида) возникало как наиболее органическое выражение ситуации жизни в литературе. Литературная структура поглощает в себя это жизненное содержание и потом излучает из себя на каждую новую эпоху, идею, писателя, которые безмятежно обращаются к ней, не представляя себе, с каким самовоспламеняющимся огнем они будут играть. Форма, так понятая, живет уже как нечто реальное, а не как удобная конструкция сознания эстетика и теоретика литературы.

Художественное содержание тогда лишь обретает самостоятельную — не смешанную с тем, что носится в воздухе эпохи, или с мозгом, субъективным сознанием автора — жизнь, когда оно перестает быть этим зыбким, с размытыми пределами брожением духа, а станет плотью, на своих сваях и балках торчащим построением. Что — эти сваи, балки, перекрытия и карнизы — не трансформируют ли они это, ими еще не оформленное марево художественного содержания — художественных мыслей, коллизий, характеров и обстоятельств?

До сих пор в наших исследованиях различалось это художественное содержание от социального, исторического, политического и т. д. содержания жизни или логических идей. Но мы еще не ставили вопрос о том, какие метаморфозы происходят с самим этим художественным содержанием, когда оно, преодолевая сопротивление материалов, рождается на свет как определенная предметная целостность: тектоника, постройка, структура.

Например, еще до того, как Корнель начинает писать своего «Сиду», существует выработанная веками и тысячами структура драмы — как зрелища, самодвижения художественной мысли через ее расчленение на вопросы и ответы (диалог) — в отличие от эпической художественной мысли — повествования, данного как сообщение извне, как благоговение какой-то духовной силы, стоящей над действием персонажей, которую мы слушаем и ей доверяем, не парализуя ее движения критическими вопросами. В драме же художественная мысль — в цепи вопросов и ответов, сама себя критикует, двигаясь не плавно, а непрерывно спотыкаясь, озираясь, с боем завоевывая каждую следующую ступень. При этом у структуры драмы есть еще множество тектонических свойств: завязка, развязка, *qui pro quo*, декорации и т. д. Так вот, не пронизывает ли эта

живая структура мириадами невидимых нами силовых линий формирующуюся художественную идею «Сида», его характеры и обстоятельства и т. д.?

И не должны ли мы видеть в этой активности формы, силе традиции не только нечто отрицательное, но и благостную, народную силу, отражающую в себе глубинную устойчивость бытия, простоту и ясность его коренных ценностей, которые не поддаются расползанию в суетливой свистопляске новизны и моды? Каждая эпоха и каждая субъективность склонны отдавать предпочтение новизне. (Поскольку они действительно обновляют бытие, они и любят плуше всего именно это обновление, ибо в нем они любят себя: в современном ведь отразилась именно их суть, их преходящий век.) Но бытие, видно, не даром выработывает устойчивые формы: изготовления вещей, общения людей, быта, мышления. В них каждый раз осуществляется его равенство самому себе и братство эпох. В них длится предметная жизнь умершего человечества; разум предшествующих эпох в них понимает, осваивает и приобщает к лику человечества все нововведения.

Итак, в этих структурах заложена какая-то таинственная энергия, словно они какие-то сгустки, аккумуляторы жизненно-творческой силы прошлых веков и тысячелетий.

Как же все-таки раскупорить содержательную сущность каждой из таких структур?

Когда они теперь стоят перед нами как освященная историей давность, тяжелые и непроницаемые сфинксы,— они не допускают к себе непосвященных: твердокаменно сжаты их уста, ничего на нашем языке не выражает в себя ушедший взор. Но есть в их бытии сокровенные мгновения, когда они, как волшебники в сказках, спускаются в свою пещеру и там, наедине с собой, вдали от испытующих глаз, обнажаются в своей простой человеческой слабости, и телесной и духовной. И если мы упорные охотники, мы должны выследить их прибежища и подстеречь момент их превращения,— тогда они будут в нашей власти, заговорят понятным нам человеческим голосом и сами поведают свою историю и тайну.

Такие ситуации бывают и в жизни литературно-художественных структур. Это именно те мгновения, когда они перестают быть готовыми данностями, а только «изготов-

ляются», впервые возникают; или когда словно лишь для данного художественного содержания впервые и рождаются на свет божий.

Следовательно, это и есть внутренне присущее данной структуре конкретное содержание, и на этих произведениях ее мы и должны подловить.

Я начал говорить о ситуации первого рождения, возникновения данной формы — и тут же перешел к разговору о новых рождениях, «переселениях души» данной структуры. Но в том-то и дело, что всеобщего для человечества первого рождения искомой формы найти не удастся: каждое новое погружение в прошлое повлечет за собой погружение еще глубже, и так до бесконечности. Зато каждый акт возрождения, нового рождения есть, по сути, тоже всегда — перворождение, ибо каждое произведение создается как уникальный и неповторимый организм. С другой стороны, вся содержательная суть привлекаемой жанровой структуры в этом сотворении обнаруживает свою старую, «неизменную» жизнь. Или можно сказать, что здесь собственная сущность этой структуры как бы впервые и возникает. Следовательно, там лишь, где мы видим совершенно живое, уникальное творчество, создание одного, неповторимого литературного предмета, — там лишь и можно подстеречь и выявить всеобщую «повторимую» сущность его структуры, которая переливает в жизнь «Войны и мира», например, суть и жизнь всех эпопей древности и нового времени — от «Илиады» до «Мертвых душ». Сотворение уникального произведения протекает как своего рода единоборство новой творческой идеи и преднаходимой жанровой структуры. Якобы мертвые формы вдруг оживают и наваливаются всей своей накопленной мощью на новое содержание, так что оно, чтобы не захлебнуться под потоком этой животворной мертвой воды, должно напрячь всю свою силу, которая лишь теперь впервые и выявляется для обеих сторон («содержания» и «формы»).

Как же при такой внутренней спаянности выделить из произведения и охарактеризовать живущую в нем всеобщую структуру? А как раз не нужно выделять. Нужно рассмотреть данное литературное тело как целостность: от выявления той специфической жизненной ситуации, в которой только и именно оно должно было возникнуть; че-

рез рождающееся в сознании художника смутное художественное содержание — до кристаллизации его в предметность. Тогда форму мы и поймем не как одежду, а как отвердевшее содержание. И когда потом эта форма будет стоять как забронированная и непроницаемая схема, мы-то уж будем подозревать, какое содержательное море когда-то бушевало в ней и разбухнет при каждом новом творческом акте. И мы-то уж будем знать — пусть не все таящееся в ней ее содержание, конечно, но, во всяком случае, — всеобщий принцип его выявления.

При таком подходе каждый литературовед, исследует ли он чешскую балладу Эрбена, или историю болгарской литературы первой половины XIX в., не стал бы сверять эти тела с каким-либо эталоном и не стал бы в этом видеть путь выявления всеобщего и специфики данной баллады или национальной литературы, — но так бы вел конкретный анализ исторической ситуации и индивидуальности художника, чтобы эта баллада (или национальная литература) предстала как перворождение структурной формы баллады и сущности художественной литературы. Тогда мы будем иметь не классифицирующее представление о всех балладах и литературах (о том, что есть баллада и литература вообще), но будем, хотя и в единичном случае, прозревать глубинный процесс переливания ситуации жизни именно в балладу, художественную литературу, а не во что-нибудь иное. Пусть даже это литература — поздняя и развивается в окружении иных литератур, с громадной традицией, чье влияние она непрерывно испытывает, и ее развитие, как это кажется на первый взгляд, состоит лишь во впитывании в себя уже выработанных, сложившихся литературных форм. Но лишь только мы вдумаемся в тот факт, что в данный момент необходимо воспринимается именно ода, а не романтическая поэма или реалистическая повесть — хотя вокруг, в более развитых литературах, они уже давно живут, — мы сразу ощущаем, как бьется пульс саморазвития этого национального литературного организма, который в данный момент из себя рождает потребность в оде, а не романе, а в иной ситуации обратится и к последнему. И если нам удастся выявить органическую последовательность ситуаций личности и общества, которая порождает именно эту последовательность литературных родов и жанров, мы опять-

таким выявим всеобщий принцип «разделения литературы на роды и виды» и специфическую сущность последних¹.

Итак, в принципе говоря, научное понятие о рождении литературных предметных структур и их специфическом содержании можно создать через конкретный анализ любой литературной целостности, живущей как саморазвивающийся организм: всемирной литературы, той или иной национальной литературы, творчества того или иного писателя или даже процесса создания одного произведения.

Такой способ теоретического рассмотрения как раз ликвидирует противоречие между теорией и историей искусства, непримиримое на почве формальной логики. Этот подход не обескураживает историков искусства, не вынуждает их обороняться от насильственного вторжения эстетика, который в своей охоте за примерами нет-нет да и совершит некомпетентный, по мнению историка, наскок на его территорию,— обороняться от высокомерия теоретиков не меньшим кретинизмом эмпирического высокомерия,— но помогает им выявить теоретическую сущность их собственной работы: что они, если их анализ поистине конкретен и глубок, извлекают и разрабатывают именно научные, теоретические понятия.

Наше отличие от историков в данном случае будет состоять не в методе, а лишь в том, что мы берем для рассмотрения иную конкретную целостность, а именно — всемирную литературу. Здесь даже нельзя заранее сказать, что наша задача более трудна или теоретически более плодотворна, — нет, она просто *другая*, равноправная, ибо дать научный анализ (а не эмпирическое описание) индивидуальной литературной особи (одной литературы, ее периода, одного писателя, одного произведения) совсем не есть менее трудная и теоретически менее плодотворная задача.

Чтобы выяснить, какое содержание излучают из себя основные литературно-художественные структуры, действующие в жизни всемирной литературы, надо поместить исследовательский объектив у их корня — там, где они прорастают из почвы жизни. Не делая этого, мы имеем лишь названия, термины: «эпос», «лирика», «драма», «ода», «роман»... Обычно следующий шаг познания — складывание общего представления об эпосе (лирике, драме, оде,

¹ Подробнее об этом см.: Г. Д. Гачев, Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XIX века). М., «Наука», 1964.

романе...), которое достигается через извлечение того общего, что имеют между собой произведения, обозначаемые одним жанровым термином (так, для формирования представления о романе ищут общее между «Эфиопиками», «Романом Розы», «Дон Кихотом», «Братьями Карамазовыми», растаплавая все сущностные различия между ними).

Более же точное понятие об эпосе, лирике, драме и т. д. мы можем получить, начиная не с «крыши» (как складывается общее представление), но с «фундамента» — с первообразования жанровых различий, выявления тех жизненных и художественных потребностей, в ответ на которые они родились. Поскольку мы уже связаны наличной терминологией¹, которая на 90% возникла на художественном опыте античной (и прежде всего — греческой) литературы, то мы будем осуществлять нашу задачу на материале античного литературного цикла.

Древнегреческий литературный цикл являет чрезвычайно благоприятный для нашей проблемы материал. Здесь эпос, лирика, драма выступают и живут не одновременно (как потом в любую литературную эпоху), но являются на свет божий в последовательности, которая соответствует изменению отношений личности и общества в античном мире.

¹ Не в изменении терминологии заключается познание. Частое введение новых названий может, напротив, отдалять от знания, ибо новый термин симулирует новое знание, на самом же деле часто от него отдаляет и запутывает: новизной своей он побуждает думать, будто цель размышления — подвести к этому называнию — и что в изобретении нового словечка содержится какое-то сакраментальное «Сезам, отворись!». Бывает, что новое слово в науке мистифицируется употреблением просто нового слова.



Глава первая **О ЧЕМ ВЕЩАЕТ САМА СТРУКТУРА ТРАГЕДИИ**

1.

Познание всякой вещи на своем пути сразу сталкивается с эдиповым затруднением. Эдип ведь все знал — но не узнавал. В самом деле: он знал, что в какой-то момент своей жизни убьет родного отца. Но это его общее знание не сработало, не сомкнулось с той ситуацией, когда он на дороге встретил старика в колеснице, повздорил с ним и, взъярившись, убил. Он также знал, что ему суждено жениться на своей матери. Но когда он, убегая от судьбы, пришел в Фивы и женился на вдовствующей царице, он не узнал свою мать в этой женщине.

Итак, мышление сразу встает перед драматической ситуацией: знание в общем виде, отвлеченное от конкретного случая, явления, — и его привлечение к конкретному случаю. И как оно, это труднейшее дело, этот «трансцензус», делается? Умом ли индивида? Но Эдип отнюдь не глуп: ведь он разгадал загадку сфинкса. Надчеловеческой ли волей? Но ведь тогда как перевести повеление необходимости — воли народа, общества, истории — на язык и логику простого человека? Как он может узнать ее?

Так и здесь: мы уже в общем виде представляем, что форма есть отвердевшее содержание. Но, как только мы хотим уяснить, какое содержание отвердело именно в этой форме, что значит именно эпос, общий закон ускользает и подсовывает вместо себя банальности.

Но постойте, мы не знали, с чего начать, и просто для разгона мысли привели эту, показавшуюся нам забавной и остроумной, аналогию с ситуацией Эдипа. По ходу же ее изложения, когда я употребил слово «узнавание», мой мозг автоматически соотнес его с термином «узнавание» в «Поэтике» Аристотеля. «Вот какая чушь! — вначале отмахнулся я. — Какие пустые и внешние ассоциации ни при-

дут в голову! Хотя... Да боже мой! Тебе же этой,— казалось, внешней ассоциацией подброшена точная мысль, пробирающаяся брешь в проблему!» Делаем простой ход — почти эквилибристический трюк, сальто,— и наше сравнение после обращения обретает следующий вид.

На одной его стороне — центральная коллизия мифа об Эдипе, особенно выпукло выявленная в трагедии Софокла «Царь Эдип»: смертному сообщена через оракула воля богов и ему известна его предначертанная судьба в общем виде. Это, кажется, уже значит всё — и в то же время ничего не значит, ибо значить что-либо это может лишь через жизнь человека Эдипа, через его страсть, волю, ум, полагание частичных целей, их достижение, столкновение с миллионами случайностей.

На другой стороне нашего сравнения лежит тот момент познания, что в философской терминологии обозначают либо как «конкретизация общей истины», точное подведение единичного под всеобщее, либо как проблема «трансцендентного»: переход от априорных всеобщих форм мышления к миру «вещей в себе». В этой точке с человеческим мышлением происходят необычайно сложные и запутанные перипетии. Сначала ему кажется, что всё очень просто: его мысль, истина о вещи и есть то, что содержится в самой вещи. (В цикле античной философии — это стадия от Фалеса до Анаксагора.)¹ Потом мышление начинает обнаруживать, что оно само способно совершать какие-то движения: а значит, жить внутри себя, независимо от вещей. (Софисты.) Далее открывается, что эта особая жизнь мышления и его правила не совпадают с законами самих вещей. (Сократ.)² Чем же тогда оно определяется? (Это проблема Платона, Аристотеля.)

Мышление, как Эдип³, начинает развивать бешеную энергию, чтобы все-таки перейти к миру реальных вещей.

¹ Так же прост и наивен вначале Эдип: он полагает, что, издав приказ о розыске убийцы Лая и прилагая все силы к его обнаружению, он избавит народ свой от бедствий и опять станет счастлив сам, как царь этого народа.

² В ходе розысков убийцы Эдипу постепенно становится ясным, что разыскивают его самого. То есть открывается полное расхождение между счастьем его народа и его, Эдипа, счастьем: их закономерности («системы отсчета») теперь несовместимы, управляются разными логиками.

³ Эдип вновь берется нами в исходный момент его деятельности, когда он, юноша, узнал о предначертанной ему судьбе.

(Ср. естествознание и наука до XVIII в. включительно.) В ходе этих усилий достигаются величайшие успехи, человеческое сознание обнаруживает всю свою мощь и именно истинность — подобно тому как Эдип, убегая от своей судьбы, разворачивает все царственное величие своего характера, мощь ума, красоту воли и духа. И что же? После всех этих усилий та же самая трудность, с роковой силой предопределения, заявляет о себе, и еще более властно, — в философии Канта. Оказывается, все усилия естествознания и философии словно своей целью насытить живой плотью ту самую «извечную» трудность, дать ей проявиться на все более широком материале. И далее на протяжении всего цикла немецкой классической философии творятся, пользуясь аристотелевской терминологией, такие искусные «фабулы» — философские системы (не «простые», а «переплетенные»). Там, среди обращений истины в ложь (как перипетии в трагедии — повороты от счастья к несчастью), человеческое познание открывает все новые точки зрения, блестящие методы, грани истины, чтобы все-таки «схватить судьбу за горло» (как говорил в это же время Бетховен).

Как видите, здесь все время в качестве трагического героя выступает философия — как один лишь персонаж в структуре космической драмы бытия, его совершения и представления. И, конечно, как ни прекрасны сами по себе Эдип и философия, бытию, которое включает в себя все: и рождение людей, и земледелие, и города, и движение звезд, и борьбу классов и т. д., незачем особенно пекся и полагать свою главную цель и заботу в том, чтобы легко на свете жилось и мыслилось Эдипу и философии — этим прекрасным, но частным образованиям в хороводе мироздания. Напротив, трагические затруднения и безвыходные коллизии, в которые попадают даже эти, одни из самых высоких творений бытия, еще ярче оттеняют, что конечное великолепие, разумность и гармония принадлежат не какой-либо — пусть самой прекрасной, но все-таки частице (и тем уже перед ним виновной) бытия, а всему ему в целом.

Понятно теперь нам становится, почему так дорожили в древней Греции совершенством структуры трагедии, когда ее, наконец, выработали; почему так бережно и любовно (в «Поэтике» Аристотеля) ощупали все ее суставы и сочленения и показали, что тщательное соблюдение этой

формы есть надежный гарант извлечения из бытия (жизни людей, общества, всего) того комплекса проблем, на который мы уже намекнули. Структура трагедии есть и инструмент для исследования этой проблематики, и, главное, сама эта проблематика.

Мы видели по панораме человеческого мышления, что «извечные» вопросы и проблемы есть, и каждая эпоха должна вскрыть, «узнать» их в своем обличии (ибо их нет, если их не узнали). В этом узнавании люди в каждый миг с трепетом и волнением ощущают и подтверждают свое родство с человечеством, людьми всех эпох, обществ и поколений, примыкание ко всему ими пройденному пути, к этой великой традиции, которая и сквозь нас также уйдет вперед и в будущее, — и в тоже время созерцают в этом «узнавании» свое особенное, присущее только «нашей» эпохе.

И вот передаваемые из века в век структуры быта, жизни, сознания, литературы служат этими аккумуляторами, куда и собирается новая и откуда непрерывно исходит уже накопленная энергия мысли. А писателю нового времени, который, как атомизированный индивид, в быту одинок и разобщен с народом, особенно дорого ощутить в творчестве свою причастность к неумирающим народным формам жизни и мышления. Так Гоголь, строя свои «Мертвые души» как путешествие в страну мертвых, подключался тем самым и к традициям фольклорно-эпических путешествий на тот свет.

2.

Но нас эмоциональным облаком, которое обычно возникает у новой мысли, занесло вперед.

Последовательность пройденного до сих пор рассуждения имеет в моем слуховом ощущении структуру, аналогичную той, что имеет поиск темы во вступлении к финалу Девятой симфонии Бетховена. (Мышление, как длительность и процесс, имеет родство с временным искусством музыки и может ориентироваться и по его структурам.) Там сперва перебираются разные *начала* (в прямом и в субстанционально-философском смысле, ибо темы в симфонии суть начала бытия), темы предшествующих частей проходят — и недовольно отбрасываются волевым жестом: «Нет, не то!» Но вот — явилось! — то, что нужно. Оно вначале проходит в виде намека. Но музыканту уже ясно

видится, что из этого вырастает, во что это выльется и развернется, и он, прежде чем последовательно разрабатывать это, дает волю радости, освобождается от нее в ликующем речитативе, чтобы быть далее деловито спокойным и бесстрастным. Это же — *humanum est* — естественно для человека, и нечего этого ощущения стыдиться.

Однако мы не можем не воспользоваться и теми мыслями, которые возбудил у нас только что сделанный поворот мысли: наблюдение над звеньями ее движения, «нескромность» сравнения с Бетховеном...¹ Пока это — прием без заранее объявленной ценности, и потому в сознании читателя опять-таки может не состояться «узнавания» того, что он (этот «прием») прямо относится к «делу», к предмету, который мы исследуем, — и эта мысль и читатель могут разойтись, трагически не узнав друг в друге единомышленников.

Но если мы отдадим себе отчет в проделанном движении мысли... «А зачем? — слышу. — Кому это интересно? Скорей возвращайся к «делу»!» Погодите волноваться и негодовать, дорогой читатель! Мы здесь не только не уходим от «дела», но вскрываем новую, внутренне ему присущую сторону.

В чем состоит наше «дело»? В том, чтобы раскрыть истину о содержательности форм. Но истина есть путь к истине. От метода ее извлечения она целиком зависит. И форму (жанр) открыть можно лишь через нарушение принятого жанра (здесь — принятой структуры рассуждения). Но структурность жизни и жанровость мышления может каждый из нас обнаружить лишь через «узнавание» со своим опытом, со своей мыслью и способом ее течения. Вот это я и демонстрирую. Как хор в античной драме есть зритель (аудитория), только внесенный в состав самого действия, так и я вношу себя в состав размышления: делаю примерный образец той реакции, катарсиса (очищения через ужас и сострадание), который должен испытывать читатель. То есть, открывая ход (процесс рождения и движения) моего мышления, я как бы даю читателю основание и прецедент и самому заглянуть в ход своего мышления.

¹ Видите: мысль черпает себе материал даже из этого эмоционального ликования. Чувство ведет и наталкивает и мысль на те дорожки, на которые она сама, своей потребностью, и не догадалась бы ступить.

Суть проблемы, на которую я наткнулся, когда сравнил переход от абстрактного знания к конкретному — с реализацией «судьбы» (общего закона) в жизни человека, т. е. с типической коллизией трагедии, и с узнаванием как ее основным структурным элементом, состоит в следующем: случайно ли вспыхнуло в моем сознании это сравнение? Не является ли оно объективным показателем того, что форма трагедии есть отвердевшая проблема, которую на языке отвлеченного мышления мы бы обозначили: «Как соединить единичное и всеобщее?»¹.

Это именно отвердевшая проблема, а не то или иное решение. Виноват ли Эдип, «Виновата ли судьба» (как ставит в заглавие повести вопрос Любен Каравелов, болгаро-сербский писатель середины XIX в.) — это уже второй этаж содержания трагедии, менее существенный и зависящий от времени и места, от эпохи и страны. Но первый этаж содержания занимает постановка проблемы. Чехов говорил, что для писателя важнее поставить вопрос, а не решить его. Жанр и является всегда постановкой определенного вопроса, его предпрещением, а решение зависит уже

¹ Затеяв предприятие по раскрытию содержательности форм искусства, я не имею инструмента иного, чем словесная мысль (которая может быть и рассудочной, и образной, и смешанной в разных соотношениях). Те разные значения, которые льются в нас из колонны, мелодии, телодвижения, т. е. того, что не является мыслью и словом, я должен перевести в различные смыслы, мыслительные проблемы и решения. Понимаю, что это равно попытке жестами передать запах. И все же, поскольку и движение, и запах переживает одна целостность — человек, в принципе возможна такая последовательность жестов, которая бы приводила человека в состояние, аналогичное тому, которое испытывают от определенного запаха. И я, раскрывая значения эстетических форм через ряд мыслительных образований (идей, смыслов, проблем), вижу в этом не тождество, но соответствие. Художественное содержание не заменяется «его» логическим «эквивалентом», смыслом, но они предполагаются уважительно сосуществующими в согласованном параллелизме, поскольку и искусство, и словесная мысль, различаясь на своих уровнях, в то же время принадлежат одной целостности — бытию и человеку.

Так и здесь: содержание структуры «узнавания» я передаю в параллельной ей логической проблеме — подведения единичного под всеобщее.

Это примечание — ответ тем, у кого возникло бы справедливое недоумение: отчего это я, объявив в заглавии содержательность художественных форм, «вместо» них выстраиваю параллельный им ряд форм мыслительных.

от исторической случайности. Так, в древней Греции, в трагедии, под судом целого прав был признанный закон и неправ отдельный человек — Эдип, например. В «Воскресении» же Толстого весь интерес представления суда состоит в том, чтобы обличить закон, его перипетии и заблуждения, и показать, что он (его всеобщая мысль) так же бьется в своих силках, не понимая живого человека (Катюшу Маслову), как Эдип не мог своей частной мыслью и волей понять и отвергнуть закон целого.

Но сама проблема: как понять друг друга обществу и личности? — заложена в структуре драмы. И потому Толстому, когда он занялся ею вплотную, понадобилось обратиться к драме, так что даже повествование он преобразил в зрелище, действие. Ведь вся первая четверть романа «Воскресение» — это переданное в повествовательной форме театральное действо — комедия суда. Недаром так приросли друг к другу сами эти слова — «суд» и «драма». Суд есть драма, и драма есть суд, процесс формирования суждения, (умо)заключения.

Нас может поражать, что такой философский ум, как Аристотель, снисходит до простого описания, чуть ли не крохоборческой статистики и учета разных «частей», как он их называет, трагедии. При этом он очень редко размышляет по существу тех или иных проблем, идей, содержания трагедий. Нет, он детально описывает форму, технику, приемы создания хорошей трагедии, словно полагая, что, если поэт выполнил эти правила, ему само собой гарантирована глубина и общезначимость в понимании мира и человека.

«Перипетия, — пишет Аристотель, — есть перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости. Так, в «Эдипе» [вестник], пришедший, чтобы оправдать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного... Узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, [ведущий] или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в «Эдипе». Бывают, конечно, и другие узнавания; именно оно может, как сказано, случаться по отношению к неодушевленным и вообще всякого рода предметам; возможно также узнать, совершил или не совершил кто-нибудь (что-либо); но наи-

более существенным для фабулы и наиболее существенным для действия является вышеупомянутое узнавание, так как подобное узнавание и перипетия произведут или сострадание, или страх, а таким именно действиям и подражает трагедия; сверх того, несчастье и счастье следуют именно за подобными событиями.

Так как узнавание есть узнавание кого-нибудь, то узнавания бывают со стороны одного лица по отношению только к одному другому (в случаях, когда одно лицо известно), а иногда приходится узнавать друг друга обоим, например, Ифигения была узнана Орестом благодаря посылке письма, а для Ифигении, чтобы узнать его, потребовалось другое средство узнавания» («Поэтика», 1452, а, в Пер. В. Г. Аппельрота).

«Правила» перипетий и узнаваний в трагедии, оказывается, суть не что иное, как наиболее характерные случаи смены счастья и несчастья в реальной человеческой жизни. Технология драмы оказывается житейской мудростью. И нас могут даже удивлять столь буднично-прозаические вещи и соображения, которыми Аристотель аргументирует эти «священные» и авторитетные законы драмы. Это оттого, что тогда грани между жанром жизни, быта и жанром их познания только возникали. Они легко переливались друг в друга, так что отвердевание формы и осознание законов драмы были формулировкой и осознанием закономерностей, управляющих жизнью общества и человека.

И последующее словоупотребление сохранило это жизненно содержательное значение жанровых терминов. Когда мы говорим «трагическая вина», это не просто указание, что такая вина управляется ведомством трагедии. Это сразу высказывание по существу дела, в отличие, например, от выражений «жестокая вина», «преступная вина», «злая воля» и т. д. Это значит, что благородный человек совершил зло оттого, что оказался в орбите действия каких-то несовместимых необходимостей, и этим преступление изымается из-под власти юридического и нравственного суда и становится подсудно лишь суду Человеческому.

Так же точно термины: «эпический» (размах мысли), «эпическое» (раздолье), «драматизм» (драматические события в жизни) — содержательные характеристики жизни и ее явлений, хотя исходят из обозначений литературных жанров.

1.

Приглядимся к повседневным фактам быта и обиходному словоупотреблению. Они ведь выдают очень многие (и именно коренные) тайны бытия и сознания, которые зачастую перестает видеть специализированное научное мышление, отчего у «здорового смысла» всегда остается свое преимущество перед философией и ученостью.

Мы говорим: «По одежке встречают — по уму провожают» (встречают все-таки «по одежке») — и: «Доброе начало полдела откачало» (а нас сейчас именно эти «полдела» — содержательность формы — и интересуют). В самом деле, если «одежка» непонятна и по одежке ты — «не наш», то уже начисто отсекается путь к твоему «уму». То есть «одежка» уже априорно предполагает определенный комплекс содержаний. И действительно, по ней можно судить: если в селение, где все ходят в тюбетейках и паранджах, является человек в шляпе, то он тем самым уже обнаруживает добрую половину тех содержаний, которые в нем могут быть предположены, а все остальное — это уже «частности».

То же самое наблюдается и в духовной сфере. Симфонии, конечно, бесконечно разнообразны, и тот, кто переступает через порог этого жанра, находит в нем миры. И все же они — отличия симфонии Чайковского от Шостаковича, Малера от Бетховена — есть частности, и человек, выключающий радио, услышав два такта симфонической музыки («А, опять симфония!»), высказывает общее суждение именно по содержанию, по существу дела.

Форма раскрывается при ее нарушении. Заложенное в той или иной форме содержание проявляется при столкновении с инородной формой. Например, можно писать сотни томов исследований о сущности западноевропейского романа, проследивать выражающиеся в нем идеологические содержания, виды композиции, соотношения сюжета и характера на разных этапах его развития — и все же не увидеть того его коренного существа, которое так рельефно определил китайский литератор Сюй Нянь-цзы (редактор журнала «Лес прозы») в начале XX в., когда западноевропейская литература стала интенсивно проникать в Ки-

тай: «Западные романы по большей части посвящены одному человеку или одному событию, в то время как китайские романы описывают главным образом множество людей и множество событий» (30, 199)¹.

Такие «взгляды со стороны» обладают тем достоинством, что ставят под вопрос те якобы аксиомы и постулаты, которые людьми, живущими и мыслящими внутри этих форм, уже не замечаются. Сторонний взгляд наталкивает на мысль, что аксиомы «не сами собой», а нашей к ним привычкой «разумеются», и можно усомниться в их обязательности. Так, для европейского художественного и философского сознания требование единства (действия, события, принципа миропонимания) является действительно существенным, и оно четко заявлено было еще в древнегреческой философии (а в поэтике — Аристотелем). Но непременно обязательным оно, как видим, не оказывается. Более того, оно может восприниматься и как недостаток. Так, китайский литератор начала XX в. Ван Чжун-ци, как мне сообщил китаевед В. И. Семанов, писал: «В западных романах обычно говорится только об одном человеке или об одном событии, в то время как китайский роман изображает всегда множество людей и множество событий: этим наша литература может по праву гордиться». И далее он с гордостью вопрошает: «Способны ли сравниться несколько десятков переведенных западных романов даже по своему объему со «Сливой в золотой вазе» или «Сном в Красном тереме»? И здесь ответ будет отрицательным».

Можно, конечно, улыбнуться наивности такого подхода, но, как видим, этот взгляд тоже вправе посмеяться над наивностью тех, кто не видит таких основных, элементарных и самоочевидных различий, как объем, количество. Европейское же художественное сознание довольно безразлично относится к проблеме количества: для него эпосом является и «Война и мир», и новелла Чехова — и лишь характеристика по качеству приемлется здесь как относящаяся к существу дела.

Насколько существенное и устойчиво миросозерцательное значение имеют эти «формальные» различия, обнаруживает тот факт, что логика этого рассуждения, проделан-

¹ Здесь и в дальнейшем первая цифра — номер источника по библиографии (дана в конце книги), другие указывают страницы или том (книгу) и страницу.

ного в начале XX в., полностью совпадает с логикой Ксеркса в разговоре его со спартанским царем Демаратом.

Ксеркс, идя войной на Элладу, с интересом расспрашивал царя Демарата, только что изгнанного лакедемонянами, о порядках и нравах в Греции и боеспособности войска.

«Говорить ли тебе, царь, по правде», — спросил его Демарат, — или угодное тебе?» И когда Ксеркс просил говорить по правде, царь спартанцев сказал: «Что касается количества лакедемонян, то не спрашивай, при каком числе они способны на это (на бой. — Г. Г.); ибо, если бы их выступило в поход всего тысяча человек, и тогда они будут сражаться с тобою так же точно, как если их будет меньше или больше этого числа».

Ксеркс со смехом заметил на это: «Что ты сказал, Демарат? Тысяча человек будет сражаться со столь многочисленным войском? Ну, отвечай мне: ведь ты говоришь, что был царем этого народа, решишься ли ты тотчас вступить в бой с десятком людей? Если действительно государство ваше таково, каким ты его описываешь, то по вашим же законам тебе подобает, как царю их, выдерживать бой с двоянным числом противников...

Рассудим со всею основательностью: возможное ли дело, чтобы тысяча, десять, даже пятьдесят тысяч человек могли устоять против столь многочисленного войска потому-де, что все они одинаково свободны и не подвластны одному человеку? Ведь если лакедемонян пять тысяч, то с нашей стороны на каждого приходится больше тысячи человек. Потом, будучи подвластны одному человеку, как это у нас, они из страха перед ним могли бы обнаружить сверхчеловеческую храбрость и из-под кнута пошли бы на неприятеля, превосходящего их численностью; напротив, будучи предоставлены сами себе, они не способны сделать ничего подобного... То, о чем ты говоришь, встречается и у нас, не часто, правда, но изредка: в числе моих копьеносцев персов есть такие, которые, с готовностью пойдут в бой на трех эллинов каждый».

На это Демарат ответил:

«Я не говорю, что способен выдержать битву с десятью людьми, ни даже с двумя, нет у меня охоты вступать и в единоборство. Однако если бы настала нужда или что-либо важное побуждало выйти на состязание, то с великой охотой я сражался бы с одним из тех людей, каждый из которых считает себя равным трем эллинам. Подобно этому лакедемоняне в единоборстве не уступают в храбрости никакому другому народу, но если они сражаются соединенными силами, то храбростью превосходят все другие народы»¹ [11; VII, 101—104].

Ксеркс полагает: чем больше, тем обязательно значительнее и интереснее. И он с определенной точки зрения

¹ Через две с лишним тысячи лет эту же логику повторил Наполеон, сравнивая силы французов (тогда — революционной армии) и тогдашних арабов: один араб победит одного француза; если сойдутся десять французов и десять арабов — неизвестно, на чьей стороне будет победа; сто французов всегда победят тысячу арабов.

прав. Но не менее прав и тот, кто говорит, что десять значительнее и интереснее, чем сто, ибо это дает проникнуть в тайну качества, той силы, которая позволяет десятку быть не соединением масс десяти, но чем-то, во что с логикой количества просто не проникнешь. Выходит, и исследование одного человека может стоить описания пятисот. Так мы возвращаемся к восприятию западноевропейского романа китайским¹ читателем в начале XX в.

Однако при оперировании большими массами и числами («Мильоны вас — нас тьмы, и тьмы, и тьмы») более правомерной оказывается логика Ксеркса, а не Демарата. Значит, в этом столкновении двух логик ни одна не ставится превыше другой, а лишь обнаруживается особенность обеих.

При встрече очень различных национальных культур как раз и обнаруживается, что главная трудность — понять, как мыслит другой народ, и лишь осилив жанр, структуру мысли, можно понимать ее предмет. Недаром интерес к содержанию, тающемуся в форме, в способах видения мира, возник в европейском искусствознании именно на рубеже XIX—XX вв., когда потоком полились в европейскую культуру произведения народов Востока и первобытных. Непроницаемость странной формы вставала как шифр, как система условных значений; ими надо было овладеть, прежде чем идти дальше.

Но и прямое, «наивное» восприятие инородного через призму своих, привычных форм тоже имеет свой смысл, ибо открывает в инородном — родное.

Так, знаменательны заглавия, под которыми помещались в начале XX в. в Китае пересказы трагедий Шекспира. «Как, свершая великую месть, Хань Лид убил дядю»; «Как безумно ревнивый Лиань Дэ убил жену»; «Би Чу Ли умирят злобную женщину»; «Как Оливер по ошибке полюбил близнецов». Мы привыкли к заглавиям: «Гамлет», «Отелло», «Укрощение строптивой», «Двенадцатая

¹ Что перед нами не случайное совпадение, а проявляющийся во всем способ видения мира — подтверждает и наблюдение С. Образцова над китайским хоровым пением: «В народе, вне зависимости от количества поющих, песни всегда исполняются в унисон. Не бывает ни вторых, без которой не поют русские крестьяне, особенно женщины, даже в том случае, если поющих всего двое, ни подголосков, без которых трудно себе представить какой-либо русский хор. Китайская народная песня, по существу, сольная, так как количество поющих не меняет ее музыкальной характеристики» [24; 83].

ночь». Но ведь и они не менее условны и, пожалуй, даже меньше раскрывают содержание трагедий, чем названия китайских пересказов. Последние настраивают читателя искать интерес в сюжете, действии физическом, видимом, а не в психологии. Нам на первый взгляд кажется, что здесь отмечается самое неважное в пьесах: внешний сюжет. Например, таким переименованием трагедии Гамлет сразу низведен до Лаэрта. Но, с другой стороны, не вредно сделать самокритику установившимся у нас со времен романтизма истолкованиям Шекспира, которые запсихологизировали действий шекспировских героев и представляют Гамлета à la Вертер или тургеневский «лишний человек». Ведь шекспировские герои — деятельные люди, проявляющие себя не в рефлексии, а прежде всего в цепи поступков, физических действий. И театр Мейерхольда мог бы выявить ту динамическую природу шекспировского театра, на которую так освеженно указало нам китайское восприятие.

Ту же закономерность перевода инородного на свой аршин мы наблюдаем и в восприятии китайского театра русской и европейской театральной традицией. «В китайском театре,— пишет С. Образцов,— жесты... употребляются не как актерская краска, которая может быть в этом месте, а может и не быть, а именно как зафиксированный, хотя и немой текст. Он обязателен в данном отрезке действия и не может быть выброшен, так как очень часто несет сюжетную нагрузку, фактически заменяя собой слова» [26; 166].

Представим себе, что мы не знаем этой особой, «текстовой», нагрузки жеста и, глядя китайский спектакль, воспринимаем мимику как лишь нюанс, краску, относя ее лишь к мастерству актера. Мы пропустим большую часть содержания, сюжета; в то же время можем похвалить актера за то, в чем он лично совсем неповинен. Это, собственно, случается даже с С. Образцовым, когда он начинает восхищаться величайшим перевоплощением китайских актеров, так что за образом роли абсолютно неощутима личность актера. «Вы будете искать Машу в Тарасовой, Мирандолину в Марцкой, Мичурина в Черкасове и непременно найдете это сходство в улыбке или прищуре глаз, в каком-нибудь незначительном жесте, в повороте головы. Но вот если после спектакля китайского традиционного театра вас познакомят с актером, только что игравшим

роль, то как бы вы ни всматривались, как бы ни следили за поведением вашего нового знакомого, вам, вероятно, не удастся найти ни одной черточки, которая выдавала бы в нем героя спектакля.

...Вот дочь подвинула матери чашку. Та взяла. Только что, не больше получаса тому назад, это же движение обе женщины сделали на сцене. Служанка передала императрице чашку с чаем, и та ее взяла. Но даже форма руки, в которой сейчас моя визави держит чашку, не похожа на руку императрицы.

Вы скажете, что же тут удивительного? Актриса на сцене пила чай в образе императрицы, а теперь пьет сама! Это правда, но все-таки хоть в какой-нибудь степени, пусть в самой маленькой, должны же были бы элементы личного совпасть с элементами образа!

Я — режиссер по профессии. Даже по чисто профессиональной привычке я должен был найти эти совпадения, и я их не нашел» [26; 219—220].

Но для китайского актера нет той проблемы, которая мучит актера европейского. Последнему, чтобы вжиться в роль, нужно, с одной стороны, отрешиться от себя, преодолеть сопротивление собственной личности, своего я; с другой — надо слить роль с собой, найти в своей личности струны, мысли и переживания, родственные образу роли. Здесь образ роли и я как личность — сосуды сообщающиеся, и образ роли питается соками живой индивидуальности исполнителя.

Китайский же актер надевает роль как маску: он должен не сотворить ее заново всеми силами своего я и создать новую ее трактовку, но точнейшим образом заучить и воспроизвести традицию. Личность здесь не входит в образ. Напротив, это совершенно трансцендентные друг другу сферы. В роли человек живет как бог, как государственный индивид. Он просто переносится на тот свет. К тому же, в силу неблагоприятных в деспотическом государстве старого Китая условий для различия личности, я актера и не могло препятствовать вхождению актера в образ роли, ибо ему в образе роли виделась не другая — но все же личность, такая же, как я, — а совсем иная сфера бытия.

Таким образом, сходные следствия (мастерство перевоплощения) порождены разными причинами: в одном случае — вживанием я артиста в роль, в другом — полным

забвением и неразвитостью этого я. Подобно этому характер эстетического наслаждения, которое, испытывает китайская публика на спектакле национального театра, внешне схож с «ощущениями европейских меломанов или балетоманов» [26; 178].

Дело здесь в том, что «содержание большинства классических пьес знает почти каждый китаец. Если даже тот спектакль, который он сейчас смотрит, для него новый и видит он его впервые или если он плохо помнит сюжет пьесы, все равно ему известен каждый грим, так как основные черты характера героя любого спектакля определяются в гриме одинаковыми признаками для одинаковых ампуа, и каждый костюм, так как в костюмах, как правило, тоже есть постоянные признаки, характеризующие ампуа героев, и, наконец, каждый мотив, каждый ритмический рисунок ударных инструментов, так как они одинаковы для всех спектаклей данной театральной формы» [26; 178].

Мы видим, что содержание здесь совершенно отвердело в форме и весь интерес зрелища теперь не в неизвестности, что произойдет, а в удовольствии, получаемом от узнавания как. «При таком знании и материала и тех задач, которые стоят перед актером каждого ампуа, мастерство исполнения является одним из основных моментов наслаждения, получаемого китайским зрителем» [26; 178].

В таком стабильном обществе, каким был старый Китай, где один уклад в основном сохранился на протяжении более двух тысячелетий, особенно велико значение жанров и форм жизни, быта, поведения, мышления и искусства. В устойчивости каждого жанра общество созерцало свою устойчивость. Само содержание мысли (сюжет пьесы), всем известное, служило средством, чтобы дать возможность ожить форме, и каждый, затаив дыхание, ожидал и следил за воскрешением материального тела, фактуры вещи. И поскольку субстанция вещи была одна и та же (ведь в «содержании» здесь разнообразия быть не могло), то весь интерес сосредоточивался на тончайших нюансах, миниатюрных вариациях: отклонениях или полных приближениях к всеми известному пределу, идеалу роли, образцу.

Таким образом, тот миниатюризм мышления, который в западноевропейском художественном развитии в конце XIX — начале XX в. был признаком деградации искусства после бурного развития и быстрых изменений, при-

знаком распада больших и вольных, каждый раз новых содержательных построений,— в Китае был признаком устойчивости неизменной субстанции национальной жизни, ее власти над потоком всеизменяющего времени.

2.

Итак, форма есть не только конструкция, но и мирозерцание. Притом ее преимущество перед тем мировоззрением, которое мы извлекаем из высказываемых взглядов, идей и т. д., состоит в том, что здесь миропонимание живет вещественно, материально — его можно осязать.

Форма — это освоение бытия и человека: одев человека в мундир, армия говорит: он — мой, он — военный. Через форму кусок бытия и любой рождающийся на свет человек, о котором можно лишь сказать, что он *есть*, но еще нельзя сказать, что он *есть*, — становится чем-то, т. е. определенным содержанием. Власть этого содержания тем более безусловна, что оно большей частью нами не осознается как содержание, ибо закладывается в нас с рождения, мириадами импульсов пропитывает еще до того, как мы начинаем задавать вопрос: а это что? почему? — т. е. открывать для себя сферу осознаваемых содержаний¹. И в художественном творчестве: воздействие этой силы протекает и залегает на больших глубинах — часто ниже той сферы, с которой и писатель, и читатель или зритель начинают отдавать себе отчет.

Но в то же время она, содержательная воля формы, лежит совершенно на поверхности, и ее освоение осуществляется в первых (и оттого часто опять кажущихся нам еще поверхностными, пустыми, малосодержательными — ибо они легки и без всяких усилий элементарным здравым смыслом делаются) актах познания (вспомним: «по одежке встречают!»). Классическая наука (вплоть до XX в.) полагала интерес где-то глубже этой сферы и торопилась скорее проскользнуть через нее. Но в своем погружении в глубь вещей она дошла до того рубежа содержания, где, кажется, его «материя исчезает» и оно оказывается подвластно другим законам.

¹ Так, у Тургенева один герой говорит, что все может понять человек: и движение светил, и причины, управляющие историей, и субстанцию, и прочие материи, а вот как другой человек по-иному может ложку подносить ко рту — это понять оказывается свыше сил.

Чтобы перейти этот рубеж, для науки оказалось необходимым вновь выверить свои первоначала и как раз задуматься над тем первичным, «поверхностным» слоем, который быстро проскакивали, не подозревая в нем чего-либо существенного, полупрезрительно-полуснисходительно называя его формой в смысле одежды, оболочки, за которой только и прячется истинная суть. Ибо, что ни говори, первое зрительное представление, которое у нас автоматически возникает при слове «форма»,—это образ внешней оболочки: не кожи, прилипающей к телу, а именно легко отделяемого покрова, не сращенного с сердцевиной; или — образ сосуда, в который что-то вкладывается.

Этот образ внедрен в наше сознание традицией уже классового общества, поставившего дух, умственный труд выше материи, природы, физического бытия и труда людей. И поскольку такая структура общества и мышления возникла как надстройка над полупатриархальной ступенью общественного бытия и сознания, подмывая ее в свое неоцениваемое и незамечаемое дно,—то теперь, чтобы познание смогло проникнуть в глубинный пласт вещей, нужно пристально вглядываться в те акты человеческого познания, которые делались до установления общества отчуждения. Ведь главное в отчуждении — это как раз самовознесение общества, мысли над природой, «естественными» потребностями и закономерностями жизни. Вот почему для нашей цели материал, доставляемый фольклором, пословицами, древними памятниками культуры, Аристотелем и т. д., дороже, чем даже наблюдения мыслителей XVII—XIX вв. Но, чтобы в полной мере использовать этот материал, надо отрешиться от того пренебрежительного отношения к искусству как деланию физически ощутимой материи, что классовое мировоззрение людей умственного труда чистолюйски барски заклеило словами «технология», «формализм», полагая, что содержание, ценность вещи начинается где-то над ее телесностью, создаваемой обычно в сфере физического труда¹.

¹ Так, стало общим местом в научном литературоведении вскрывать ограниченность нормативной эстетики Буало, который как раз хорошо еще понимал содержательную значимость структур: материальных, предметных, вещных моментов произведения. Потом, начиная с века Разума и романтизма, содержание уже понимали как нечто духовное, которое так и сяк может вертеть телесностью структуры, смешивать жанры, нарушать «правила».

Другим способом познания этого глубинного пласта должно стать наблюдение над тем, как зарождается и оформляется современная художественная (как и иная) мысль, ибо надстроечный характер цивилизации не мог уничтожить коренные сущности и истины жизни и вещей, но мог их загнать в подполье, в ту сферу, о которой «не принято», является дурным тоном отдавать себе отчет. И поскольку самонаблюдения такого рода редки у классиков (т. е. объективного материала, над которым можно размышлять, мало и недостаточно), приходится прибегать к самонаблюдению над рождением и движением нашей исследующей и уясняющей мысли,— с чего мы и начали наше исследование. Ибо коль скоро мы исходим из предположения, что *результаты* моего мышления могут быть общезначимыми и мысли об уже установленных и печатно удостоверенных предметах («Илиаде», дневниках Толстого и т. п.) могут иметь интерес для всех,— то можно полагать, что и *сам процесс* моего размышления родствен в принципе процессу размышления у нынешних и прошлых людей и, следовательно, тоже может претендовать на значимость объективного факта.

Давно подтверждено опытом, что новые, т. е. «странные» пока, истины и проблемы открываются с помощью поначалу непривычных, «странных» способов и жанров мышления. Так что, хоть мы и назвали начальный раздел нашего размышления «предварением», чтобы читатель постепенно привык к избранной здесь форме мысли,— заблуждался бы тот, кто увидел в нем *предисловие*: это уже — слово и органически входит в состав настоящего исследования.

1.

Чтобы точнее представить читателю и самому крепче ухватиться за проблему, начну прямо с того литературного факта, который впервые забросил в меня подозрение о содержательности формы. Это дифирамб Вакхилида «Тесей» [38; 120—122]. В нем уже давно была отмечена форма, переходная от эпоса и лирики к драме.

Читая дифирамб, я удивился его, так сказать, словесной нерентабельности: одно и то же событие (возвращение Тесея в Афины после совершения подвигов) излагается дважды — сначала в форме вопросов (очевидно) хора к Эгею, затем в форме ответов Эгея.

Рассмотрим последовательно текст дифирамба.

Строфа 1

О царь священных Афин
И мягких душой ионийцев владыка!

Все это обращение и славословие — в порядке вещей для дифирамба: этот жанр и возник как гимн Дионису и призван славить, восхвалять, утверждать. Но вот со следующего стиха пошла какая-то неожиданная катавасия: все утверждения перевернулись и за ними встали знаки вопроса.

Здесь только что бранную песнь сыграла
Труба медноустая: что это значит?

Почему это высказывание не изложено просто в форме сообщения:

Бранную песнь играет труба медноустая:
Твой славный сын Тесей возвращается,
Он сделал то-то и то-то...?

Очевидно, какой-то особый смысл и интерес полагается в том, чтобы подать событие не в форме благовещения, откровения, повествования, а в том, чтобы вообще исчезло утвердительное сообщение, положение извне, а его место заняло бы предположение из нас:

Наверно, какой-нибудь враг оцепляет дружиной
Нашей земли пределы?

Или, может быть, воры — на выдумку злые,—
Отбив от пасущих,
Овечьи насилием стада угоняют?
Иль что, наконец,
Тебе ужалило сердце? Поведай!

Всего этого ведь нет (ни враг, ни вор в Афины не является) — значит, речь идет о «нулевом существовании», разговор буквально беспредметен, у него нет объективно данной субстанции, вне нас существующей реальности. Но в том-то, оказывается, и состоит здесь интерес, чтобы заполнить ее место из я, чтобы люди наслаждались своей способностью сотворить объективный мир в сознании, способностью предусмотреть все, что может быть в бытии. Всю действительность, которой даже еще и нет, сознание может предположить как возможность — по логике вероятности и необходимости. А это значит, что сознание людей развилось в данном обществе (Афины V в. до н. э.) до такой степени, что оно чувствует себя владеющим законом вещей, во всяком случае, чувствует свою способность и возможность знать все.

Эгей далее рассказывает о том, что было, есть в действительности, но все же его рассказ вызван к жизни вопросами как заклинаниями, порожден предположениями:

Строфа 2

Эгей

Сейчас, весь путь перебрал
Ногами, из дальнего Исфма явился
Гонец и дела несказанные мужа
Поведал могучего. Синий убит им,
Надменный и силою высший их смертных, рождение,
Бога долин Литейских
И Кронида, земли колебателя, чадо.
В ущелье заросшем
Мужей убивавшего вепря сразил он.,
И Скирон убит
Злодей, в борьбе и Керкион осилен.
И молот отцовский отбросил тяжелый
В досаде Прокопта,
Сильнейшего мужа познавши неожиданно...
Мне страшно, увы! Какой же все это приемлет конец?

Речь Эгея — это сообщение. Поток рефлексии прекратился. Перед нами вроде возвращение к эпосу, который расцветал в IX—VIII вв. до н. э. (а трагедия отчасти и

есть возвращение от лирики к эпосу). Но посмотрите, как скуп рассказ. Да его, собственно, и нет — есть лишь перечисление подвигов, анкета о местах службы героя, и нет никакого рассказа, как все это происходило. Представим, как со вкусом описывал бы рапсод все подвиги героя: его снаряжение в путь, сам процесс боя, вид героя и обстановку, впечатление окружающих и т. д. Здесь же ничего этого нет. Произошло словно стяжение развернутого эпического повествования: оно свернулось и вместо него — сухой перечень, конспект, тезисы. Вместо протяжной линии эпического повествования — пунктир, ряд точек.

Значит, эстетическое наслаждение здесь уже переключено: его надо ожидать и получать не от самого повествования, а от чего-то иного. С другой стороны, здесь исчезло и выражение чувств — во всей строфе Эгея лишь половина последнего стиха: «Мне страшно, увы!» — относится к сфере лирики. Зато снова рождается вопрос¹, который тут же подхватывает хор:

Строфа 3

А что же посол говорит?
Откуда и кто он, безвестный? Какую
Одежду он носит? В оружии ль бранном
И много ли войска ведет он с собою?
Иль видел гонец одного и без всяких доспехов?
Может быть, путь совершает,
Как торговец бродячий, тот муж неизвестный,

¹ Белинский в статье «Стихотворения М. Лермонтова» писал: «Вопрос — вот альфа и омега нашего времени» [6; 518]. «И скучно, и грустно» Лермонтова имеет ту же, что и «Тесей», фактуру вопрошания. В ситуации 40-х годов XIX в. в России общество и русское общественное сознание развилось настолько, что камня на камне уже не оставляли во всем, что претендовало существовать просто как данность, независимо от сознания. Теперь все, что ни есть в мире, выступает в сознании как предположенное активной волей и мыслью людей. И ложно было бы в вопросах, которые захлестнули фактуру русской словесности 40-х годов XIX в., видеть слабость, растерянность, смятение человека перед миром. Нет, в них играет воля и власть и слышится дерзание человека завоевать все, стать всем, сравняться с бытием. Точнее — растерянность и смятение есть: такая громада жизни вдруг навалилась. Но ведь это сам человек дал ей навалиться, дерзнув схватиться с ней. Потому и реализм в России тех лет возникает как критический, т. е. такой, в произведениях которого всякая данность: вещь, быт, обстановка, характер человека и т. д. — выступает как вторичная, опосредованная мощным предположением истинного существования («идеала», того, что должно быть).

Когда на чужбину
И бодр, и крепок, и полон отвагой
Идет он, купцам
Гордясь присущей силой...

Строфа 4

Эге́й

Всего два мужа при нем,—
Коль верить гонцу: и за мощные плечи
Он меч перекинул...
В руках же два дротика держит блестящих
И голову сверх золотистых волос прикрывает
Шлемом чеканки лаконской...
Грудь пурпурный хитон окружил ему плотно,
И сверху хламида
Из шерсти овец фессалийских. И пламя
Гефеста в очах
Сверкает грозно. Почти еще мальчик,
Подросток, но, чары Арея вкусив,
Уж бредит войною
Весь полон он бранным бряцанием меди
И жаждет узреть он славой любимые стены Афин.

(Пер. И. А. Анненского; 38, 120—122)

Вот и все. Суть дела излагают, собственно, лишь 2-я и 4-я строфы, и дай Вакхилиду опытного редактора, он бы наверняка посоветовал ему «для пользы дела» вдвое сократить его сочинение. И в самом деле, в 3-й и 4-й строфах наблюдается уж совершенная попарность: спрашивают про одежду — и отвечают про хитон. Спрашивают про оружие — отвечают про меч, два дротика и шлем. Спрашивают про количество войска при нем — и отвечают про «два мужа при нем» и т. д. Почему не дать содержание в чистом виде, без хитросплетений и излишеств формы?

Вот над этим я и задумался, прочитав дифирамб Вакхилида. Рассуждал я так: раз это все-таки было создано именно так, а не иначе и ценилось и сохранилось человечеством — «значит, это кому-нибудь нужно». Пойдем от противного. Допустим, что содержанием является само сообщение, и оставим лишь 2-ю и 4-ю строфы. И что же? Текст вдруг предстает совершенно бессмысленным и ненужным — как повествование это ниже всякой критики: не рассказ — перечень; эмоций никаких — следовательно, и лирической цены текст не имеет. Что же это — отчет, доклад, репортаж, хроника, античный суррогат газеты?

Значит, то, что я мнил содержанием, сутью этого сочинения, — лишь беспомощный материал, лишенный всякого значения и смысла. Содержание же на него изливается, видимо, из структуры. Вся же структура — это вопрошения и ответы. Что же через них выражается? Какой плюс к своему содержанию обретает сообщение, если оно предварено и опосредовано вопросами? Что изменилось от того, что одно и то же событие — возвращение Тесея — предстало не как сообщение, а расщепленным на вопросы-ответы?

А то, что оно перестало быть *событием* (со-бытием), которое живет само по себе и является людям *извне* их, как данность, которую им надо лишь узнать и принять (и на этом их активность бы ограничивалась). Бытие словно разрубили цепью вопросов на ряд действий — и вот оно уже оказывается вторичным, является как следствие активной анализирующей мысли людского коллектива, человека¹.

Выходит, как первичное существует активная мысль, знание людей, которые могут предположить все, что может быть; происходящее же в действительности должно уже встать в отношение, считаться с тем, как его предполагают люди. А это значит, что бытие, дело приемлет от общественного знания людей критерий разумности, закономерности и должно оправдаться перед ним, что и оно к нему причастно, т. е. тоже *разумно*; в подтверждение же должно привести причины и мотивы, почему оно произошло так, а не иначе.

Вопрос есть вотум недоверия к бытию, априорное его подозрение в неразумности. Люди уже не принимают доверчиво откровения, благовещения истины — когда бы событие, любое явление, вещь, человек сами себя представляли. Нет, они теперь получают право и должны дать о себе справку лишь в ответ на запрос учреждения (общества, знания, науки), а не по своей воле.

Но для того, чтобы такое мышление могло состояться, необходимо, чтобы непосредственные связи людей с при-

¹ Это как в развитии индивидуального человека. Эпос — словно сообщение родителя, не предполагающее ту или иную реакцию ребенка. А дифирамб с вопросами — это уже родитель, поставленный в зависимость от «почему?» ребенка, его проснувшейся субъективности, которая теперь является именно ведущей и направляет и предопределяет сообщение.

родой, характерные для полупатриархального общежития, были разорваны и люди ощутили, что они живут прежде всего в обществе, а затем уже — в природе; что их естественной средой является мир общественных отношений (законы)¹, который и встает как посредник между индивидом и всем бытием. И вот в Афинах VI—V вв. до н. э. как раз сложилось такого рода общественное целое. Оно отлично от того, которое отражено в гомеровском эпосе.

Гомеровски-гесиодовский мир осознается как естественнoисторическое единство, исходящее из природы как космос: его корни теряются во тьме, в доисторических временах (в роде и предках). Это общество как бы не людьми сотворено, а есть из вечности идущая данность, национальная субстанция, которую люди просто принимают и служат ее продолжением.

Иное дело греческие города-государства, полисы, возникающие в VI—V вв. до н. э. Они именно возникают, рождаются на глазах — усилиями людей. Им предшествовал (в VIII—VII вв.) период брожения патриархально-родовых связей, когда люди испытали разобщение и атомизацию. В этом процессе они закалились, развилось я, индивидуальность людей: они привыкли опираться на самих себя, в себе ощущать компас целей и истины. Люди ощутили себя субъектами жизни, кузнецами своего счастья. Этот период отражен в лирике и ранней философии VII—VI вв. до н. э.

В ходе этого процесса создались предпосылки для нового — уже не по роду и крови — типа общественного объединения.

Трагедия и возникла как государственное установление, как соединение народных дионисийских празднеств с родовым («аристократическим») культом героев, предков знатных родов. И как тирания в полисе явилась поначалу выражением единовластия народа, его защитой от родовой аристократии «сильных», — так и в трагедии совершался народный суд над сильной личностью, «героем». Целью же было — выяснить пределы возможности каждого начала.

Таким образом, ценность вопрошания — в субъективации бытия. Вопросом я, как демиург со своим «да бу-

¹ Недаром один термин — «закон» существует и для обозначения надличной силы в обществе (закон о праве наследования) и надвещественной силы в природе (закон науки, природы). То есть и то, что мы сочиняем, и то, что без нас существует, — всё «законы».

дет!», вычлению определенности из хаоса, внешнего аморфного потока. И в дифирамбе «Тесей» однозначное материальное событие, присущее эпосу, уже включено в систему многозначных координат, многих возможностей. Свершилось одно (возвращается Тесей), но могло бы свершиться многое и разное (мог бы приближаться враг, могли бы напасть воры или другая какая причина могла бы привести Эгея в печаль).

И это одно приобретает теперь новый интерес и остроту, когда оно не монополюно. Ведь одно среди многого совсем иное значит, чем одно само по себе. После идеального представления многообразия жизни и массы ее возможностей тот факт, что все-таки свершилось одно и именно это, возбуждает интерес обоснования: а почему именно это одно свершилось из многих возможностей?

И вот рождающаяся трагедия есть как раз продвижение одной ситуации (судьбы) в системе многих «или». Это действительно уравнение со многими неизвестными — тем более ответственное, что решается не что иное, как жизнь и смерть человека. И форма трагедии возникла и создана была греческим обществом (и самостоятельно возникает и в другие эпохи и в других обществах) именно как структура, которой надлежит справляться с «уравнениями» такого рода: в их терминологии и проблематике «кодировать» жизнь.

Эпос не полагает преимущественный интерес в отыскании причин вещей, он не допытывается дотошно: почему свершилось данное событие? — но принимает его на веру: такова воля богов, порядок вещей и т. п. И в эпосе нового времени — «Войне и мире» Л. Толстого — самые слабые места — это рефлексии по поводу причин событий. Недаром причины и мотивы представляются здесь не художественным способом (как в драме), а отвлеченно-логическим. Конечный же результат, к которому приходит в сфере причин эпический повествователь, — это мысль: «свершилось то, что должно было произойти». И в том, что, несмотря на все усилия рационалистической мысли, столь притягательной для Льва Толстого, он все же в своей эпосе не мог прийти к иному выводу, опять-таки сказалась властная содержательность эпической формы¹.

¹ В «Воскресении» произошло наложение. Как в дифирамбе «Тесей» эпос (сообщение о подвигах и возвращении Тесея) стал материалом, рассекая и расчлняя который становилась на свои ноги траге-

Но вот когда Лев Толстой исследует миропорядок через форму драмы, то и названия выдают совсем иной ход мышления. «Война и мир» — это стабильное бытие, не утверждение, не отрицание — без никакой оценки. «Власть тьмы» — это уже ответ на вопрос: какова причина? каков источник (тех событий, которые представлены в пьесе)? «Плоды просвещения» — тоже заглавие, данное под флагом то ли причины, то ли результата («Вот злонравия достойные плоды!» — как восклицал в свое время Стародум)¹.

Могут возразить, что в этих заглавиях выражается не воля структуры драмы, а морализаторская установка позднего Толстого. Но ведь это одно и то же: они узнали друг друга и сошлись. Сейчас мы увидим, как это происходит.

Почему именно в этот поздний период впервые состоялось обращение Толстого к форме драмы? Толстой до «Войны и мира» включительно — это мирозерцание под общим флагом приятия бытия. И он, естественно, обращается к структуре эпоса, который априорно, еще до своего конкретного осуществления, как бы предупреждает читателя: «Я приемлю бытие, как оно есть, — потому я и даю людей, вещи, обычаи, нравы, поступки, мысли людей и т. д. в их собственном существовании без рассуждений: а зачем? да почему? да отчего? Эти рассуждения, конечно, могут быть, но в качестве последней инстанции я все-таки полагаю жизнь, вещи, события, а не их причины, ибо существованию я доверяю больше, чем моим (или любым) понятиям и представлениям о том, что по логике разумности должно бы было существовать. Потому я, собственно, и описываю — иначе с какой бы стати стал я изобра-

дня, так и в «Воскресении» трагедия (драма, представление суда) — материал для эпоса.

¹ Этому соображению, кажется, противоречат названия греческих трагедий, которые почти все — по именам героев. Но пусть нас не обманывает имя: в трагедии исследуется не жизнь и характер Эдипа, Ореста, Электры, Ифигении и т. д., а судьба Ореста, Электры, Ифигении и т. д. Их судьбы и деяния стоят под знаком вопроса: нужно исследовать и оценить их отношение к миропорядку. Трагедия — это открытый суд над героями с целью вынести суждение, определение, заключение. В этом плане «Анна Каренина» есть сочинение, переходное от эпопеи к трагедии. Здесь уже возникла проблема суда над бытием и героем. И все же эта проблема принципиально и по рассмотрении отвергнута: «Мне отмщение, и Аз воздам» (значит, «не суди», не дело смертного человека судить, умозаключать), т. е. торжествует идея, излучаемая структурой эпического повествования.

жать именно материю вещей, действительных людей и их отношения, если бы не видел в них реальности высшего порядка, то безусловное, функцией чего являются и сами мысли, и идеалы, и понятия о возможности».

Однако возможны и другие точки опоры: все в мире полагается результатом деятельности людей как творцов жизни, исходит из общества, человеческого я, сознания, целей, мыслей и воли. Это убеждение может стать исходной точкой, — и все вещи, события, их материя предстанут тогда лишь как материал, на который изливается деятельность я. Тогда дорожат самой этой собственной, внутренней жизнью человека, ее ритмом; и вещи входят в его кругозор лишь как поводы мыслей и чувств. Лирика и философствование рождаются из этого мирозерцательного постулата.

Когда в духовном развитии того же Толстого наступает момент, в который не находит он уже в себе доверия к предметности русской жизни и европейской цивилизации и не может взять существующее за твердую точку опоры, — тогда он ищет ее в представлении: в идеале, в чувстве совести, которые, возникнув так или иначе («врожденные» или приобретенные), уже живут неизбежно в его я. Отсюда он и начинает переворачивать бытие — в ином направлении и, соответственно, в иных жанрах. Это — философская рефлексия, поиски абсолюта, того, что должно существовать («Исповедь», публицистические статьи 80-х годов). Не изображение событий, вещей, людей, работы их сознания (диалектика души), но лирический пафос негодования и веры выдвигается на первый план. Вместо вещей — их причины и следствия, вместо изображений — доказательства; т. е. материальную последовательность реальных вещей заменила идеальная последовательность понятий, держащаяся уже собственным сцеплением — верностью законам и правилам логики.

В этих жанрах Толстой как ни обрушивается на расчудочную логику, сам осуществляет ее закон. Делая ее предметом критики, нацеливая свое сознание против нее, продолжая еще по инерции традицию себя предшествовавшего — традицию «Войны и мира», он бьет логику все-таки ее же оружием и на ее территории — и тем самым лишь совершенствует это оружие и дает еще блестящий аргумент в пользу логики и распространяет подвластные ей земли.

Форма, средство, таким образом, опрокинули его цель. И это был его второй кризис, о котором уже не было так широковещательно заявлено, ибо сам Толстой здесь оказался в смятении и еще большем затруднении и неуверенности — куда же идти? Ведь в начале первого кризиса, когда он только нашел новую точку опоры и стал с пафосом прозелита утверждать новый путь, не видя еще его пределов, — он был самонадеян и уверен, что в итоге все же дастся ему истина, овладеет он ею и в мысли, и в образе своей жизни. Но, пройдя уже много по этому пути и обнаружив, что там, где вначале ему казалось все просто, на каждом шагу для него вырастают, по выражению Канта, «альпы проблем», — он оказался вынужден пойти к «мировому», ибо сам он уже не мог разрешить, что правда, а что ложь и «так что же нам делать?»¹.

Он попадал в ситуацию трагического героя, допустим, того же Эдипа. Трагический герой уверен поначалу, что нет ничего проще, чем избежать судьбы: надо только уйти из данных мест (= уйти от своей профессии — художника и из того дома — Ясной Поляны, где он родился), из города, где живут предполагаемые мать и отец Эдипа.

Итак, Эдип-Толстой берет свою судьбу (истину) в свои руки — делает ее предметом собственной энергичной деятельности, воли. И это действительно великий всемирно-исторический шаг: то, что полагалось существующим само по себе, теперь предполагается, порождается изнутри. Бытие субъективируется, вбирается в человека и отсюда воспроизводится. Но тем самым реальные трудности и проблемы бытия, которые казались вначале живущими *вне* человека, вне я и легко преодолимыми, стоит мне только начать жить из себя, сознательно, — вдруг всплывают уже *изнутри*, как собственные затруднения личности и ее мысли.

Так Эдип, взяв судьбу в свои руки, становится лишь более активным органом и ускорителем ее осуществления

¹ И в «Воскресении» он эту, субъективную, рассудочную логику дает уже как театр, ибо не своей, тоже субъективной, логикой и цепью доказательств он может с ней теперь справиться (как это казалось ему в 80-е годы), но опять исходя из доверия бытию. Исуд над механикой следствия и вынесения приговора, демонстрация ухищрений, с помощью которых формальная логика юристов загоняет живую Катюшу Маслову в общее умозрительное понятие «виновен», есть одновременно самосуд Толстого над собой, над затруднениями собственной логики в ходе его рассудочных философствований.

над собой (так же и Нехлюдов: став участником суда присяжных, он скорее и прямее доходит до понимания, что подсудимый — он сам). И в этот момент, когда ход его жизни застопорился (все активные мероприятия Эдипа по ликвидации чумы в Фивах оказываются безуспешными = сознание Толстого, которое до сих пор успешно справлялось с обстоятельствами, начинает вертеться на холостом ходу), он прекращает движение и начинает исследовать сам мотор. Вопросы, которые были до сих пор направлены из его «я» к миру, теперь направляются в обе стороны. Через познание осуществляется самопознание. Начинается их взаимная проверка, «дознание», расследование. Если до сих пор Эдип осуществлял свою судьбу или бежал от нее, то теперь он начинает буквально «испытывать свою судьбу»: вопрошает оракула, прорицателя Тиресия, расспрашивает гонца из места своего рождения и свидетеля убийства Лайя.

Он уже не верит себе как мере вещей, но ищет объективно удостоверенной справки (свидетельства), выданной самими вещами, их порядком, — вновь прислушивается к их голосу. И все действие трагедии «Царь Эдип» есть зрелищное рассуждение — суд. Оно начинается с той точки, когда в Эдипе пробуждается самокритика, потребность в прочном объективном познании. (С аналогичной точки духовной эволюции начинается и обращение Льва Толстого к форме драмы.) До этого не было объективной необходимости именно ее структуры, ибо предшествующая жизнь Эдипа была цепью событий и могла скорее стать предметом эпоса.

Трагедия и здесь начинается с того мировоззренчески структурного момента, который мы отметили в дифирамбе «Тесей»: с вопроса к тому (жизни Эдипа), что могло бы быть изложено бесхитростно, эпическим способом. А тем самым дается повеление: пусть то же самое (жизнь Эдипа) будет изложено «хитростно» — в своих причинах, мотивах и связи. Действительно: все действие трагедии «Царь Эдип» есть вторичное проведение уже пройденной Эдипом судьбы¹, но уже не в непрерывности картин, не в описании, «как было» (например, кто кого ударил первым в драке Эдипа со старцем, как подошел Эдип к сфинксу и

¹ Это как проведение музыкальной темы в обращении или даже ракоходное ее проведение: сзади наперед.

как протекал их разговор, и т. п.), — а именно в их прерывности. Все те «или», вопрошения, предположения, которые мы отметили в дифирамбе «Тесей» — там отрывочные, — разрастаются в трагедии «Царь Эдип» или в сцене суда в «Воскресении» Толстого в цепь тех многих вопросов и логических выкладок, которые строит судья, чтобы через умозаключение осуществить заключение тела преступника в темницу, чтобы *определить* человека — т. е. дать предел его судьбе и жизни.

Да, перед нами — процесс. Его предпосылка — двойное недоверие Эдипа. Если раньше он верил бытию, потом — себе, своей мысли и воле, то теперь он уже не верит ничему в отдельности и просвечивает одно другим. Перед ним и нами вновь, как на экране, проходят факты и случаи его жизни: эпизод с убийством Лайя — в рассказе его уцелевшего слуги; эпизод с подбрасыванием младенца — в рассказе пастуха и т. д. Но весь интерес не в них, а в их подключении к цепи логических связей, к выяснению вопроса: кто виновен?

Так и в произведениях Толстого 90-х годов выступают во многом сюжеты Толстого 50—60-х годов, — но теперь они даны в своих результатах и причинах. Жизнь Нехлюдова в «Воскресении» определенно перекликается с «Детством», «Отрочеством», и «Юностью»; «Хаджи Мурат» — с «Набегом» и «Казачками».



Глава первая СЛОВО

1. Прием сказовости. Что меняется от того, что слово не сказано, а написано?

Смысл поэтических вольностей и народный взгляд в литературе

Теперь, когда мы на примере структуры трагедии показали, что в форме действительно таится мировоззренческое содержание, мы можем перейти к более подробному обзору литературных «приемов». Нашей целью при этом будет не полнота обзора и характеристики всех форм и жанров, но — высказать некоторые соображения о содержании каждой формы, о том, в ней устойчивом, что сохраняется.

«Искусство как прием» — полемически назвал В. Шкловский одну из своих первых статей, утверждавших, по сути дела, как раз содержательность форм — возможность сказать очень многое о литературе, произведениях, не выходя за пределы анализа форм. Хорошо, примем эту посылку, но надо раскрыть содержательно-мировоззренческое значение каждого «приема».

В работах В. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» и «Иллюзия сказа» раскрывается композиционное значение сказовости, установки повествования на устность. М. Бахтин показал, что за этим «приемом» стоит важный содержательный момент: «Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально-определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев принадле-

жащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), — и приносит с собой устную речь» [4; 256—257].

Значит, через этот «прием» литература как бы хочет снять свою официально-казенную форму письменного слова, условных букв и черточек — и стать живым человеческим голосом, ведущим непринужденную беседу.

Но когда возможно устное сообщение? Сначала кажется, что это вопрос совершенно безразличный к содержанию высказывания, и ответ напрашивается сам собой: письменность есть плод более высокой культуры, и лишь за неимением ее приходится обходиться устным словом. Зачем же тогда нужно литературе (особенно нового времени), которая и по этимологии своей есть письменность (от латинского *littera* — «буква»), стараться сделать незаметной свою письменную форму? А ведь она это делает непрерывно: поэзия и драма — те так вообще рассчитаны на устное произнесение. Все же формы эпического повествования начинают с того, что создают иллюзию рассказа¹.

Дело в том, что устное слово — слово непринужденное, непосредственное: мы его обретаем от «природы», оно всасывается «с молоком матери», в кругу семьи, и оно всегда несет печать доверчивых, патриархальных, человеческих отношений. Письменное же слово приходит к нам сверху: оно даруется нам классовым обществом², государством (грамотность приобретается уже через усилие сознания, учение, в пору познания добра, а значит, и зла) и сразу отягощено всем комплексом официального бытия человека. Здесь он должен быть всегда начеку, собранным, каждое слово опосредовать на все озирающейся мыслью и предварительно учитывать все его последствия: семь раз отмерить — один раз отрезать.

При всех своих преимуществах письменное слово всегда требует ответственности за сказанное и содержит в себе

¹ И когда в детстве и юности берешь незнакомую книгу, то прежде всего полистаешь: если много разговоров (диалогов), — значит, интересная.

² Письменность и возникает везде с переходом от патриархально-родового устройства к классовому обществу и государству. Литература поэтому есть категория классового общества, тогда как фольклор и его устное слово хранят в себе атмосферу отношений людей в бесклассовом обществе.

ситуацию недоверия, оглядки, подозрительности. Показательно, что расширение сферы устного слова в общественных отношениях сопутствует эпохам общественной свободы, когда в обществе и его учреждениях человек себя чувствует не в гостях, а дома. Тогда распространяется ораторство: демократические Афины V в. до н. э., новгородское вече, «митингование» первых лет революции. Напротив, устное слово в старом Китае на протяжении тысячелетий вообще не имело никакой общественной цены, брезгливо презиралось как выражение непричастности к власти; и ранняя высокая культура письменности, таким образом, была связана здесь с ранним установлением деспотического общественного устройства.

Письменность означает перенесение общественной и умственной жизни из пространства, с площади — в помещение, где она уже пойдет своими профессиональными путями, скрытыми от глаз людских. Благодаря этому сосредоточению, с одной стороны, только и могла развиваться необычайно сложная и богатая духовная культура человечества (одиночество, уединение — необходимый спутник индивидуального творчества: «Ты царь: живи один», — повелевает поэту Пушкин). Но, с другой стороны, каждый, даже самый прекрасный шаг на этом пути означал удаление от непосредственной жизни народа, атмосферы бесклассового общежития, отделение от него надстройкой еще более совершенной (усовершенствованной, в частности, благодаря усилиям тех же писателей — представителей = заместителей = оттеснителей народа в сфере духовной жизни). Вот почему в художественной литературе, которая всегда есть свободомыслие (хотя бы тем, что она как-то «выговорила» себе на протяжении тысячелетий право быть несерьезной, вымыслом¹, а не претендовать на научно-государственно-точную истинность и достоверность своих утверждений — благодаря этому поэту многое дозволено даже в столь сакраментальной и неприкасаемой сфере, как сфера языка: так называемые «поэтические вольности»), — всегда живет обратная тяга к устному слову, к народу, к общественной жизни на площади. Лишенный всего этого в императорской России Лермонтов

¹ Недавно по всему миру разнеслось изречение одного франкистского генерала: «Если поэтов принимать всерьез — их всех надо расстреливать».

с тоской и завистью обращал свой взор ко временам, когда стих поэта

Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

(Лермонтов. «Поэт»; 18, 119)

Недаром великие и плодотворные преобразования в литературе связаны с ее выходом из каменной, камерной тиши на площадь: античная трагедия в демократических Афинах V в. до н. э., Ренессанс, советское искусство революционных лет. Тогда даже такие, кажется, неблагоприятные для литературы обстоятельства, как разруха, отсутствие бумаги и скудная типографская база, обернулись очень плодотворным образом. Вяч. Полонский в своей книге о советской литературе революционной эпохи (написана в 1927 г.) говорил буквально об устном периоде советской литературы, который длился несколько лет, захватывая и начало 20-х годов. Словесность была перенесена из кабинета в клуб, на митинг, на диспут, в литературное кафе. Развилось искусство импровизации, ораторства, непринужденного устного слова, которое возникало моментально — и сразу, моментально же запечатлевалось в душах людей, а не проходя предварительно тысячи опосредствующих, отчуждающих ступеней, начиная от ручки, чернил, бумаги, затем сквозь редакторов, типографию и кончая книготоргом. Сейчас чудом кажется и Ираклий Андроников со своими, уже давно переставшими быть вольной импровизацией устными рассказами. И «Василий Теркин» Твардовского мог возникнуть именно в атмосфере фамильярности, ломки перед лицом смерти всех иерархических перегородок: между солдатом и генералом, между писателем и фронтовиком — среди реального ощущения кровного братства людей.

Раскованное, незаторможенное устное слово отличает и поэзию Маяковского. И если уж на то пошло, самое глубинное родство Маяковского с ранним Пушкиным выражается в том, что и тот и другой, ничтоже сумняшеся, населяют поэзию именами, местами, фактами, известными лишь лично им да близкому кругу их знакомых, в результате чего Маяковского чуть не через слово приходится комментировать так же, как и первую главу «Евгения Онегина». Эта фамильярность выдает родственное мироощущение: нестесненность, обращение к миру как среде добро-

желательной, как кругу либо личных друзей, либо личных врагов, которых видно и с которыми поэтому можно биться лицом к лицу,—но не полному незримых, но мистически подстерегающих недреманных ок¹.

Что фамильярность, введение злободневности в поэтический текст есть признак как раз эстетического состояния мира, убеждают и комедия Аристофана, и инвективы римских сатурналий и ренессансные произведения, сплошь засеянные «личностями», выпадами против конкретных лиц или славословиями знакомых (Данте, Рабле). Наоборот, в безлично-казенных состояниях мира предпочитают имена конкретных личностей не упоминать.

Таким образом, искусство, художественная литература среди других форм общественного сознания сосредоточивают в себе праздничную сторону жизни и сознания. Здесь, так сказать, «все коту масленица». И атмосфера праздничности вводится сразу хотя бы тем, что мы погружаемся в мир выдумки: веселой, трагической, но всегда жизнь и мысль здесь допускают к себе свободное, необязательное отношение: «бабушка надвое сказала» — в отличие от тех форм общественного сознания (право, наука и т. д.), которые воплощают постоянный «великий пост», где всякое положение, требование, мысль — строго однозначны.

И вот весь этот гигантский пласт бытия и мирозерцания вводится этим маленьким «приемом» — «сказовостью», установкой на устную речь. С его помощью письменная речь как бы сразу надевает маску, переходит в карнавально-маскарадное бытие (в поэзии эту роль маски, моментального включения в мир условности выполняет метрически организованная речь).

Вообще отношение литературы к фольклору с легкой руки XVIII в. (Гердер и другие) установилось как доброжелательно снисходительное — в отличие от предшествующих литературных эпох, где литература, не чувствуя еще в себе самостоятельной силы, имела право бороться с фольклором за самоопределение и попираť его. Но даже у Буало, который боялся фольклора и запрещал его проникновение в литературу,—в этом запрете ощущалось

¹ Фамильярность эта исчезает у Пушкина после 1826 г., когда ему пришлось точно ощутить потолок возможностей человека в русской жизни, и тогда его поэтическая речь становится более обобщенной, менее биографичной.

большее уважение к нему как к грозному и еще живому противнику, чем у просветителей и романтиков, которые занимаются любовным воскрешением и рачительным пестованием останков фольклора. Фольклорное усматривали в сюжетах, жанрах, лексике и подражали им; народность стали видеть в идеях — защиты интересов народа, борьбы против его бесправия и угнетения или за приобщение его к цивилизации и культуре, — но не отдавали себе отчета в том, что народный тип бытия и мирозерцания неистребимо вгнездился в самое существо, в самую точку зрения искусства на мир, во все его формы, направленные на жизнь, так что писатель не может и шагу ступить, и слово вымолвить, чтобы не включить ток неофициального, народного мирозерцания.

Литература — и в архисерьезных своих творениях («Дон Кихот», «Фауст», «Мертвые души», романы Достоевского) — распахивает окна и вносит балаганный стиль в жизнь и мышление. М. М. Бахтин характеризует стиль повествования в «Бедных людях» как «корчащееся слово с робкой и стыдящейся оглядкой и приглушенным вызовом» (4, 275). Это — слово, которое вертится колесом, как акробат, паяц или клоун, и описывает всяческие эквилибристические сальто-мортале.

Унижает ли, оскорбляет ли это сравнение литературу?

Круг, шар, как издревле уже отмечалось человеческой мыслью, есть самая совершенная фигура, ибо она закончена, замкнута, довлеет себе и ни в чем не нуждается. А какие зрительные ассоциации вызывает у нас художественное произведение и научная мысль? Я скажу о себе (но этот образ, конечно, не мной рожден, а внедрен в меня традицией), что вижу научную мысль как однонаправленную прямую линию, исходящую из точки и уходящую в бесконечность, а художественную мысль, произведение — как округлость (шар, круг кольцо), — словом, нечто единое, цельное, законченное. А как справедливо писал литературовед П. Н. Медведев: «Проблема завершения — одна из существеннейших проблем теории жанра. Достаточно сказать, что ни в одной области идеологического творчества, кроме искусства, нет завершения в собственном смысле слова. Всякое завершение, всякий конец здесь условен, поверхностен и чаще всего определяется внешними причинами, а не внутренней завершенностью и исчерпанностью самого объекта. Такой условный характер носит окончание

научной работы. В сущности, научная работа никогда не кончается: где кончил один — продолжает другой... Наука не распадается на ряд завершенных и самодовлеющих произведений...

В литературе же именно в этом существенном, предметном, тематическом завершении все дело, а не в поверхностном речевом завершении высказывания. Композиционное завершение, придерживающееся словесной периферии, в литературе как раз может порою и отсутствовать. Возможен прием недосказанности. Но эта внешняя незаконченность еще сильнее оттеняет глубинную тематическую законченность. Завершение нельзя путать с окончанием. Окончание возможно только во временных искусстваах, у каждого искусства — в зависимости от материала и его конструктивных возможностей — свои способы и типы завершения... Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое, притом, повторяем, существенно, тематически завершать, а не условно-композиционно кончать» [23; 175—176].

Таким образом, мы вновь вышли к проблеме художественной предметности, произведения как устойчивого материального тела. И это свойство, роднящее произведение искусства с самостоятельно существующим организмом природы, придает ему именно жанр.

Миросозерцание нового времени дает почву для идеи непрерывного изменения, процесса. Рожденные им идеи тяготеют к бесконечности. И поставить точку, вырваться из суеты и калейдоскопического мельтешения представлений, зрительных форм, красок и т. д., «закруглить» — художнику нового времени дает силу именно причащение к традиции: жанру, сюжету, образу. Они подобны той песчинке, которая, будучи брошена в химический состав, производит вокруг себя бурную кристаллизацию и уплотнение. Текучести художественной мысли Маяковского позволяет организоваться в произведение то образ народного представления («Мистерия-буфф»), то жанр воинственной песни («Левый марш»), то частушка, то речь ярмарочного зазывалы, рекламирующего свой товар («Во весь голос»). И «Василий Теркин» не возник бы, не прильни он к народному жанру раешника, образу Ваньки-встаньки, Петрушки, Ивана-дурака и т. д.

Все разделы поэмы Блока «Двенадцать», даже реплики, фразы внутри раздела,— каждая являет обломок гигантской жанровой традиции и включает собой целый пласт жизни, истории, быта¹, и потому эта поэма действительно взвихренный космос, человеческая вселенная; она сродни таким универсальным построениям, проходящим по всем «кругам» бытия, как «Божественная комедия», «Фауст», «Феноменология духа», «Война и мир». (Недаром здесь, в нашем истолковании, опять возник образ «круга», «сферы»: каждая из этих универсальных конструкций есть охват, совладание с бесконечностью, стяжение ее в «кольцо».)

2. «Джин» слова.

Гегель о «божественной природе» языка.

Разумеемое и подразумеваемое.

Материально-телесный «подспуд»
отвлеченных понятий.

Завершенность произведения искусства
как сведение начал и концов бытия

Итак, мы проделали первое различие: фольклор и литература, устное и письменное слово. Но нам надо спуститься глубже и исследовать само слово, язык. Язык есть то самое устойчивое, через которое и осуществляется взаимопонимание эпох и поколений. Взяв любое слово языка.

¹ Вслушайтесь в эти голоса: это же перезвон сфер!

«Ветер, ветер» —.

«Вся власть Учредительному собранию!» —.

«Ох, Магушка-Заступница!» —.

«Тра-та-та!» —.

«Как пошли наши ребята
В Красной Гвардии служить» —.

«И опять идут двенадцать» —.

«Ох, ты, горе горькое» —.

«Не слышно шуму городского» —.

«Вдаль идут державным шагом» —.

«Снежной россыпью жемчужной» —.

Это же разбросанные пазы и суставы мироздания. И чтобы собрать их воедино — эти «тьмы, и тьмы, и тьмы», — художник, как и Данте, обращается к числу — не в его логико-математическом, но сакрально-символическом, народно-календарном значении — как силы волевой, закругляющей («жар холодных чисел»): «двенадцать» — самое совершенное и последнее в ряду благих мистических чисел (1, 2, 3, 7, 12, 13).

сказав его, художник уже должен испытывать священный трепет, ибо слова — это Лета и Анд, вечно животворящая преисподняя, из глубины которой до него доносятся людские голоса. Так, Анатолий Франс писал о словах, что они насыщены памятью предшествующих употреблений.

Гегель в первом разделе «Феноменологии духа» исследует «божественную природу языка», в силу которой он не позволяет нам высказать того, что мы подразумеваем сказать. Так, указав на вещь и сказав о ней «это», мы полагаем и надеемся, что выражаем единичность, неповторимость именно этой вещи. На самом же деле мы высказываем о ней то, что общее у нее со всеми на свете, ибо все есть «это», обо всем можно сказать «это». То есть, стремясь высказать самое единичное, мы высказали самое всеобщее. Подобно этому, когда мы хотим указать на особую точку, место в пространстве или момент во времени словами «здесь» или «теперь», то мы высказываем опять-таки лишь самые всеобщие и абстрактные идеи — пространства и времени, ибо любое место может быть «здесь», а каждый момент — «теперь».

Эту диалектическую ученую мудрость запросто выражает распространенный народный анекдот о том, как человек, желая сообщить нечто самое живое и конкретное, запутался в формах речи и из уст его вылетали лишь самые абстрактные слова: «ето» и «здесь», «таперича». Бессловесный Акакий Акакиевич своим универсальным «того» умел выражать все, выявляя этим самым ту всеобщую природу слова, для логического обоснования которой многотысячелетней традиции философской мысли понадобилось создать спекулятивный ум Гегеля.

Мы здесь, как и постоянно в жизни и мысли, сталкиваемся с той парадоксальной ситуацией, что «дураку» даром дается то, до чего лишь великими усилиями и жертвами доходит «умный». А ведь как будто одна логика и один язык существует для всех... Здесь-то и обнаруживается, что язык — множественен. Он — как Протей, и в этом именно его «божественная природа», о которой говорит Гегель. Если вложить в язык философско-логическую программу, он автоматически и выдаст подобные же истины: что вложишь — то и пожнешь.

Но возьмем любую — обыденную или наивотвлеченную — фразу, хоть бы из газёты. Вот в «Известиях» от 23 августа 1961 г., в разделе «После того как выступили

«Известия», помещено сообщение секретаря одного из райкомов КПСС г. Челябинска В. Кондратьева:

Бюро райкома сообщает, что статья «На всякого мудреца» («Известия», № 143) правильно вскрывает недостатки в работе райкома партии и партийного бюро завода железобетонных изделий по изучению и распространению новых форм участия трудящихся в социалистическом соревновании.

Мы читаем фразу и понимаем в ней все как нужно. Но вдруг наталкиваемся на слово «вскрывает». И его мы могли бы проскочить и понять машинально (т. е. как машина). Но вот я почему-то на нем застрял. И сразу от него поползли картины: вскрытие (трупа, опухоли), надрез, заглядывание внутрь, утроба, «кесарево сечение» и т. д. Скажут: «Вольно тебе так нарочно приглядываться к фразам и специально выискивать в них такого рода слова! Нормальным людям и в голову не придут такого рода ассоциации». Но вы же как должное и естественное примете, если под этим сообщением будет нарисована карикатура, вся построенная на буквальном понимании слова «вскрывает», на возвращении слову его материально-телесной сущности. И вот перед вами гигантская вспученная утроба — опухоль, вроде утроб раблезианских гигантов. Для современного колорита она обложена железобетонным панцирем. Утробе можно придать квадратную форму завода, а трубу вытянуть фаллом. Ножом-статей в утробе сделан надрез, и через это отверстие можно видеть нутро. В нем тихо-мирно гнездятся недостатки — птенчики: поклевывают себе государственные денежки, имущество и проч. Одни недостатки, более наивные, сразу выпархивают из надреза; другие, более хитрые, прячутся в складках утробы, чтобы не попасться на глаза, и т. д., и т. д.

И как только я так понял одно слово «вскрывать», немедленно пошла подобная же катавасия и с другими, казалось бы, нейтральными и вполне «добропорядочными», словами, о которых уж ни за что бы не подумал, что и они тоже... Переворачивается слово «недостаток»: мало ли до чего можно не доставать, не дотягиваться! ходуном, как заведенное, пошло слово «завод»; «изделия» высказывают «из дел»; «формы» «распространяются» — простираются по земле вдоль и вширь и усеивают ее. Уж на что чопорно слово «соревнование»! — вдруг и оно возревновало: «а я что, рыжее?» — и в нем зашевелились и начали награвждать друг друга тумакми ревнивцы. Только иностранные

слова, в которые предусмотрительно шифруется сфера важных, официальных, государственно-политических понятий, выскальзывают из этого праздничного дурачества слов. Но и они в других, своих, языках, откуда пришли,— не уцелеют от этого веселого разъятия и свежевания. Пока они пугливо стоят в сторонке, но и до них докатываются валы телесно-материальной жизни.

Итак, раз карикатурист может так изобразить картину, выросшую из приведенной выше фразы, и это нам не кажется странным, значит, кому-то общественным разделением труда не только дозволено, но и повелевается так видеть слова, чтобы «вскрывать» в них реально (в действительности, а не в фантазии) существующий «подспуд», который каждый из нас, как член народного языкового коллектива, знает во всей полноте, но, подключаясь к той или иной из специализированных систем мышления и языка, забывает и даже удивляется, когда о нем напоминают. И напоминать, открывать «подспуд» — столь же общественно важное мыслительное дело, как и необходимость его забывать, чтобы понимать прямой, однозначный смысл высказывания в определенной сфере бытия и мышления (здесь, в данной цитате из «Известий», в сфере официально-канцелярской).

Таким образом, возвращаясь к рассуждению Гегеля, «божественная природа языка» выявляется и в том, что язык высказывает, и больше того, что понимает человек, и даже говорит то, что тот совсем не хочет сказать. В каждом «разумеемом» (т. е. сознательно и целенаправленно высказываемом смысле) язык дает высказаться и «подразумеваемому», — и облако этих непредвиденных значений сопутствует всякому движению отвлеченно-однозначной мысли. То есть пласт материально-телесной жизни народа со своими смыслами и миропониманиями — через этот «подспуд» слов — неотвязно «волочится» и не отпускает от себя самую казенную или рафинированно-духовную мысль.

Мало того, этот «пласт» активно формирует саму отвлеченную мысль, ее содержание. В этом каждый может убедиться сам, если на секунду поймает себя в момент рождения мысли. Чтобы далеко не ходить за примером, приведу одно самонаблюдение. В начале этой работы (см. стр. 10) говорилось, что наша задача состоит в том, чтобы показать литературу под углом зрения постоянного в ней и устойчивого. Эту мысль я начал было сначала формулировать

так: наша задача теперь состоит в том, чтобы показать, что в литературе стоит, остается на месте. Но я не написал так, ибо стилистически нехорошо: «состоит — стоит», и написал слово «закljučается», поначалу как лишь синонимическое выражению «задача состоит в том», не предполагая, что у меня от этого вдруг повернется сама мысль.

Но вот что произошло дальше. Я пишу: «закljučается в том, чтобы...», и уже это «чтобы» (т. е. суть всей нашей задачи) вижу внутренним представлением не так, что мы будем ози́рать поле, усеянное оцепеневшими, остановившимися («со-стоит») литературными предметами, прохаживаться по нему и ощупывать твердь каждого, — а так, что мы будем одевать, *закljučать* в твердые формы, окружать гранями какой-то расплывчатый, рыхлый поток содержания, с которыми мы имели дело раньше.

Я еще не написал всего этого — глаз мой и автоматическое чувство стиля, как контрольный пункт ОТК, сработали на сигнал: «закljučается... закljučить» — нехорошо. Да, но это не просто нехорошо, а странно: я вспомнил, что только что мое сознание готовилось выдать другую пару: «состоит... стоит».

Значит, мысль зависит от слов?

Еще одно наблюдение. Лишь только я собрался выразить мысль о том, что логической последовательности лучше всего держаться за последовательность историческую, я сразу стал видеть то, как человек жадно прикивает к чему-то, то решетку, в которую он вцепляется, — и все это совмещалось и порождало слова: «сетки, к которой может прильнуть и зацепиться мысль» (см. стр. 10). Меня этот текст даже смущает, и я стараюсь выразить мысль в сухой, научной форме: «логической последовательности плодотворнее всего держаться за историческую», но опять-таки наталкиваюсь на чужеродное здесь слово «плодотворнее»; опять непредвиденные ассоциации — плод, рождение и т. д.

Но у меня ли только это? Ведь если взглянуть широко и непредвзято, то окажется, что и наивтвлеченнейшая мысль сплошь движется в стихии скрытых в словах телесно-динамических представлений, выражающих народное, материальное мышление и естественно-природное мирозерцание. Даже в самом понятии «отвлеченная мысль» сидит ситуация: влечь, волочить, тащить, увлекать, умыкать и т. д. То же самое и в иностранном аналоге этого слова: «абстрагировать» — оттаскивать. Следовательно, и

в самых сублимированных формах мышления (вплоть до самой математики: символика-то чисел 1:0 исполнена Эроса, представляет мужское и женское начала бытия, и этим воздействует на нас зрительно) живет глубинный пласт нашей жизни и нас самих как существ из плоти и крови. И там, где дух, разум, кажется, совсем уж оторвались от материи и тела и опираются лишь сами на себя, их можно лицом к лицу столкнуть с материально-природным созерцанием, которым они втихомолку, не отдавая себе в этом отчета, пользуются. Так «раздел», «глава», kapitел — все эти абстрактные расчленения — дышат философией тела, которое, будучи первым нашим орудием труда (руки и ноги), есть также и первая наша «система отсчета» для мышления о мире.

У многих народов картина мира предстает как сотворение его из членов гигантского, космического тела. Так, в Ригведе сообщается о происхождении мира из членов тела первосущества Пуруши, принесенного в жертву. При этом из его рта вышли брахманы, из рук — воины, из глаза — солнце, из головы — небо, из ног — земля и т. д. Телесная шкала ценностей сохранилась и в наших «абстрактно-политических» понятиях: «главный», «голова», «капитолий», «председатель» и т. д. Ее же мы видим и в распространенных анекдотах о том, как царь или иные значительные люди, умирая, завещают разным социальным группам разные члены своего тела (например, голову — ученым, руки — рабочим и т. д.). Известная древняя басня о восстании членов тела против тирании желудка, которой Менений Агриппа в плутарховом жизнеописании Кориолана умиротворяет народ, приводя его к мысли о разделении труда в государстве и согласованной жизни разных корпораций общества (опять телесное слово: «корпорация» = учреждение — от corpus = «тело»; то же и в армии — «корпус»), нам сейчас кажется несколько странной: тем, что не голову (где ум), а «низменный» орган — желудок представляет средоточием живого организма. В этом, однако, сказывается весьма древнее происхождение басни, ее связь с народным, доклассовым уважением к сфере физического труда, физической жизни и телесным функциям человеческого организма.

Но и позднее, самому отвлеченному рассуждению, которое, кажется, властно держит нас в своей системе терминов, будет сопутствовать поток внутренних созерцаний,

соотносящих идеи с вещами, телами, движениями, действиями — словом, всей сферой первичной материальной жизни. Отсюда незримо исходит та живая кровь, которая питает мысль в самых ее высоких и вроде бы герметически замкнутых сферах.

Уж что может быть более отвлеченным, чем гегелевская триада: тезис, антитезис, синтез? А между тем «подспудом» этой триады является самый простой, естественно-календарный цикл зерна: жизнь (рождение, вырастание из земли, поднятие на свет), смерть (закапывание в землю, погружение во тьму), возрождение-воскресение, как смерть-рождение. Зерно схоронили, закопали под землю, оно умерло, и потому из него росток пошел. Гегель для демонстрации реального содержания своей триады и обращается часто именно к рассказу о жизни, смерти и воскрешении зерна.

И это не просто картинный, метафорический ход мысли, который мог быть, а мог и не быть и дан лишь как снисходительная уступка со стороны философской мысли здравому смыслу и простому житейскому мирозерцанию. Нет, он необходимо должен был быть высказан или подразумеваем. И эта ассоциация с зерном, однажды родившись, уже сопутствует всему дальнейшему нашему следованию за драматическими перипетиями отвлеченной гегелевской мысли и позволяет нам каждый раз соотносить ее движение в высших сферах, в эмпириях духа, — с самой простой, всеми известной материей жизни: ибо всё и во всем есть рождение, смерть и смерть-рождение. Гегелевская же непрерывная отрицательность, «противоречие, которое движет, ведет», — есть не что иное, как чреватая, рождающая смерть¹.

А за ней стоит не что иное, как — труд. Ведь он всегда есть умерщвление одного для создания другого: убиением дерева создают черен для топора; умерщвляется камень в его естественной форме — и рождается обух. Труд, таким образом, и есть самая универсальная рождающая смерть², снижение вещи для ее возвышения (дерево валят

¹ Требование полить разрубленное на куски тело богатыря, героя русских сказок и былин, сначала мертвой, а потом живой водой выражает это универсальное понятие чреватой смерти. Эти соображения и сам термин «чреватая смерть» взяты мной из работы М. М. Бахтина о Рабле [5].

² Вот почему Гегель смог через свою триаду пропустить все бытие — каждое его явление, каждую форму жизни и сознания:

наземь, чтобы из него воздвигнуть дом). И это свойство труда отражается на всем народном мышлении. Подобно тому как человек в труде вертит вещь и так и смяк, народное мышление не признает ни за чем серьезно-официальным окончательного и бессмертного бытия, но в смехе и дурачестве снижает его, умерщвляет и, тем самым, зачинает новое рождение.

И здесь мы уже можем возвратиться к проделанному выше сравнению художественного мышления с тем колесом, которое выделывает из своего тела фокусник-акробат. В связи с этим сравнением мы тогда задали вопрос: не унижительно ли оно для литературы? Мы тогда от ответа ускользнули, сказав лишь, что шар, круг — самая совершенная фигура. Теперь мы можем ответить на него: «Да, это сравнение унижает литературу». Но оно из тех благодетельных снижений, возрождающая и возвышающая суть которых прекрасно передана в мифе об Антее. Геракл окончательно возвысил Антея — и тем самым умертвил. Следовательно, нет более радикального средства, чтобы окончательно убить жизнь, человека, чем возвысить их, отделить от всего «низменного». Так вот, чтобы и человек не возносился так¹, чтобы и мышление его не порывало с ценностями живой жизни, существует такое снижающее движение и в сфере мышления: мысль стремится идти прямо и в одну только высь, опираясь на себя и двигаясь в одном направлении; и вот уже она, надменная, разгоняется —

от государства до моллюска. Духовно-логическая закономерность здесь тайно похитила и воспроизвела естественно-природную закономерность, которая проявляется и в самых элементарных фактах народного быта и высказывается в простейших формах мышления и созерцания: танцах, пантомимах, пословицах, трудовых песнях и т. д.

¹ В римских сатурналиях подвергали брани и насмешкам все святое, высокое и всех общественно значительных лиц. Одним из важнейших моментов в ритуале триумфа было ритуальное осмеяние, оскорбление полководца-триумфатора. Тем самым отгоняли от него злые, обесчеловечивающие силы (выражающиеся психологически в том, что такого человека непреодолимо тянет возомнить себя всемогущим, богом), чтобы не постигли его за это зависть и гнев богов. Это были спасительные, оздоровительные унижения, в интересах и ко благу самого триумфатора осуществляющиеся. Этот же спасительный для человека и общества характер снижения сохраняется в «критике и самокритике». Так что, когда пытаются установить какие-то четкие пределы и правила для дурачества, смеха и сатиры, то тут действуют ложные друзья человечества, его реганы и гонимые: они роют ему могилу, которая уже не чревата новым рождением.

как вдруг какое-то невидимое тяготение хватает ее прямую, как стержень, нить, изгибает и выкручивает колесом. Это тяготение есть та тяга земная, что лежала в сумочке у Святогора и что успокаивает всякий смятенный дух в лоне матери сырой земли.

И как бы сложно и интеллектуально ни возносился дух, в конце «Войны и мира», «Семьи Тибо» или «Тихого Дона» возникает младенческое тело, которое есть и простейшее начало всех начал, и упование и средоточие надежд человечества на будущее, его безусловное бессмертие. Оптимистическая идея прогресса социально-исторического обнаруживает себя в этом образе как общественно-человеческое продолжение и выражение вечного бытия и обновления природы. Здесь прогресс как бы возвращается к своей причине и заявляет о цели, к которой он стремится.

Итак, поскольку жизнь при всех ее превращениях и изменениях есть жизнь, а человечество при всех пертурбациях его истории сохраняет свои первоначальные и простые ценности и цели¹, необходимо, чтобы и в сфере общественного сознания эта закономерность и истина были представлены. Потому и возникло в обществе разделение труда между двумя формами мышления (научной и художественной), точнее — возникли две тенденции мышления, которые попеременно представляются этими двумя формами. Человечество всегда, в любой момент должно знать, чего ради приходится ему запрягать в дело всю полноту своих порожденных прогрессивным развитием различий: сложных идей, учений, дел и т. д. Оно должно своей мыслью уметь «закруглить» непрерывное движение своих обществ и теорий, прервать их тяготеющий к дурной бесконечности ход и посмотреть: а «какая польза нам от них?».

Последнее звучит совсем неожиданно, ибо по эстетической традиции как раз искусство выговаривает себе право быть свободным от непосредственной пользы, и идея кра-

¹ Ведь и в XX в., веке кибернетических машин и атомной энергии, как основная и благороднейшая цель всех усилий общества и наук, дискутируемая на всех международных форумах, предстает задача накормить, одеть и дать жилище и тепло миллиардам населяющих земной шар людей... Проблема одежды, жилья, пищи стоит не только для экономически неразвитых стран Азии и Африки, но и для промышленно развитых, со всеобщей грамотностью населения, стран Европы и Америки,

соты связывается с пользой не сразу, а тьмой опосредований. Здесь же мы делаем искусство, красоту представителем точки зрения самой простой пользы. Но тут уж ничего не поделаешь. В XX в., перед лицом фантастического самоупоения естественнонаучной мысли и утраты ею порой всякого представления о соотношении ее исканий с реальными ценностями жизни, — именно искусство каким-то неожиданным (для XIX в.) сальто-мортале оккупировало точку зрения трезвости, здравого смысла, платформу «утилитаризма». «Судьба человека» Шолохова тому ярчайший пример. Перед лицом всех хитросплетений и усовершенствований науки и обществ (самолеты, концлагеря, крематории) — усовершенствований, в которых цивилизация и наука любят себя своим совершенством, технической упорядоченностью, гармоничностью, не соотнося их с жизнью как первой надобностью человека, — прекрасен человек, который думает о первой пользе: выживает сам, спасает ближних, кормит и растит бездомного ребенка. Это и значит завершить бытие: рассмотреть его с точки зрения его начала и конца (причины и цели). И для того чтобы делать эту операцию, и создана была форма, структура художественной мысли. Вот почему она должна быть и в себе завершена, закруглена — в отличие от мысли отвлеченно-логической, которая может быть разомкнута.

Так вот какое мировоззренческое содержание таится в том признаке завершенности, который отличает жанры художественной мысли от форм и произведений научно-логической. Пословица или «Тихий Дон» — суть завершенные мироздания. И для того художник XX в. столь универсален, интересуется всеми наиновейшими научными идеями, социальными системами и прочими «плодами просвещения», — чтобы тем мощнее и властнее изогнуть и вывернуть им ребра под углом зрения их народно-человеческой ценности: а какова их польза для тела и души человека? Сознательно стал так подавать бытие Лев Толстой¹. Но — независимо от того, является ли такое понимание осознанной целью, — само прибегание к структуре

¹ Весь его трактат «Что такое искусство?» есть первая и властная оккупация искусством платформы утилитаризма как самой что ни на есть эстетической для XX в. Этот трактат и до сих пор не разгадан эстетикой, ибо она здесь ясно чувствует абсолютно торжествующий дух искусства, его апологию, — но выражающийся в методичном и последовательном разрушении искусства и эстетики.

художественной мысли, художественному жанру, т. е. завершению бытия, включает мышление и все идеи в сеть такого миропонимания, требующего: а все-таки дай хлеб, жизнь, волю и счастье сегодня!

Так. Значит — завершение. А как же процесс?

Художественный образ есть точка зрения процесса — неудержимого, сметающего все окостенелости, вечного становления. Но это то становление, от которого требуется и ожидается плод, тот процесс, который глядится через начало и результат. Продолжая наше сравнение, колесо есть одновременно взлет — и приземление. И чем более по мере прогресса высоким становится размах и взлет общества, мыслей людей, тем более усилий требуется, чтобы все-таки согнуть прямую линию прогресса в траекторию и посмотреть с точки зрения плода и начала. Потому, если на первых порах человечества способностью так процессно и завершено мыслить о жизни обладали все люди (и все знания), то теперь для этого требуется особый талант. Но такой целостный взгляд служит всем: раскрывает тот «подспуд», который есть в каждом, и пробуждает в человеке доверие к себе и к своей простой точке зрения на мир и его ценности.

Ибо и он, человек, есть и процесс — и завершение, есть становление — и его непрерывный твердый плод и источник. Потому и художническая точка зрения на мир, и каждое художественное произведение, которое единично, замкнуто, конечно, но в то же время таит бесконечное содержание и представляет собой процесс (что и разворачивается, например, в «Илиаде» уже почти три тысячелетия), — есть аналог бытию живого человеческого существа, или, если хотите, совокупного человечества, в бесконечности его прошлых, настоящих и будущих судеб.

Жанры художественного миропонимания усложняются с усложнением бытия и сознания. Но в какие бы далекие тональности ни совершала модуляции и отклонения художественная мысль, она всегда из дальних стран возвращается на родину. И в этом смысле «Доктор Фаустус» есть такая же притча, как, например, фрагмент из Архилоха, как любая пословица. Только, чтобы осуществить притчеобразное мышление в XX веке, мыслителям бывает нужно погрузиться в самую хитроумную сеть бытия и мышления (как это делают Бернард Шоу, Томас Манн и Ромен Роллан). Но не меньше художественной властно-

сти требуется и на то, чтобы в двадцатом же веке не поддаваться¹ этим соблазнам, не дать себя вовлечь в них, так что потом тебе надо будет мучительно продираться из них назад, — а стоять неуклонно на наивно-простой точке зрения (как это делают Шолохов и Хемингуэй) и творить просто, как черный хлеб, притчу о судьбе человека, о старике и море.

В том, что величина произведения здесь ни при чем и что притча, пословица, крылатая фраза — эти художественные произведения из 3—4-х слов — однородны по типу организации с многотомным полотном и что они прекрасно узнают друг друга, убеждает нас хотя бы то, что последним очень часто предшествуют первые в качестве эпиграфа или даже просто названия. Сравните: «Мне отмщение, и Аз воздам» — и «Анна Каренина» Л. Толстого, «По ком звонит колокол» Хемингуэя, «Хождение по мукам» А. Толстого и др.

Мало того, в двадцатом веке труднее сотворить одну крылатую фразу, организующую мир или нацию, столь же емкую по смыслу и способную выдержать века, как это выдерживает пословица, — чем сотворить гигантское многотомное полотно. Притча малая и большая могли совпадать в начальный период национальных литератур: потому половина стихов «Горя от ума» могла, по словам Пушкина, войти в пословицу. Вообще этот переход в устную речь, в пословицу — неотъемлемая привилегия первых произведений национальной словесности, и у каждого народа есть ряд своих, может быть, и не мирового ранга, писателей, которые входят в плоть и кровь национального мышления, ибо формируют его язык. В этом смысле даже Лев Толстой не может сравниться с Крыловым, как ни мечтал он через свои народные и детские рассказы войти в мышление и язык народа.

¹ Вот, кстати, пример, подтверждающий справедливость вышеприведенной мысли Анатоля Франса о том, что каждое используемое нами слово сочтется его прошлыми употреблениями и ими также кладет овой оттенок на нашу мысль. Так, здесь, при этом слове: «не поддаваться» — в сознании русского читателя не может где-то, на заднем или переднем плане, не мелькнуть воспринятая при первых шагах сознания картина сечи, в которой раздается яростный и повелительный крик Тараса: «Остап!.. Остап, не поддавайся!..» — и где «уже вяжут, уже берут Остапа».

1. Игра слов, «острота» —
как первое художественное целое.
Двуязычие.
Стык языков — столкновение
мировоззрений

Мы, собственно, уже начинаем заполнять белую карту содержательных форм и жанров. Через прием сказовости мы проникли к отношениям между фольклором и литературой, устным и письменным словом. Занявшись словом, языком, мы вскрыли тот второй план материально-телесной жизни и народного мышления, который есть в каждом высказывании. Далее, мы рассмотрели мировоззренческое значение самой идеи завершения. Эти всеобщие понятия и категории надо было рассмотреть, прежде чем приступить к проблеме жанрообразования и характеристике особых жанров художественной словесности.

Как уже сказано, мы не ставим себе здесь целью систематический анализ жанровых форм. Наша задача будет состоять в том, чтобы показывать мировоззренческое содержание разнообразных жанровых структур и «приемов» и выявлять, каким образом жанры и приемы, родившиеся издревле, исторически, продолжают обслуживать и современное состояние мира и мышления.

Простейшим самостоятельным художественным целым, созданным с помощью слов, является «игра слов», «острота». Она представляет собой нарушение разделенных сфер языка, значений слов; а так как язык — устойчивая мировоззренческая система, то один акт такого смещения есть прецедент, грозящий не оставить камня на камне от устойчивого в жизнеотношениях и мышлении. Особенно большим мировоззренческим зарядом обладает движение мысли на рубеже языков, когда она обращается то к слову одного, то к слову другого языка. Недаром одно сопоставление слов из двух языковых систем (когда, например, мы слушаем иностранца, пытающегося говорить на нашем родном языке) вызывает у нас моментальную смеховую реакцию. Смех здесь, однако, двусторонен: он не означает только высокомерно-нисходящего отношения к неуклюжему словоупотреблению, но есть в то же время и удивление тому, как неожиданно могут быть повернуты слова нашего

родного языка: «Поди ж ты, а я и не думал, что так можно сказать. А занятно!» Благодаря ошибкам речи чужестранца мы сами встаем в свободное, игровое отношение к собственной системе речи¹.

Смещение языковых систем является неистощимым источником для художественного освоения бытия. Его мы видим в балаганных (это слово мы употребляем в самом положительном смысле — с народной оценкой, а не в традиции Буало) остротах Тарапуньки и Штепселя, которые ничего иного не делают, как пляшут и совершают эквилибристические трюки на канате, протянутом между двумя языковыми системами (русской и украинской речи), чего, оказывается, с лихвой достаточно, чтобы вызвать художественный эффект.

Это же смещение языковых систем оказывается необходимым Льву Толстому в «Войне и мире», где движутся, перебивая друг друга, пласты русской и французской (а кое-где и немецкой) речи. И это нужно здесь не просто для внешней иллюстративной точности (ведь в битву вступают народы, говорящие на разных языках). Это смещение необходимо по глубочайшему внутреннему заданию эпопеи: отшелушить от народной живой жизни и мышления надетое на них государство и заформализованное мышление. Это последнее, правда, имеет свою логику (ведь оно целая система) и, двигаясь все время в собственных границах, может полагать, будто оно, будучи логично и стилистически правильно, тем самым зацепляет реальные вещи и жизненные отношения. На самом же деле чем более это мышление внутренне упорядоченно и согласовано в себе, тем более, значит, перерезаны ходы его сообщения с реальным бытием страны и народа, подлинными интересами и мотивами поступков людей.

Французский язык, с одной стороны, после XVII—XVIII вв. выступал как международный язык высшего света, аристократии и галантности. С другой стороны, после установления буржуазного правопорядка в конце XVIII в. он стал в XIX в. международным языком политически-социального (в духе буржуазных идеалов и красноречия) мышления, выполняя тем самым роль, которую в средневековье играла латынь для всей сферы государ-

¹ «Остроумие — это взрыв связанного сознания», — писал Фр. Шлегель [19; 85].

ственной жизни и схоластического мышления. Писателям Ренессанса для высвобождения национальной жизни и мышления своих народов совершенно необходима была непрерывная полемика с латынью как языком казенно-официального и схоластического мира,— полемика, выражавшаяся просто в том факте, что они одновременно писали на нескольких языках и вклинивали разноязычные системы в одно произведение (сравните: Данте, Боккаччо, Рабле, Эразм, «Письма темных людей» и т. д.).

Подобно этому и Толстой, совершавший в аналогичную переломную эпоху своей страны высвобождение истинной и глубинной жизни народа, отслаивая ее из-под спуда государственно-бюрократических установлений и мышления, в котором феодально-деспотический дух сросся с политико-юридической либеральной фразеологией в духе буржуазного XIX в. (а в мышлении русского образованного сословия французский язык галантной аристократии действительно смешивался с языком просветительно-либеральных идей),— должен был смело обратиться к двуязычию, ибо с его помощью наиболее радикальным образом могла быть сорвана маска с антинародных форм жизни и логик. У последних простым фактом соседства с русским языком, который те же явления обозначал не в затверженных гладких формулах, не по видимости, а по существу,— отбиралась почва; они же повисали в воздухе и выглядели пустыми и чванными в своем самодовольстве самодовления.

С первой же страницы русский писатель Толстой включает этот маскарад языков, показывает русских ряженных. «Eh, bien, mon prince» — начать повествование о жизни и смерти людей и народов с интонации галантной и пустой салонной болтовни — о! это истинно народное передразнивание, выдающее в графе лукавый взгляд русского мужика, а в писателе Толстом — подлинно ренессансную свободу мироощущения и мышления. И Ленин, употребляя в применении к Толстому образ «срывания всех и всяческих масок», чутко, хотя и в особом смысле, указал на живую народно-коллективную традицию толстовской художественной мысли.

Вообще если, по словам А. Н. Веселовского, эпос (эпопея) создается «на меже двух племен», то он создается и на меже языков, что порождает свободное обращение и со своим языком, т. е. со всей системой мышления. Гомер да-

ровал богам очень многие эпитеты, которые после него стали употребляться как собственные имена божеств. М. М. Бахтин в своей работе о Рабле исследует языковую ситуацию Ренессанса: это выход в литературу народных национальных языков; вначале — оттеснение средневековой, «вульгарной» латыни за счет возрождения латыни чистой, классической; затем — взаимовлияние новых языков: итальянского и французского и т. д. Эта сдвинутость языковых = мировоззренческих систем (ведь каждый язык есть материализованное мирозерцание) порождает свободное обращение со словом и грамматическими формами: неологизмы, первовведение слов из обихода устного в язык письменный («девственные слова»), свободные границы между именами собственными и нарицательными. «Возьмем, например, — пишет М. М. Бахтин, — его номенклатуру рыб. Она очень значительна: только в одной пятой главе «Четвертой книги» (пиршественные приношения гастролятров) он дает свыше шестидесяти названий рыб... Откуда он взял этот богатый рыбный словарь? Конечно, не из книжных источников... Это были еще абсолютно свежие названия рыб, такие же свежие, как и сама рыба в корзинах рыбаков, которую Рабле, вероятно, при этом рассматривал... Это были, строго говоря, вовсе еще не названия рыб, это были клички, прозвища рыб, почти собственные имена местных рыб... Абстрактно-систематический момент в них был еще слабо развит; они не только не стали еще терминами ихтиологии, но не стали еще и простыми общими нарицательными именами литературного языка» [5; 497—498].

Наконец, подобную же языковую ситуацию находим у Гоголя, с его непрерывным взаимопросачиванием русской и маророссийской языковых систем. Так что, когда в художественных произведениях встречаем жаргон и просторечие (ср. Шолохов) — это не просто краска, местный колорит: этот «прием» имеет громадное мировоззренческое значение, ибо он дышит двуязычием, помещает сознание и точку наблюдения на меже языков = логик и систем мышления. И неологизмы в советской литературе 20-х годов (Хлебников, Маяковский) — это не шукарство: каждый из них — удачный или неудачный — дает читателю ощущение свободы в сфере мышления (хотя от нее часто и недалеко бывает до субъективного произвола).

2. Искусство среди труда и религии.
Трудовая, обрядовая песня.
Волевая сила слова. Заклинание.
Миф. Мифология в XX веке. Газета

Берем далее то явление, которое с точки зрения быта и сознания нового времени, основанного на сугубой специализации и разделении труда, было названо «синкретизмом» — художественным (искусств—танца, пения, слова), литературным (синкретизмом родов — эпоса, лирики и драмы), идеологическим (синкретизмом религии, искусства, науки и т. д.). За этим понятием стоит не что иное, как целостность (единство, формация) бытия, быта, идеологии, которая, осознанно или бессознательно, но существует в разных странах и разных обществах, независимо от какого бы то ни было разделения труда. Так, при всей специализации между разными науками и формами сознания все они могут скрепляться единой идеологией, откуда идут «установки» по всем отраслям знания и творчества. И как ни ратуют за независимость искусства от политики в странах капитала, они тоже сочленяются друг с другом. Преодоление рамок разделения труда ставится как цель перед коммунистическим общежитием, а в сфере мышления идеалом является соединение искусства и науки. (Энгельс писал о задаче соединения шекспировской полноты изображения с осознанным историческим смыслом.) Идеал целостного (уже синтетического, т. е. воссоединенного, а не синкретического, т. е. нерасчлененного) искусства частично осуществляется в театре, опере и является предметом непрерывных оперных и драматических реформ (Глюк, Вагнер, Мусоргский, театр Брехта).

Поэтическое слово на первых порах истории имеет значение большее, чем только художественное, и вплетено в трудовую деятельность прямо, имеет сакральный, волевой смысл (вспомним карельского певца Вейнемейнена, который «делал пением лодку»). На этой стадии творятся такие жанры, как *заклинание*, клятва («божба»), миф, гимн, а также слово во всякого рода общественных обрядах: шествиях, молебнах, поклонениях. Конечно, в XX в. нельзя говорить о наивном веровании в магическую силу слова, однако жанры, в которых слово выходит за рамки искусства и обретает прямо общественно-организующий смысл, в полной мере играют свою роль. Особенно это видно в

ситуациях, нарушающих нормальное течение жизни, когда человек прямо сталкивается с жизнью и смертью: песня в походе войск, цепенящий волю врага воинственный клич (ср. вяжущий гимн эринний в «Орестейе» Эсхила), лозунги, призывы, здравицы, тосты, поздравления, юбилейные, надгробные речи. Целый комплекс лирических стихотворений отталкивается от этих жанров, идет в их русле. «Юбилейное» Маяковского хоть и иронически травестирует, но все равно восходит к этой традиции. Создавая стихотворение «Сергею Есенину», Маяковский прямо указывал на цель: надо было парализовать властное, волевое воздействие того последнего двустипшия:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей [16; 321], —

которое есть нечто больше, чем изречение или яркое художественное слово. Это — слово-поведение, оно обладает силой заклинания (скрепленного к тому же кровью его автора), которое многих чутких и шатких может привести к подобному концу. И Маяковский творит надгробное слово, цель которого — отменить (в общественном сознании и языке) эту смерть и ее организующее значение. Для этого он сначала снижает, травестирует высокий акт смерти, и это снижение идет в духе того шутовства («мир иной — ни тебе аванса, ни пивной»), осмеяния покойника, которые имели в свое время, в ритуале похорон, магическое значение. И заключить это надгробное слово он должен таким же властным, как клятва, организующим стихом:

В этой жизни
помереть
не трудно.
Сделать жизнь
значительно трудней.

[22; т. 7, 105]

Что касается такого жанра, как *миф*, то он широко использовался, например, идеологией фашизма, используется и ныне империалистической пропагандой и желтой прессой для мобилизации сознания и воли масс. Такие «мифы» своего времени, как «рука Москвы», «красная опасность», «коммунистический империализм», «железный занавес» и т. п., совсем не просто мифы в переносном смысле небылицы, выдумки, как обычно употребляют этот термин, — иначе с ними было бы гораздо легче справиться. Это определен-

ные идеологические построения, «идеологемы», претендующие на объяснение целого комплекса общественных и политических явлений, но не путем логики и доказательств, а путем поражающего воображение образа, который с силою постулата внедряется, вдалбливается в сознание человека, в сферу его предрассудков. Потому их так трудно извлечь оттуда даже с помощью логики.

Я уже не говорю о таких мифических идеологемах, как «жизненное пространство», «блицкриг», «*Drang nach Osten*», «чистота арийской расы» и др., плоды которых достаточно подтверждают мрачную реальность существования мифологии и в XX в. Фашизм особенно умел оживлять и использовать такого рода «сверхсознательные» (или досознательные) жанры мысли и соответствующего им слова. Тогда существовали настоящие табу: запретные зоны для мышления, неупоминаемые имена, неприкасаемые темы и проблемы. Поклонение фюреру имело полностью характер обряда, ритуала; имя его стало знаменем-знамением, и им осеяли себя в каждомдневном приветствии (*heil!*); слова его и изречения цитировались и повторялись, причем обретали совершенно аллегорический характер — оракула, всеведения.

Вообще, когда мы хотим исследовать современную жизнь многих из древних жанров художественного слова, мы совсем не должны замыкаться в кругу тех явлений, которые сегодня признаются художественно-литературными. Ведь в древности не было многих форм современного идеологического быта: газет, журналов, радио, кино, телевидения и т. д., и их функции выполняло художественное слово. А газета и жанры современной журналистики должны полностью быть в кругу нашего внимания, когда мы исследуем современную жизнь древних жанров. Тогда мы увидим, как целый легион фольклорных и литературных жанров откопывал на раздолбые газетные пастбища.

К художественной литературе мы сейчас относим то, что выходит книгой или, в лучшем случае, печатается на страницах художественно-литературного журнала или в газете с обозначением «рассказ», «стихотворение». Мы не относим к художественной словесности даже такого жанра, как устный анекдот, который, например, в эпоху средневековья и Возрождения безусловно и законно к ней принадлежал и исследуется сейчас под ученым для нас названием «фацетия», «фабльо».

И если мы с точки зрения древних жанров глянем на журналистику, то увидим, что те жанры, которые творились устной молвой, теперь во многом переняты прессой. Например: слух (моментальное сообщение о событии, поступке и его версия, — ср. газетная хроника и отдел происшествий); импровизация по поводу... (ср. репортаж); легенда (ср. очерк); очернение (клевета, сплетня), осмеяние, язвительные ямбы (ср. фельетон, пасквиль); надгробное слово (ср. некролог); инвектива и панегирик (ср. разоблачительное сенсационное сообщение и славословие к юбилею). Функции этих жанров в жизни Афин V в. до н. э. выполняла во многом комедия Аристофана, сегодня же их выполняет периодическая пресса. Полагают, например (и не без оснований), что Сократ был привлечен к суду на основании разоблачительных «материалов», обвинявших его в развращении юношества и в проповеди непочитания богов и родителей, — «материалов», содержащихся в комедии Аристофана «Облака». А современные показательные заседания суда, выносимые на производство, на место преступления? Такого рода праздничными судилищами, обучавшими граждан закону бытия, который не могут преступать даже великие цари и герои, являлись представления древних трагедий.

Все это важно иметь в виду даже для понимания того, что есть художественная литература и что позволено в ее жанрах. Нас, например, как уже отмечалось выше, удивляют «личности», злободневные намеки и выпады и в лирике и театре древней Эллады, и у Данте и Рабле, даже у Буало и раннего Пушкина. Сегодня для литературно-художественного сочинения считается подобающим, напротив, большая обобщенность, неопределенность имен и ситуаций. Зато газета и журнал обязаны оперировать не с нарицательными, а лишь с собственными именами.

Когда говорят о современной продуктивности древних жанров, обычно относят их к сфере детской жизни и мышления. Конечно, мифы, сказки, легенды, считалки, заговоры, загадки — да все древнейшие жанры художественного мышления и слова находят вечно живую и плодотворную почву в духовном развитии детей, т. е. в сфере сейчас лишь частной, семейной жизни. Для науки это уже не проблема. Гораздо труднее вскрыть те обычно не замечаемые нами формы, в которых эти жанры продуктивно действуют в современной жизни и сознании «взрослых».

Современная жизнь *трудовых песен* тоже не является трудным вопросом. Приведем лишь одну древнегреческую трудовую песню, на примере которой очень хорошо вырисовывается проблема содержательности форм. Историк древнегреческой литературы И. М. Тронский пишет: «Сохранился и подлинный образец рабочей песенки, песня мукомолов, сложенная в начале VI века (до н. э.) на о. Лесбосе: «Мели, мельница, мели. Ведь и Питтак молот, властвуя в великой Митилене». Это «мели, мельница, мели» поется в Греции и поныне, но в современном греческом фольклоре о «Питтаке» уже не упоминается, вместо него введен более новый социальный материал» [35; 18].

Что в этой песне — содержание, а что — форма? На первый взгляд кажется, что содержание этого высказывания вполне ясно: ведь перед нами совершенно простое умозаключение:

А. Питтак молот в великой Митилене.

В. Следовательно, молоть — почтенно.

С. Поэтому ты, мельница, мели.

Но в том-то и дело, что смыслом является заповедь «мели, мельница, мели», а уж кто там молот и где — Питтак ли или какой-нибудь там Вельзевулос, в «великой Митилене» (равной нынешней деревне средней величины) или в перикловых Афинах (равных нынешним Мытищам) — это лишь материал для этого содержания.

Эпопея. Книга народа.
Переход от патриархального общежития
к государственному

Эпос возникает на границе фольклора и литературы и носит на себе печать перехода от непосредственного, народного общежития «миром» к собственно общественной жизни, в государстве. С другой стороны, через форму эпоса, эпопеи всегда можно совершать обратный переход: от официально-государственного мировоззрения — к народному; можно судить жизнь и отношения людей в обществе с точки зрения народного общежития «миром». Это и делают эпопеи нового времени «Война и мир» и «Тихий Дон».

Форма эпопеи поэтому наиболее универсальна и всеобъемлюща. Поскольку она стоит на самом важном рубеже, через нее видно как в бесконечность назад (в прошлое), так и в бесконечность в будущее. Эпопея трактует самые коренные вопросы бытия: жизнь и смерть, войну и мир. Все, что было и есть в жизни (и смерти), может входить в объект повествования. Потому она пространна, нетороплива и даже рыхла по композиции: нет ей границ, все может захватывать и включать в себя.

Потребность в эпопейном осмыслении бытия существует всегда и везде; и эпопейное, так сказать, состояние мира тоже существует, как возможность и как зов сознания людей (в том числе и как социальный заказ государства),—всегда. Поэтому в любую эпоху эпопея говорит душе людей, и они хотят ее. И даже неудачные эпопеи, вроде «Франсиады», «Генриады», «Мессиады» и «Россиады», все же подтверждают это. Но они, с другой стороны, и обнаруживают, что не во всякое время эпопея может быть продуктивным жанром. Эпопейное мирозерцание есть мышление о бытии в самом крупном плане, по самому большому счету и через самые коренные ценности. И до сих пор нам известна лишь одна из таких всемирно-исторических ситуаций, а именно: перекресток непосредственного и отчужденного общежитий — народа и государства — как двух основных способов объединения людей.

Вот почему никакие «мелкие» исторические перемены, даже смены формаций внутри классового общества, не могут послужить почвой для эпопеи. Точнее, они постольку

лишь могут породить эпопею, поскольку, всколыхивая вновь устоявшиеся ценности и формы жизни, сознания, позволяют заглянуть глубже них и проникнуть в эту одну и основную проблему: естественное и «искусственное» общежитие людей. Так, в России 60-х годов XIX в. смогла быть создана «Война и мир» именно потому, что совершившийся в жизни страны переворот от преимущественно внеэкономического типа общественной связи (через землю, род, кровь, насилие касты, сословия) к чисто производственной связи разобщенных и атомизированных людей — имел прямое отношение к указанной основной сущностной проблеме бытия. (Этого не имел даже исторический переворот, произведенный Петром I, отчего и не могла, как ни силились поэты, тогда возникнуть эпопея.)

Но такое местоположение эпопеи объясняет ее безбрежность и энциклопедичность, но еще не объясняет ее сосредоточения, кристаллизации, превращения в целостность, в монументальное единство — произведение.

Чтобы это состоялось, «искусственное» общежитие должно встать перед одной ситуацией — смерти (войны не шуточной, а той, где речь идет о его жизни и смерти) и здесь, на ее рубеже, ощутить свою полную зависимость от естественного течения жизни и естественного общежития. Государство должно встать в зависимость от народа, его свободной воли. Так, Агамемнон в «Илиаде» встает в зависимость от гнева Ахилла; русское государство в Отечественной войне 1812 года — в зависимость от народа: даст ли он свое согласие, доверие, забудет ли распри и возьмет ли в руки «божье» оружие — щит Ахилла или первую попавшуюся дубину?

Для эпопеи нужна война: чтобы та ситуация (смерть), перед которой обычно встает лишь смертный индивид, а государство ее избегает, тщеславясь перед лицом подданных своим бессмертием, — встала и перед государством, чтобы и оно тоже почувствовало себя единичной, смертной индивидуальностью в бесконечности бытия. Тогда государство идет на поклон, обращаясь с воззванием к народу и называет своих членов уже не «граждане» и не «подданные», а «дорогие соотечественники», «братья и сестры», «друзья мои», т. е. применяет понятия из обихода естественного, патриархального общежития. Тогда — перед лицом смерти — может, как впервые, встать и проясниться и вопрос о его (данного государственного целого) рождении

и сути: что оно не вечно, а из чего-то и для чего-то на время рождается; и здесь демонстрируется зависимость государства от народа, политической жизни — от трудовой, общества — от природы. Все формы бытовой жизни в такой ситуации открываются как прекрасные, именно государственно важные. Вот почему в рамках эпосов, ситуации войны, эстетически возможным и важным становится бытописание самого «мелочного»: ибо все в жизни, коль скоро оно подано в ракурсе смерти (и свежевание тельца для жертвы, и глоток воды во время сенокоса), есть абсолютная ценность¹ и носит на себе отпечаток всего общества.

С другой стороны, нешуточная война (не за испанское наследство!) — это такая ситуация, в которой и естественно-историческое общежитие (народ) видит, что речь идет о его жизни и смерти, о том, быть ли ему свободным или впасть в порабощение. Здесь народ открывает, что естественное общежитие само по себе рыхло, аморфно и что, при всех своих неполадках, государство все же дает ему возможность организовать в целое и противостоять силе другого народа — монолитной именно из-за того, что она государственно объединена. Вот почему народ подымается «спасти Россию», и внешнюю словесную форму этот патристический подъем находит временно даже в лозунге: «За царя, за отечество!».

Итак, и природная жизнь людей, стихийно сложившееся общежитие, его нравы и мирозерцание ставятся в эпопее перед необходимостью познания добра и зла, считаться со сложностями, ценностями и различиями, возникшими уже в ходе развития классового общества и государства. Так, Григорий Мелехов помещается в ситуацию, где его естественные простые представления о жизни, о том, что хорошо и что плохо и за что надо держаться, оказываются пустыми, бессодержательными и не могут руководить им как максимы в жизни, если он не конкретизирует их общественно, не сольет с той или иной классовой позицией. Вообще весь «Тихий Дон» есть (на новой и сто-

¹«Илиада», которая есть тоже «война» и «мир», полагает «мир» (быт, семейные отношения) Элады даже более священным и прекрасным, чем «войну». Недаром сцены семейного и бытового плана сосредоточиваются на Олимпе (так, все крупные бытовые сцены: Фетида в гостях у Геры, семейные отношения супругов Зевса и Геры, кузница Гефеста, адюльтер Ареса и Афродиты и т. д. происходят среди «небожителей»), а сцены войны — среди людей.

крат более сложной основе) воспроизведение основной эпопейной ситуации. Вся универсальность миропонимания в нем оттого и возможна, что здесь взаимно просвечивают друг друга естественно-природное общежитие станицы, со всем комплексом его нравов и мирозерцаний, — и историческое объединение людей в классы, государство. И если в гнев Ахилла Агамемнон (государство) созерцает свою полную зависимость от воли индивида (народа) как от воли судьбы, бога, — то в «Тихом Доне» дана всемирно-историческая трагедия патриархального сознания политически незрелого народа, не разбирающегося в общественных точках зрения и становящегося поэтому игрушкой перебрасывающих его государственно-исторических сил.

Итак, эпопея — это когда народ и государство справляют свой день рождения на краю смерти, небытия. Это — творение, перворождение мира, всех вещей и отношений: «Да будет свет!» — и потому в эпопее они облиты ослепительным блеском, умыты, как природа после грозы. Вот почему так лестно каждому государству (обществу) иметь свою национально-историческую эпопею, и такие усилия оно прилагает всегда, чтобы в его условиях она была создана (ср. социальный заказ на эпопею в эпоху империи Августа, абсолютизма XVII—XVIII вв. в Европе и т. д.).

Но не всякому обществу дано создать эпопею. И что тот разлом бытия, который произвела Великая Октябрьская социалистическая революция, имел прямое отношение к указанной выше основной и самой глубокой коллизии в жизни человечества, объективно подтверждается тем фактом, что возникшие на ее основе произведения, даже малых лирических и повествовательных жанров, сплошь и совершенно непринужденно, органически тяготеют к эпопейности¹: поэма «Двенадцать», стихотворение «Левый марш», повесть «Железный поток» и т. д. Наконец, по выражению Луначарского, «Октябрьская революция, отлитая в бронзу» — «Хорошо!» Маяковского («Хорошо!» — это та же интонация, что: «Да будет!», «Да здравствует!») — и собственно эпопея «Тихий дон». Недаром она смогла быть названа «природно-географически» — как «Илиада» (от Илион, т. е. по месту действия), а даже и не по имени героя (как уже псевдоэпопея «Энеида») и не по идее (как

¹ Это наблюдение принадлежит Н. В. Драгомирецкой в ее работе о методе советской литературы [15].

«Хождение по мукам»). Тихий Дон — это как Волга, как матушка-Русь.

Раз смог здесь состояться такой выход к незамутненному видению природы, раз смогла она быть увидена в своей первичной ослепительной чистоте, — это опять-таки лучшее и именно объективное доказательство того, что на нее (как и на все вещи) смотрят из ситуации перворождения общества, а следовательно, и всего мироздания. И Тихий Дон — это совсем не ирония (ведь столько катастроф и «премен жребия» людского и столько крови замутняет его воды!). Хотя момент иронии здесь и есть, он все же снимается в утвердительном провозглашении бытия, его разумности и его гармонии.

В литературе революционных лет оказался смещенным и жанр романа как эпоса частной жизни. Роман организует мир все же вокруг судьбы и жизни героя, и притом герой должен выступить как утвердительный центр бытия. Стяжение же сюжета вокруг судьбы и любви Григория Мелехова в «Тихом Доне» скорее родственно стяжению мира вокруг возвращения Одиссея в Итаку в «Одиссее» — где герой нужен для того, чтобы быть игральным судьбы и лучше продемонстрировать разные сферы бытия и вступившие в единоборство силы мира, — а не сюжетной схеме романа XVIII—XIX вв., где все-таки мир исследуется через характер, интерес и цель героя и где даже итоговая необходимость приспособления к обстоятельствам жизни, школа здравого смысла, которую проходит герой (см. «Вильгельм Мейстер» Гёте), не с общенародно-государственной позиции представляется. В советской же литературе 20—30-х годов даже писатели, которые, как Алексей Толстой, сложились в «доэпопейном» состоянии мира и художественному взгляду которых на мир более соответствовала рамка романа, начиная писать роман, невольно направляют его в сторону эпоса¹.

¹ То же произошло и с «Семьей Тибо» Роже Мартена дю Гара, которая во втором томе, «Лето 1914 года», перерастает в эпопею. Кстати, показательно, что для этого понадобилась ситуация войны, и притом она должна была быть подана именно с точки зрения соотношения народов и государств, а не только через судьбы героев. Через роман здесь проросла эпопея. Потому во втором томе герои уже и сюжетно оказываются на периферии, а центром выступает сама история войны, государств и народов (как второй план в «Илиаде» — мир Олимпа, т. е. самостоятельное движение сущностных сил бытия).

И, напротив, когда в ином состоянии мира писатель пытается создать эпопею, — как ни расширяет он исторический диапазон и как ни отбрасывает своих героев на второй план, — его все давно гнет к роману. Так, в «Первых радостях» и «Необыкновенном лете» К. Федина, несмотря на широкий размах действия и соответствие его фактам истории, — человечество все равно выступает как лишь исторический фон, а не субъект бытия и точки зрения. Писатель здесь не мыслит человечеством. Эти произведения скорее напоминают по жанру исторические романы Вальтера Скотта, где впервые состоялось полное превращение эпопеи в роман, а истории — в фон. И «За далью — даль» А. Твардовского есть произведение камерной лирики, лирический дневник, как бы автор ни наполнял его просторами и событиями страны.

Но все равно, в любой исторической ситуации потенциально живут все состояния мира и типы мирозерцания, в том числе и эпопейное — как жажда всеобщего универсального охвата и понимания бытия; и писатели непрерывно берутся за эту задачу и называют эпопейно свои творения: например, «Всеобщая песнь» Пабло Неруды. Но такой может быть у народа одна, а когда их несколько — они уже не всеобщие.

Таковыми «всеобщими песнями» были первые книги народов-государств, своды всей его духовной культуры. Они даже больше чем эпопеи: они не вмещаются только в литературно-художественный жанр. они — всё сознание общества целиком. Такова Библия. Недаром в ее названии совпадают имя собственное и нарицательное («библия» — это просто «книга»). Здесь и религия, и история, и философия, и наука, и мораль, и бытовые советы (как свежевать агнца) и т. д. В идеале и тенденции такие книги созревали у каждого народа в период установления в нем собственно общества и государства — «Веды» в Индии, «Илиада» и «Одиссея» в Греции, «Манас» у киргизов и т. д. Но не везде они дошли до этапа полной унификации и канонизации, до превращения в единую, государственную Книгу, становящуюся официальным документом, манифестацией национального сознания¹.

¹ За это отвечают разные исторические обстоятельства. «Манас» киргизов не превратился в такую Книгу оттого, что там естественное, патриархальное общежитие так и не переросло в государство, а следовательно, там не возникло и письменности. В Греции

Гомеровский вопрос слишком долго сосредоточивался вокруг спора о личности и авторстве. Между тем решающее значение для характеристики жанра «Илиады» и «Одиссеи» как литературных произведений имел факт их государственного закрепления, попытки возведения в жанр национально-греческой Книги, которая во многих странах знаменует начало эры литературы как официального представителя общественного сознания классового общества — в отличие от устного творчества, которое отныне нисходит в ранг неофициальной духовной культуры.

Начало эры литературы-письменности есть *alter ego* (второе я) начала государства. Они видят друг в друге себя и необходимы друг для друга. Создание Книги есть дело жизни государства (так же, как потом человек стремится создать монументальную книгу — дело своей жизни — и называет ее «Всеобщая песнь»). В источниках (античных. — Г. Г.) встречаются указания на связь распространения гомеровского эпоса с именами хорошо известных исторических деятелей. Таковы спартанский закондатель Ликург, тиран Сикиона Клизфен, Солон Афинский... Диоген Лаэртский [1; 57] свидетельствует о том, что Солон упорядочил публичное исполнение рапсодами произведений Гомера в Афинах. Но главное свидетельство, которое привлекло внимание новых ученых и послужило одним из оснований появления особой теории о происхождении поэм Гомера, это — свидетельство об ученой комиссии, работавшей над Гомером по назначению Писистрата. (...) Эпиграмма на статуе Писистрата гласит:

Трижды меня, тиранном бывшего трижды афинским,
Изгнал народ, и вновь трижды на трон свой вернул
Писистрата, в советах великого, кто и Гомера
Прежде петого врозь, вновь воедино связал.

(Пер. С. П. Шестакова)

...Любопытные строки есть в плутарховой биографии Ликурга (гл. IV): «Была уже некоторая особая молва у

не сложилось такой Книги (ибо даже «Илиада» и «Одиссея» и поэмы Гесиода, — хотя и писали древние, что Гомер и Гесиод дали грекам их богов, — по жанру суть эпopeи, но не Книга) — от слишком большой общественной подвижности греков: в эпоху синкретического мышления там плодились, как грибы, города-государства. В России не сложилось такой Книги оттого, в частности, что, когда страна, наконец, достигла целостного государственного объединения, ступень синкретического мышления уже отошла, и т. д. и т. д.

греков об эпосах, но немногие обладали некоторыми разрозненными частями поэзии, распространявшейся как слухится» [17; 109—110].

Установление единообразного эпоса (Книги) в древней Греции совершенно аналогично установлению в государстве единообразного законодательства. Эта Книга тем самым становилась государственно-священным писанием, огосударствлением, узаконением всех тех форм жизни и человеческих отношений, обилие которых не могло быть учтено в собственно юридических законах. Важно было, чтобы теперь жизнь текла не сама по себе, «как случится», а был бы канон жизни, сверху дан был бы образец, с которым уже следовало сверять реальную жизнь. И пусть весь эпос, все песни сложились в устно-народной традиции раньше, — но они теперь обретали качественно новую жизнь: не как вольное предание, а как официальное писание.

Жанры, которые мы рассматривали до сих пор и которые будем рассматривать далее (за исключением трагедии), не являются предметом заботы и бдительного рачения со стороны государства. Они, их текст и идеология, предоставлены «самим себе». Одни, как пословица, хоровая песня и др., отвердевают и закрепляются уже в народном сознании и не нуждаются в дополнительном их утверждении и канонизации сверху. Другие, как миф, заговор, разбиваются в своей прошлой целостности и частью уходят в легенду, сказку (т. е. изгоняются в сферу необязательного, неважного, где они могут сказываться «как случится»), а частью (общественно-организующая, волевая, культовая сторона мифа) берутся государством на свое вооружение. Первые акты государственного законодательства — это установление постоянных общественных празднеств¹, в совершении которых государство видело большую пользу для своей жизни, нежели в любой экономической выгоде, и, поступая здесь эстетически (незаинтересованно в корысти), не жалело на это дело ни своих средств, ни времени граждан. Так, Плутарх в жизнеописании Кориолана размышляет об обычаях римлян:

«XXV... Мне кажется, что Нума, который и вообще был на редкость мудрым наставником в делах, касающихся почитания богов, дал римлянам замечательный закон, призывающий к сугубой осмотристельности: когда должностные лица или жрецы исполняют какой-либо

¹ Писистрат вводит ритуальное исполнение Гомера на Панафинеях.

священный обряд, впереди идет глашатай и громко восклицает: «Хок аге!», что значит: «Делай это» (сигнал общественного, условного рефлекса.— Г. Г.). Этот возглас приказывает сосредоточить все внимание на обряде (как в учении йогов требуется самоконцентрация, и она достигается внутренним, про себя, повторением одних и тех же формул — заговоров себя.— Г. Г.), не прерывать его какими-либо посторонними действиями, оставить все повседневные занятия — ведь почти всякая работа делается по необходимости и даже по принуждению. (Парадоксально, что здесь приходится людей силой государства принуждать к празднику, покинуть свои корыстные труды.— Г. Г.). Повторять жертвоприношения, игры и торжественные шествия у римлян принято не только по таким важным причинам, как выше описанная, но даже по незначительным поводам. Когда, например, один из коней, везущих так называемую «тенсу» (колесница, на которой перевозили изображения богов.— Г. Г.), слабо натянул постромки или когда возница взял вожжи в левую руку, они постановили устроить шествие вторично. В более поздние времена им случалось *тридцать раз начинать сызнова* (1) одно и то же жертвоприношение, ибо всякий раз обнаруживалось какое-то упущение или препятствие. Вот каково благоговение римлян перед богами» (пер. С. П. Маркиша; 27, 262—263).

Здесь обрядовая форма совсем отделилась от мифа, и выполнение ее и есть все содержание, которое осуществляется в этом акте государственного тренажа граждан.

Итак, акт записи эпоса и превращение его в Книгу был как началом его высшей жизни, так и началом его смерти. На слове уже явилась санкция — и оно стало как бы ее продуктом, вторичным по отношению к власти и закону. Создалась почва для разъедающей работы рефлексии, которую и осуществляли античные философы VII—V вв. И дальше уже, по мере того как власть крепла и усложнялась, естественно было ей задуматься: а отвечает ли эпос возлагаемым на него функциям, соответствует ли он полнотой государственным установлениям и высшим видам начальства? И естественно, оказалось — нет. С развитием государства его (эпос) в роли государственной идеологии заменили трагедией, а затем и правом (в Риме).

2. Сращение словесности со всем знанием и властью.

Почему Платон изгонял поэтов из идеального государства?

Таким образом, мы охарактеризовали в общих чертах жанр эпоса и жанр Книги. Если мы будем искать аналог жанру Книги в современности, то подобной Книги как единого целого мы не сможем найти или нам нужно будет со-

брать воедино всю духовную культуру, всю письменность¹. При этом меньше всего нам следует обращаться за аналогом к сфере современной собственно художественной литературы и даже ее эпopeям. Скорее мы увидим аналог «Илиаде» в книге типа краткого курса истории государства, страны. Но, хотя, как основная государственная книга своего времени, она сходна по положению и сану с теми первыми Книгами, о которых у нас идет речь, — все же она, во-первых, не имеет столь длительного существования (живет лишь «свое» время) и канонического значения; а во-вторых, — и это главное — не энциклопедична: в ней берется только социально-экономическая и политическая сторона жизни, а все прочее передается для сообщения другим жанрам. Значит, даже такая, основная для общества Книга не претендует ныне на охват всего, но исходит и предполагает развитое разделение труда и специализацию между формами общественного сознания. Между тем первые Книги создаются в той жизненно-исторической ситуации, когда мышление и слово синкретичны. Так, поэмы Гесиода, хотя и не вошли в государственный канон и не стали такой же Книгой, как эпopeи Гомера, запечатлевают тот же синкретический этап в развитии общественного сознания. Например, фраза такого типа, как:

Мочится чтущий богов рассудительный муж либо сидя,
Либо, к стене подойдя на дворе, огороженном прочно,—

которая запросто говорится в «Трудах и днях» (стихи 731—732) [9; 94], совершенно не может быть помыслена и сказана ни в одной из современных книг. И не потому, что в этой мысли и фразе есть что-либо запретное: обо всем здесь сказанном можно и сейчас сказать, но — «в своем месте». О моче и как мочиться будет сказано в книгах по медицине и гигиене, но там не будет это дело ставиться в связь с мировоззрением и идеологией человека.

Об общественных убеждениях и образовании будет говориться в своем месте: в книгах по философии и науке,

¹ Наиболее близко подходит к Книге «Букварь» и вообще вся масса школьных учебников, которые дают в общей сумме современную духовную культуру как целостность: конституция, история, география, биология, физика, домоводство — все знания такого рода и многие другие содержатся в «Илиаде» и «Одиссее», «Трудах и днях», Библии и других древних поэтических энциклопедиях.

но эти «матерья важные» не могут там соседствовать с разговором о «физиологических отправлениях организма». «Это совершенно разные вещи!», «они лежат в разных плоскостях!», «и смешивать два эти ремесла»...

Итак, мысль Гесиода ныне не может состояться как целое, но должна быть рассечена по не знающим друг друга и своей связи друг с другом рубрикам, жанрам сознания. В самом деле, как бы мы отреагировали на такую фразу: «Идейно выдержанный и образованный человек справляет нужду так-то и так-то...»? Ясно, что автоматическая реакция на нее — смех, и фраза эта могла бы оказаться в жанре юмористики как пример глупости и незнания элементарных порядков (жанров) мышления — непонимания, что с чем можно и нельзя связывать. Между тем такая фраза вполне может прозвучать (и постоянно звучит) в общении родителей и детей: «Если ты любишь папу и маму («чующий богов») и умный мальчик («рассудительный муж») делай... так-то». И ребенок, когда подойдет ему время справлять нужду, предложит — как знак высшего уважения — быть служкой в этом священнодейственном ритуале тому, кому он в данный момент хочет высказать свою симпатию и почитание.

Наконец, и само проделанное мной рассуждение это, пожалуй, покажется «уместным» еще в беллетристике, но не в научном труде.

Выходит, что сейчас разъятым кускам мысли положено не знать друг друга; а если они все же хотят воссоединиться, то это звучит неприлично, есть признак дурного тона и полной стилистической невоспитанности. Так что неверна поговорка, что «бумага все стерпит». Напротив, она бывает очень нетерпима. Но все же это (мое рассуждение) бумага должна претерпеть, ибо все это нам надо было высказать, и к тому же именно в этом «оригинальном жанре» мышления — как раз для познания самих твердых жанров.

Чтобы понять жанры, надо их нарушить. Иного приступа к ним нет.

Таким образом, в этой простейшей клетке мы еще раз убедились, что каждый жанр и стиль позволяет родиться лишь мысли, уже соответствующей тому пониманию мира, которое предполагает данный жанр (издательство мысли).

Такое целостное и связанное понимание всего в жизни, что дано в гесиодовой мысли, в конечном итоге воссоздаст-

ся и в современном сознании — всей системой разделенных форм (жанров) мышления. Но именно в конечном счете, задним числом, за спиной друг друга, так, что правая рука не знает, что в это время делает левая. Правда, разделенные формы знания предполагают единство, согласование друг с другом: каждый потому лишь может спокойно обрабатывать вверенный ему участок жизни и мысли, что уверен в соседе, и все исходят из предложения, что нет ничего не охваченного. Но неохваченным, неосознанным осталась именно сама связь рассеченных знаний и их соотношение. Фигурой умолчания это дело относится в ряд не имеющих значения или того, что предполагается само собой разумеющимся и должно быть, но не быть предметом мысли. И это воля жанра первой Книги, который мы сейчас исследуем, потребовала найти себя в современной жизни и мышлении и заставила нас здесь рассматривать разделение труда между жанрами сознания и осуществляющуюся за их спиной целостность миропонимания.

Но такая фаза литературы (и жанр Книги), когда она практически совпадает со знанием вообще, во-первых, и с государственной службой, во-вторых, есть лишь момент. И там, где она устанавливается надолго (как в Китае, где литература, литературный стиль речи и писание стихов было в течение двух тысячелетий неперменным делом чиновников, а степень литературной образованности — знания конфуцианских книг и классической поэзии — точно совпадала с рангом в государственной иерархии чинов), — там литература, сросшаяся с государством, становилась, с одной стороны, величайшей силой и авторитетом, но, с другой стороны, у нее тем самым жгутами перекручивались артерии, которые связывали ее с жизнью народа и народным мирозерцанием. Так, в Китае жанры романа и драмы («прозы») в течение веков и тысячелетий были низшими, «площадными»; литературой считалась либо ученая (законодательная) письменность, либо поэзия; и между высшими и низшими жанрами не было соприкосновения. Вообще в старом Китае — наиболее стабильном из всех известных истории обществ и государств, — как нигде ярко видна содержательность форм. И, зная мы китайскую литературу, не было бы лучшего материала, чтобы продемонстрировать, что порядок, структура мысли (высказывания) есть тысячекрат более священное, чем то, о чем говорится. Так, по государственным порядкам старого Ки-

тая заявление должно было быть подано по всей форме и в должную (из тысяч) инстанцию, и соблюдение этого порядка было важнее, чем то или иное — случайное и уже, следовательно, зависящее от личной = необязательной и общественно неважной жизни людей — содержание просьбы.

И еврейская литература до XIX в., собственно, не развивалась, во многом потому, что она в своем начале уже «достигла высшей власти», вылившись в Библию, — это могущество ее и оцепенило. Ибо, конечно, ни одно из могущих быть созданными произведений никогда по энциклопедизму содержащейся в нем мудрости не сравнилось бы с Библией. И мера Библией, предъявляемая к еврейской литературе, обрекла творческих и мудрых людей становиться не самостоятельными творцами, но талмудистами, эрудитами, комментаторами уже созданных произведений.

На этих примерах видно, что сращение литературы со всем знанием и властью может быть неблагоприятно для развития и того и другой. Художественная литература не должна совпадать с ними, ибо, только освободившись от претензии на официальность и оккупировав себе вольную сферу вымысла, она остается послем народного мирозерцания в надстройке официальной государственной культуры. С другой стороны, и государство, совершенствуясь и развиваясь дальше, скоро ощутило, что утверждение в качестве своей Книги того, что в общем-то создано в народе, в фольклоре, до собственно государства и письменности, — компрометирует само государство и знание, ибо всякие детские выдумки и фантазии выдвигаются в качестве объяснения конечных причин всего сущего. Закон и мысль отрясают прах поэзии со своих ног в лице философов: от Ксенофана, который порицал «обманщика Гомера» за то, что тот загрязнил идеал, всеобщее — чувственным, единичным, и который, по свидетельству Секста, заявлял: «все, что есть у людей бесчестного и позорного, приписали богам Гомер и Гесиод: воровство, прелюбодеяние и взаимный обман» [1; 45]¹, — до Платона, который в своем «Государстве» дал последний и, в античности, решительный

¹ Ксенофан остроумно обвинял Гомера и сознание его эпохи в субъективизме, в том, что они небо мерят на аршин земли, богов творят по образу людей: «Если бы быки, лошади и львы имели руки и могли бы ими рисовать и создавать произведения искусства, по-

бой претензиям поэзии, художественной идеологии на государственную значительность и серьезность и закрепил за ними сферу развлекательного вымысла.

С тех пор слово «вымысел» носит то значение («Ах, так это выдумка? Значит — неправда!»), которое закрепилось за ним и до настоящего времени. И оттого книги, чтобы завоевать серьезное к себе отношение читателя, должны заявлять: «Все описанное в этой повести не выдуманно, а действительно происходило; автором изменены лишь фамилии» — или, как это распространено в сентиментальный или реалистический период литературы, помещать подзаголовки: «истинная повесть», «правдивая повесть», «жалостная повесть». С другой же стороны, художественные книги должны как раз остерегаться того, чтобы их принимали всерьез и конкретно, иначе они подвергнутся обвинениям в оскорблении общества и лиц и утратят свою глубокомысленную неопределенность. И поэтому Гоголь в «Мертвых душах» постоянно разъясняет, что он никого не имеет в виду конкретно, а если и изобразил дурного офицера, то это не значит, что он тем самым очернил всю армию; а в наше время Грэхем Грин в начале почти каждого своего романа (в том числе и «Нашего человека в Гаване»), как крестным знамением — «чур меня!», — освещает себя разъяснением читателю: все здесь написанное есть вымысел¹.

добно людям, то лошади изображали бы богов похожими на лошадей, быки же похожими на быков, и придавали бы им тела такого рода, каков телесный образ у них самих, каждые по-своему» [1; 45].

Но в том-то и дело, что, например, эпизод Афродиты с Аресом не воспринимался у Гомера с чисто моральной точки зрения. Чисто моральная точка зрения есть уже порождение разобщенности, не народной, а государственной связи между людьми — есть долг и вневечная связь людей. Потому Ксенофан должен был бы обратиться далее рефлексии и на себя: как он утверждал, что у быков боги — быки, так должен был бы заявить, что он, как грек VI в. до н. э., и богов видит в духе разобщенных индивидов VI в. и оценивает поступки богов (которые в эпоху Гомера воспринимались как эстетические, свободные, человеческие) с более узкой и односторонней, абстрактной точки зрения — как прелюбодеяние, обман, воровство, — безотчетно обнаруживая тем самым собственную испорченность своего века.

¹ И разъяснять это оказывается небесполезным и сейчас, и даже весьма просвещенным людям. Так, родственники Шёнберга судились с Томасом Манном за то, что он своим Андрианом Леверкюном и особенно его болезнью и концом запятнал-де честное имя австрийского композитора,

Это освобождение власти и ее идеологии от прямого и компрометирующего соседства с поэзией, которая по простоте душевной и не скрывает, что она — полуправда, выдумка, понадобилось и затем, чтобы использовать вымысел уже как вооружение государства, но без того, чтобы он осознавался как вымысел. И Платон основательно доказывает, что правитель не только имеет право, но и должен использовать вымысел и ложь (в высоком, философском их значении, в котором они — как это и видно в искусстве — выражают более глубокую правду о бытии, чем так называемые «точные», фактами обоснованные и логически безупречно доказуемые истины) для блага и счастья подданных, успокоения их нервной системы и тех сомнений, которые сокращают им жизнь.

Мать заговором (кстати, тоже фольклорный жанр) успокаивает болящего ребенка, а врач с помощью гипноза, состоящего в постоянном повторении с внушительной интонацией одних и тех же фраз, которые, как целительный массаж сознания, снимают с сознания гнойники и полируют острые углы, — постепенно, как скульптор глину, вылепляет из духа нужную форму, присущую здоровому сознанию. Подобно этому и воспитание граждан в классовом и отчужденном обществе состоит не только в их обучении и образовании их рассудка. Надо еще, чтобы в известных случаях и перед известными (обычно самыми коренными и для единичного сознания действительно неразрешимыми) проблемами бытия всё подозревающая деятельность рассудка автоматически выключалась и уступала место умиротворенности доверия бытию и обществу. В сознание гражданина вносятся краткие, как пословицы, истины, которые отучают задумываться там, где не следует, и они действительно облегчают жизнь. Иначе люди из знающих свое дело граждан государства превратились бы в сумму фанатиков, изобретающих вечный двигатель или ищущих абсолюта и промаргивающих живую жизнь.

Таким образом, Платон, изгоняя поэтов из идеального Города, тем самым оберегал монополию власти на вымысел и выражал ее ревнивое отношение к сопернику. Ибо вымысел — в его философско-миросозерцательном и нравственно-организующем значении — дело в высшей степени ответственное; и нельзя позволять каждому, кому ни лень, кому ни вздумается, вкривь и вкось использовать это средство; оно станет будничным и будет дискредитировано.

3. Эпос — как гигантское надгробное слово.
Представление жизни — на место
протекшей жизни.
Забота эпоса об иллюзии реальности.
Вольность формы и «отступления» в эпосе —
как высказывание о беспределности бытия

Толстой накануне писания «Войны и мира», 3 января 1863 г., заносит в дневник: «Эпический род мне становится один естествен». Через некоторое время, 3 марта 1863 г., появляется другая запись: «Идеал есть гармония. Одно искусство чувствует это. И только то настоящее, которое берет себе девизом: нет в мире виноватых. Кто счастлив, тот и прав!»

Во второй записи точно выражено мировоззренческое содержание эпической формы: она исходит из приятия бытия. И хотя Толстой относит такое мирозерцание ко всему искусству (и в общем он прав), но наиболее конкретно эта мировоззренческая платформа выражается в эпосе, тогда как драма, трагедия как раз непрерывно занята проблемой вины (ср. «трагическая вина») и «неправоты» счастья. Большинство сентенций и песен хора в античной трагедии имеет содержанием как раз предостережение счастливому: непомерное счастье человека дразнит богов и неуклонно влечет за собой катастрофическое страдание (ср. образ колеса Фортуны; ср. также учение Аристотеля о перипетиях — переходах от счастья к несчастью и наоборот).

Эпос, во-первых, есть повествование о прошлом. Этим он отличается от мифа, песни, заклинания и других полумагических форм словесного высказывания, которые словом пытались исторгнуть из природы или людей, добиться от них какого-то результата в настоящем или будущем. Эпос — это память, и он рождается с острым чувством времени; а оно может возникнуть лишь на каком-то историческом сломе, когда бросается в глаза отличие настоящей жизни людей от жизни прошлых поколений и людям приходит в голову «посмотреть да посравнить век нынешний и век минувший». Память, собственно, и нужна становится, когда изменения в жизни начинают ощущаться как необратимые и требуется сохранить ушедшее в ином, вечном бытии — в слове. Таким основным и необратимым изменением является переход от патриархального бытия к цивилизации, обществу, государству. Эпос и есть их око, обращенное в прошлое.

Когда возникло такое универсальное целое как государство, оно и потребовало собирания мира в единую картину, *представление*. Бытие предстало пред — значит, родилось то, что отлично от жизни, бытия, — сознание. Эпос и есть первый универсальный акт сознания общества: ум ставит все бытие перед собой и еще не судит его (что будет далее в трагедии и философии), а просто в первоудивлении осматривает его бесконечные просторы. Сама этимология эпических жанров об этом заявляет: «повесть» — весть, поведать — ведать, т. е. знать. И всегда в любом повествовании, будь то эпопея или рассказ, есть этот оттенок гигантского надгробного слова, жизни, повторенной для представления, биографии — умершего события в истории общества или жизни человека. Эпос может (а потом ему всегда даже приходится) рядиться в позицию беспристрастного объективного наблюдателя, а не субъективного судьи. Ибо ему нужно амортизировать, сделать незаметным тот нокаут живой жизни, который он производит уже тем одним, что заставляет ее стать пред взором сознания, т. е. переплавляет жизнь в движение и связь мыслительных представлений, понятий и т. д., у которых уже своя логика, отличная от закономерности самой жизни. Переливая жизнь в представление, эпос как раз субъективизирует ее. Поэтому ему, в противовес своей субъективной деятельности познания, необходимо упорно вперять взор в «объективность», в реальные вещи, их отношения, стараться быть как можно более точным, ибо это ему (как вообще сознанию) — трудно. Хваленая «объективность» эпоса есть попятный, возвратный ход сознания после того, как оно уже произвело искажение и насилие над жизнью *plus ultra* (дальше некуда), — дерзнув всю ее освоить, т. е. пропитать собой, сознанием, его формами — представлениями, образами, понятиями и т. д.

Вот почему все усилия рассказчика сводятся всегда к тому, чтобы читатель забыл о том, что перед ним представление, и зажил бы жизнью героев — и лишь в конце, выходя из этого мира, вспомнил бы: «Ба! Да это все не реальные судьбы и переживания, а представляемые!» Итак, иллюзия реальности, «жизнь в форме самой жизни» — вот необходимая задача эпической формы (как и изобразительного направления в других искусствах), и тема приемов выработана, чтобы достигнуть этой цели и заморозить объективностью.

В этом смысле и миф, и заклинание менее притязательны. Они еще вплетены в жизнь, в само реальное бытие, как проходные звенья между живым человеком (народом) и — не менее материальным — урожаем, или удачей в охоте, или вообще какими-то другими формами реального блага. Таким образом, хотя мы привыкли видеть в холодном разуме, беспристрастном сознании нечто гораздо более пассивное, не производящее таких насилий над жизнью, как магия и полумагические жанры искусства (миф, заговор, заклинание и т. д.), — на самом деле активная роль «холодного» разума, «беспристрастного» познания оттого и не ощущается, что они уже перешли предел упругости, натяжения и, как ультрафиолетовые и инфракрасные лучи, не воспринимаются уже нашими чувствами.

От универсального акта представления бытия в эпосе есть два пути. Один — все дальше и дальше развивать уже внутри знания его собственную систему жизнепоглотителей. Это путь в сторону философии, абстрактного знания, и он параллелен усложнению общества, развитию отчуждения и усовершенствованию классового государства. В итоге развивается Левиафан рассудочной логики, аналогичный Левиафану классового государства, и любопытно проследить, как новые образования внутри аппарата государственной власти, по существу, соответствуют развитию новых категорий в структуре логического управления бытием. В итоге выстраиваются колоссальные представления бытия, сотканные уже не из созерцаний, а из чистых понятий, такие, как «Критика чистого разума» или «Феноменология духа».

Другой путь — это, так сказать, «служить и нашим и вашим»: и сфере сознания и сфере бытия, и государству и народу. Этот путь избирает литература, и в частности эпос, как ее самый всеобщий представитель. Они, совершив этот скачок в сферу общественного сознания, «представления» бытия и находясь уже на их территории, не отходят от границы с реальным бытием, с жизнью и мирозерцанием народа, а осуществляют непрерывную «контрабанду» между этими разделившимися областями. И в том, чтобы находиться как раз на грани, — их специфическое призвание. Потому литература, эпос сохраняют обзор в обе стороны: видят и используют все усложнения в цивилизации, усовершенствования в структуре общества и логики и используют их для представления бытия, — но в то

же время сохраняют простой народный взгляд на вещи и питают идеал простой, естественной жизни.

Поэтому в том упорядочении, о-пределении бытия, которое мы находим в литературе, эпосе, у Гомера,— с одной стороны, всегда сохраняется беспредельность мира, а с другой — все-таки совершается прорыв из дурной бесконечности движения и совершенствования, из которой не может выпутаться логика, и создаются единичные, завершенные произведения. То есть мир здесь и определен, и беспределен.

Немало потрудились схоласты и классификаторы, чтобы навести порядок в гомеровско-гесиодовском Олимпе по образу и подобию порядка в производстве и логике, где каждый сверчок, каждое понятие имеет строго определенное содержание и как вид относится к роду. Они пытались выявить строгое разделение труда между богами, чтобы понятие об одном боге не смешивалось с понятием о другом. Но всякий занимавшийся античной мифологией через некоторое время сталкивался с тем, что признаки и свойства богов перекрещивались, перепутывались: Прометей и Афина учат людей ремеслу и всякому умению; Зевс и Афина же воплощают общественный закон и т. д. В конце концов, богов приходилось видеть не как воплощение понятия, а как просто живых существ, персонажей тех или иных преданий (мифов).

Все нелогично в облике и поведении гомеровских богов: бессмертны и бестелесны, но испытывают и чувственные наслаждения и страдают, обнижаются, хотя, имеют цели и т. д. Эта неполная упорядоченность мира отражается и в структуре эпоса. В ней всегда нет полного единства. В повествовании — перебои, перехваты линий, непоследовательность, в отличие от прямолинейного движения логического доказательства. Имея в виду гомеровский эпос, Гегель в «Феноменологии духа» пишет следующее: «Отношение обеих сторон (всеобщее — боги и единичное — люди) есть некое смешение, которое непоследовательно распределяет единство действия и без нужды перебрасывает действие с одной стороны на другую» [10, т. IV; 389].

И действительно, так всегда в повествовании: повторы, нет неуклонно-прямолинейного движения, нет экономии, но царит какая-то разбросанность: автор делает отступления, заходы в прошлое, скачки куда-то вбок, в сто-

рону (ср. повествование Достоевского, например). Эпос похож на ребенка, шествующего по кунсткамере мироздания: вот его внимание привлек один герой, или здание, или мысль — и автор, забыв обо всем, погружается в него; потом его отвлек другой — и он так же полно отдается ему. Но это не просто композиционный принцип, не просто специфика сюжета в эпосе. Нет, такая структура есть определенный принцип обращения с миром, есть сразу же заявление, утверждение, что мир именно таков по характеру, что ему по нраву вольное с собой обращение, — тогда как логика исходит из отношений господства и подчинения, порядка и четких границ. Такой жанр предполагает эластичность, а не стержневидность бытия, полагает его протееобразным, отчего оно непременно ускользнет из поступательно-лобового на него наступления и, напротив, поддастся лишь тому, кто предполагает в нем самостийность и оттого сам не порабощается своим же целенаправленным планом, а делает неожиданные и для самого себя заходы.

Тот, кто, повествуя, делает «отступления», неожиданно долго задерживается на том или ином предмете; тот, кто поддается соблазну описать и то, и это и захлебывается от жадности, греша против темпа повествования, — тот тем самым говорит о расточительности, *изобилии бытия*, о том, что ему (бытию) некуда торопиться. Иначе: он выражает идею, что бытие царит над принципом времени (тогда как драматическая форма, напротив, выпячивает власть времени — недаром там родилось тоже, казалось бы, только «формальное» требование единства времени). Да, эпос, даже и включая то или иное время и место действия, всегда, в конце концов, выводит свое событие вонье времени и пространства. Когда же драматическая форма хочет выйти и вывести свое содержание, как говорится, «в эти пределы» (т. е. в беспредельность), она может сделать это лишь через посредство эпоса: в заключительном монологе драмы герой или хор просят поведать о происшедшем, *представив* его как пример и назидание потомкам. Так, Гамлет, умирая, просит Горацио *рассказать* о его судьбе. Так, Отелло, умирая, просит поведать о том, кто любил безмерно, но глупо, и т. д.

Таким образом, не случайно писатели ощущают себя на просторе и на приволье в эпической форме. Эпос не потому только свободен, что пределы ему не заказаны: он может быть и притчей, и новеллой, и многогласным рома-

ном. Его форма действительно возносит в сферу, где бытие открывается и как определенное (и потому люди позволяют себе о нем судить), и как беспредельное, обильное (и потому не обязательно сводить концы с концами, что обязательно требуется от логической системы). Эпос можно и вообще оборвать, но произведение все равно может состояться. «Мертвые души» так и стоят недоконченными и тем не менее живут судьбой законченного произведения. И то, что в эпосе можно не сводить концы с концами, — опять есть мысль, утверждение: логика, сознание меньше бытия, жизни, и потому смешны потуги мысли полностью втиснуть живую жизнь в рамки своих построений.

Таким образом, куда ни двинься, каждый структурный элемент эпической формы чреват каким-то важным миро-созерцательным положением. И тот, кто для осознания, представления бытия избирает форму повествования (а шире — искусства), тем самым не прием и не «форму» избирает, но сразу утверждает определенный мировоззренческий принцип: в бытии и сознании, оказывается, можно играть, резвиться, там нет пределов. Этим избирательным актом одновременно подключается и вся традиция «ненормированного» мышления о жизни.

4. Диалоги тел в «Илиаде» и поединки идей в современном романе

В пятой песне «Илиады» в разгаре битвы, когда Диомед, которому помогает Афина, сокрушает и теснит троянцев, а Эней просит знаменитого лучника Пандара вступить в бой, — последний начинает странно рассуждать о том, кто помогает Диомеду, потом рассказывает о себе, о своем доме, о конях и т. д.

Коней со мною здесь нет, для сражения нет колесницы;
В Зелии, в доме отца, у меня их одиннадцать пышных,
Новых, недавно отделанных; к бережи их, покрывала
Окрест висят, и для каждой из них двуремные кони
Подле стоят, утучняясь полбой и белым ячменем.

(«Илиада», V, 192—196¹)

И это — в разгар битвы! Какая потеря темпа! Редактор бы, несомненно, отсек, как не относящуюся к делу, последнюю строку-картину: лошади утучняются полбой....

¹ «Илиада» цитируется по переводу Н. И. Гнедича.

А на что он нужен, темп-то! На что оно, дело-то (здесь бой, война)! Одной этой задержкой темпа и введением не относящегося к «делу» словно дается широкий взгляд на происходящее из просторов бытия. Этим «отступлением от цели» утверждается, что и эта данная цель, и дело — не все в жизни и ничему ничто не подчинено до конца; вещи и явления выпирают, связываются не как им положено, а неожиданно вольно. Все вещи выступают как многовалентные.

В рассказе Пандара — та же цепь ассоциаций, он так же пятится вспять, как и уступительное предложение, начинающее «Воскресение» Толстого («Как ни старались...»), как и цепь ассоциаций Михайлова, вспоминающего всю свою жизнь в мгновение, пока перед ним вертится бомба («Севастопольские рассказы»). Отступление от прямого повествования означает, что при нарушении бытия каким-то единичным событием (войной, жизнью этого человека), делом, целью всегда все равно сохраняется неизблемое равновесие, умиротворение, гармония — и они царят в бытии, так что оно свободно обращается и с затеваемыми в нем делами и в любой момент может их прекратить и сменить другими.

Потому в эпосе такая универсальная мировоззренческая широта, и Троя — истекающая кровью Троя! — может быть названа «веселой Троей» («Илиада», V, 210). И бой, и битвы вдруг предстают как хоровод, смена побед и поражений: маска победителя переходит с одного лица на другое — как в танце меняются партнерами. И этот ритм судеб передается читателю как самое глубокое мироощущение, и в нем — большее содержание, чем в знании, кто кого поразил копьем в «Илиаде» или кто кого умнее поразил мыслью в диалоге романа Тургенева или Достоевского.

Воины, идя в битву, готовятся: «Иль на славу кому, иль за славою сами!» («Илиада», XII, 328). И это — одно и то же: им ли (этим воином), победившим, или им, мертвым, — одно бытие все равно станет богаче славою. И когда подробно описываются красота и достоинства троянца Симоисия, падающего от руки Аякса («Илиада», IV, 474—489), — здесь слава и красота Симоисия переходят на Аякса; но ни Симоисий ничего не теряет, ни Аякс ничего не приобретает, а всё валится в один общий котел славы и красоты бытия.

А это значит, что в эпосе пафос беспредельности, текучести бытия, в силу которого оно больше всякого отдельного дела, цели, события (и потому их можно бросить и отдаться другому), — есть одновременно утверждение завершенности бытия, его равновесия с самим собой, внутри себя. Каждый относительно самостоятельный элемент эпического повествования являет собой замкнутый универсум. Возьмем наугад любой отрывок из «Илиады», ну, например, бой Антилоха с Эхеполом:

Первый тогда Антилох поразила у троян браненосца
Храброго, между передних, Фализия ветвь, Эхепола.
Быстро его поражает он в бляху косматого шлема
И пронзает чело: пробежало глубоко внутрь кости
Медное жало, и тьма Эхеполовы очи покрыла;
Грянулся он, как великая башня средь бурного боя.

(«Илиада», IV, 457—462)

Вглядимся в словарь этого отрывка. Здесь же соединены все сферы бытия, все категории: и число («первый»), и время («тогда»), и род («Фализия ветвь»), и растительный мир («ветвь»), и животный (« жало»), и плоды труда («бляха», «шлем», «медь»), и жизнь, и смерть, и преисподняя («тьма покрыла очи»), и архитектура («башня»), и стихии природы («бурный» бой) и т. д. Каждая фраза космична. В каждом соединении слов — прямые совокупления разнородных сфер бытия («медное» — « жало»). Все стремится друг к другу. И бой есть не что иное, как страстное пиршество¹, объятие тел, их стремление к соединению², — подобно платоновым человеко-половинкам, получившимся из первых людей-андрогинов (см. «Пир»). Бой — это как диалог тел, и через все разделения и вещные покровы и продукты, созданные трудом общества (щит, доспехи, копье), тело стремится к телу и через укол копья соединяет его с собой. Это тот самый цикл: жизнь — смерть — рождение, о котором мы говорили³. И перед ли-

¹ Недаром так часты в эпосе сравнения боя с пиром или жатвой. Ср. в «Слове о полку Игореве»: «сватов наполни, а сами легли за землю русскую»; «на Немиге снопы стелют» и т. д. Ассоциации навеяны мыслями М. Бахтина из его книги о Рабле.

² Эта же диалектическая истина, что война и огонь есть форма связи, единства мира, прямо выражена почти в те же древние времена в ряде фрагментов Гераклита Темного.

³ Единство структур войны и мира явлено и в известном изречении Клаузевица: дипломатия (диалог слов. — Г. Г.) есть продолжение войны (диалог тел. — Г. Г.) мирными средствами.

цом ситуации жизни — смерти обнаруживается, что все вещи, созданные трудом, цивилизацией, культурой — не самоцель, а лишь посредники между живыми телесными людьми, для их общения создаются. Единое народное тело, тело человечества все равно сообщается внутри себя сквозь все необычайно сложные надстройки и опосредствования (вещи, оружие, законы), создаваемые историей, и сквозь них все равно испытываются коренные, простые, человеческие ценности: любовь, верность, ненависть, храбрость. И потому наиболее эпическая ситуация — это рукопашный бой, как чреватое смертью обьятие.

И когда Маяковский из разутой, раздетой (т. е. нагой) «нищей нашей страны» писал о том, как в эту зиму «понятной стала» ему «теплота любовей, дружб и семей», что, «лежа в такую вот гололедь, зубами вместе проляскав, поймешь: нельзя на людей жалеть ни одеяло, ни ласку», — он тоже в эпической ситуации революции и гражданской войны передавал ощущение единого народного тела. Недаром крепкое пожатие рук, «плечо к плечу» и т. д. — это не символы лишь, а именно реальные выразители крепчайшего, монолитного единства, когда оно подобится единому многоголовому и многорукому (как Шива) телу.

А если
в партию
сгрудились малые
(«сгрудились» — это и «груда» и «грудь»
ко груди.— Г. Г.),—
сдайся, враг,
замри и ляг!
Партия —
рука миллионопалая,
Сжатая
в один
громающий кулак.
...Партия —
это миллион плечи,
друг к другу
прижатые туго.
Партией
стройки
в небо взмечем,
держа
и вздымая друг друга.

(22, т. 6, 266—267)

Единое людское тело и здесь выступает как фундамент, подпочва и источник всей цивилизации и культуры.

Итак, в «Илиаде» каждый бой — это диалог тел, такой же, как диалоги — поединки мыслей, споры, разговоры — в романах нового времени. Но мысль¹ ли, тело ли является материалом диалога — это уже вторично; первичным является законодательство структуры: диалог должен состояться, внутри единого и в себе уравновешенного мира эпоса должно идти интенсивное различие и стремление к взаимопроникновению.

Иных утомляют бесконечные и однообразные описания диалогов тел в «Илиаде» и других эпосах, «разговоров», которые не ведут ни к какому концу: кончился один — начинается другой. Но ведь и в романах нового времени, строго говоря, споры, словесные поединки, во-первых, весьма однообразны по аргументации — логическому арсеналу, доспехам, а во-вторых, нескончаемы; и их смысл и интерес не в том, что они к чему-то ведут, к какому-то результату, согласованию всех в едином мнении, а в том, что этим демонстрируется подвижная вариационность бытия. И если древние громоздили богам гекатомбы жертвоприношений и с удовольствием описывали заклание жертвенных животных, то в «Братьях Карамазовых» сущности бытия предлагаются гекатомбы мыслей объяснений, исповеданий смысла жизни.

Здесь мы вроде пришли к какой-то очень вульгарной абстракции — плоской, нивелирующей все различия и опосредствования эпох, обществ и культур. Но не будем загораживать себя от этого добытого положения. Ведь такого же рода «примитивный» подход китайского литературного сознания к западноевропейскому роману неожиданно помог нам увидеть то, что мы, кажется, само собой подразумевали, но не признавали за существенное. Представим себе грека гомеровской эпохи читающим современный роман, где весь смысл — в сшибке идей, мировоззрений, принципов жизни и т. д. Внешне они (споры в романе) сходны с теми воинственными речами, которыми обмениваются, например, Аякс и Гектор перед поединком, распаляя друг друга. Но если там движение слов служило приступом к главному — движению тел, то в романе нового времени движение тел служит приступом к речам: люди приходят

¹ Беседа тоже — как и бой — пиршество (ср. «Пир» Платона) пиршество духа, и застольная беседа — самая философская — совершается при вкушении вина (крови) и хлеба (тела).

к кому-то — и разговаривают. И чтобы понять, что речи, диалог мыслей могут быть конечной и достойной целью общения, грек гомеровской эпохи должен увидеть им аналогию не в речах, которыми обмениваются перед боем люди его времени (хотя это сравнение напрашивается первым делом: ведь и там и там — обмен словами), но в физических, смертельных ударах, которые герои наносят друг другу и которые решают исход боя.

И это наше предположение совсем не есть фикция, надуманная конструкция. В наше время множества людей (народы Азии и Африки) только что выходят из патриархального общежития и соответствующего ему не отвлеченного, материально-телесного мирозерцания, и многие из них сразу приобщаются к сложным современным формам литературы, в частности к идеологическому роману.

И для них при чтении такого рода книг совершенно естественно будет делать — на заднем плане сознания — переносы и отсылки к ситуациям героического эпоса, сказки и т. д. И они совсем не будут неправы, если диалог Ивана Карамазова с чертом станет в их сознании ассоциироваться по функции — с единоборством батыров. Более того, лишь при условии если они сделают именно эту ассоциацию, т. е. придадут высшее значение и достоинство битве мыслями, — они смогут проникнуть дальше и в содержание этих мыслей и начать разбираться в их тонкостях. Так же и нам, чтобы с удовольствием и пониманием читать в древних эпосах, у Гомера и в былинах, длинные и «однообразные» описания последовательности снаряжения, одевания героев на битву, самого ритуала битвы, — надо подозревать в этих материальных вещах, телесных жестах высокий духовный смысл и мирозерцательное ритуальное значение, т. е. воспринимать в них не просто физическое действие, но священнодействие (которое в них действительно было: ведь соблюдение всей последовательности снаряжения и боя было столь же важным, как для нас соблюдение логичности, последовательности в доказательстве мыслей). Ибо, если мы не сделаем этой ассоциации, не увидим сходства функций, мы будем перелистывать повторяющиеся описания боя и снаряжения героя (где герой мастерится как вещь) так же, как гомеровский грек будет опускать разговоры и пейзажи.

Подобным же образом, если бы гомеровскому греку попала в руки поэма «Мертвые души», он тоже был бы

не совсем неправ, если бы ощутил структуру повествования родственной «Одиссее» (странствия по кругам бытия, задержки у Манилова = в стране феаков, у Коробочки = у Калипсо, у Собакевича = у Циклопа и т. д.). Более того, он (как это ни неожиданно может прозвучать для нас) открыл бы более глубокий философско-мировоззренческий, народный пласт содержания поэмы Гоголя, нежели люди, которые поверяют ее тем, насколько верно Гоголь отобразил помещичий быт России. Ибо и в основе сюжета «Одиссеи» и «Мертвых душ» лежит идея хождения в страну смерти, на тот свет (в чужие страны и т. д.), и дается панорама бытия через призму смерти (вечности).

И когда «Мертвые души» приобщаются к столь мощной традиции и находят себе таких великих родственников, как миф об Озирисе, «Эпос о Гильгамеше», «Божественная комедия» (второй том «Мертвых душ» уже сознательно замышлялся Гоголем как своеобразное «чистилище» русской жизни), «Потерянный рай», «Фауст», — тогда мы еще поколеблемся, прежде чем решить, кто глубже поймет содержание гоголевской поэмы: патриархально мыслящий «первобытный» человек, грек гомеровской эпохи — или иной современный литературовед, которому такого рода связи кажутся внешними, «не относящимися к делу».

5. Параллелизм мотивировок в эпосе.

Его предмет — событие.

Анализ одного поступка — предмет драмы.
«Бог с машины».

Великодушие эпоса к человеку
и требовательность к нему драмы

Общим местом и давней традицией стало, говоря о гомеровском эпосе, останавливаться на двойной мотивировке, которой поэт объясняет укрощение Ахиллом своего гнева.

Рассмотрим это место и мы.

Агамемнон, возвращая по повелению Аполлона свою рабыню Хризеиду ее отцу, отбирает одновременно у Ахилла его Бризиду,

чтобы ясно ты понял,
Сколько я властью выше тебя, и чтоб каждый страшился
Равным себя мне считать и дерзко верстаться со мною!

(«Илиада», I, 185—187)

Здесь государственная власть надменно оскорбляет героя и в лице его унижает народный, патриархальный принцип человеческих связей, основанный на родстве или товариществе. Взамен этого выдвинут голый принцип власти, и Агамемнон отбирает Бризеиду не потому, чтобы она ему была нужна или он ее любил, а просто чтобы доказать... Это уже отделение, отчуждение идеи от материи, смысла от дела, и отсюда начинается собственная, неведущая жизнь законов, логики — словом, «духа», независимо от живой жизни.

Так что в Ахилле оскорблен не он лично, а весь народный принцип бытия. Он столкнулся с голым отчуждением. И притом он же, Ахилл, как личность сильнее и прекраснее царя: тот уже тощ и абстрактен, и власть его не совпадает с его материальной силой: авторитетом он обязан не себе, а власти — тем, что приложен к ней. Он и не умнее Ахилла (каков Одиссей хитроумный). Он — лишь «пастырь народов», «владыка». Но и сам Агамемнон еще этого не понимает и, мысля патриархально, полагает, что власть позволяет ему и как личности считать себя выше всех. Потому спор государственного принципа отчуждения с народным принципом непосредственного единства обретает форму ссоры личностей, их свободных волей. Как же реагирует на нанесенное оскорбление Ахилл?

Рек он,— и горько Пелиду то стало: могучее сердце
В персях героя власатых меж двух волновалось мыслей:
Или, не медля исторгнувши меч из влагалища острый,
Встречных рассыпать ему и убить властелина Атрида;
Или свирепство смирить, обуздав огорченную душу.

(«Илиада», I, 188—192)

Итак, перед нами всемирно-исторический момент: рождение рефлексии и переключение материального действия, поступка в сферу намерения, где он осуществляется бесплотно, идеально, в представлении,— до его реального осуществления. В итоге длительного развития это приведет к пожиранию всех реальных действий и вещей, и перед нами явится подпольный человек Достоевского, который лежит у себя в камерке и интенсивнейшим образом живет в сфере намерения, переживая и передумывая здесь все возможные в мире и могущие с ним и с человечеством случиться ситуации и мысли.

Рефлексия является тогда, когда возникает выбор как внутренняя проблема. Так герой сказки останавливается на распутье меж трех (NЗ — это число не личное, а священное, данное традицией, из объективного бытия; рефлексия же есть всегда изнутри возникающая дилемма: или — или, выбор из двух) дорог. Но эти три решения предстоят перед ним как три данных материальных пути — здесь все уже уготовано, лежит снаружи. У Ахилла же являются внутреннему его взору не два пути, а два решения, которые могут и не воплотиться в дело; или, точнее, дело будет одно, путь будет один, и никто и не узнает, что этому предшествовали два пути и внутренняя борьба.

Рефлексия как раз возникает при столкновении с отчуждением, на стыке народной жизни и государственного общежития (а это, как мы уже выявили, есть специфическая ситуация эпопеи). Но именно благодаря универсальности эпопейного миропонимания в эпосе полностью воздается и этому, вновь открытому модусу бытия (отчуждению), ибо он и позволяет соединить племена и народы в Ахейский Союз, т. е. в уже более высокий тип общества, в прообраз государства, — благодаря чему и рождается из многих воля единая сила. И потому Ахилл здесь должен смириться. Но, с другой стороны, оттого позднее у Агамемнона, у голой власти, ничего не выйдет до тех пор, пока Ахилл (народ) добровольно, по патриархально-народному мотиву — месть за убитого друга Патрокла (а не по отчужденному долгу перед законом, даже перед народом: народный принцип общежития не знает идеи абстрактного долга, не требует его) — не даст общему делу своей плоти и крови, чем только и будет подарена жизнь обществу (победа ахейцев под Троей).

Итак, для Гомера рождение рефлексии — это чудо, спасительный канал, куда будет теперь уходить для переброжения излишняя, не нужная пока обществу энергия индивида¹. Это в то же время прекрасная кузница решений и поступков. Но — и это главное — среди этих «или-или» выход не рассудком может быть найден. Рассудок может

¹ Афина говорила Ахиллу: «Кончи раздор, Пелейон, и, довольствуясь гневное сердце, злыми словами язви, но рукою меча не касайся» («Илиада», I. 210—211).

В более древнюю эпоху «злое слово» считалось опаснее «меча». Так, в карельских эпических песнях древнейший герой Вейнемейнен не пользуется мечом, а всего добивается словом, песней. А более

лишь, как служба, осуществлять взвешивание, предоставлять все аргументы за и против, но он тут же попадает в положение Буриданова осла, который умирает, не в силах выбрать между двумя охапками сена. Выдвижение аргументов за и против может длиться без конца. И это в философско-шутливой форме прекрасно представлено в знаменитой дилемме Панурга: «жениться мне или не жениться?» — в третьей книге творения Рабле, а в серьезной форме разработано Кантом как антиномии, в которые чистый разум впадает с самим собой.

Вот почему в этой ситуации нужна сила, приходящая извне рассудка: страсть, пристрастие, личный интерес, убеждение, воля высшей силы, бог:

В миг, как подобными думами разум и душу волнует,
Страшный свой меч из ножен извлекал он,—явилась Афина...
(«Илиада», I, 193—194)

Все-таки инерция народно-человеческого принципа брала верх, и Ахилл отдавался аффекту — гневу личности, и это *humanum est* (присуще человеку). Потому, чтобы перекрыть эту инерцию, нужно вмешательство сверхличной воли. Но можно этому дать и обратное толкование: Ахиллом действует гнев, т. е. как раз его «я» еще недостаточно окрепло и сильно, чтобы внутри себя затормозить нахлынувшую на него сверхличную силу (страсти). Опять мы наткнулись на еще одну всемирно-историческую проблему, которую решает жанр эпоса: становление личности («я») и что она такое, где (в чем) она концентрируется: в душе ли, в рассудке ли.

С неба слетев; ниспослала ее златотронная Гера.

(«Илиада», I, 195)

Оказывается, у богов тоже есть иерархия повеления и исполнения: но и она, как и власть Агамемнона на земле действует лишь в частичных пределах, не охватывая всего бытия, оставляя простор для свободы и самостоятельности индивидов — богов и полностью завися от их согласия,

молодой герой — богатырь Лемминкяйнен хотя еще пользуется песней-заклинанием, как оружием в поединке, но уже берется и за меч.

Начинается девальвация слова — вместе с его распространением в жизни. Оно становится все более безобидным.

не в силах исторгнуть его голым повелением, принуждением.

Пожалуй, мы уже достаточно сказали, чтобы можно было раскрыть карты. В 1868 г. Лев Толстой в «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» размышляет о той центральной проблеме, которую он разрешал в своей эпопее:

«Человек, который убивает другого, Наполеон, который отдает приказание к переходу через Неман, вы и я, подавая прошение об определении на службу, поднимая и опуская руку, мы все, несомненно, убеждены, что каждый поступок наш имеет основанием разумные причины и наш произвол и что от нас зависело поступить так или иначе, и это убеждение до такой степени присуще и дорого каждому из нас, что, несмотря на доводы истории и статистики преступлений (убеждающие нас в произвольности действий других людей), мы распространяем сознание нашей свободы на все наши поступки».

Толстой имеет дело с иным состоянием мира, нежели Гомер. Атомизация и разобществление людей зашли так далеко, личность («я»), ее рассудок развились так широко, что трудность теперь обратная: индивиду видится, что всему предшествует его намерение, его размышление, его выбор. И в буднях совершенно не может быть видна степень его связи с целым — притом с таким гигантским целым, как Россия, которая и по просторам, и по населению не чета греческим полисам — городкам-государствам.

В то же время в небудничных, т. е. самых глубоких, ситуациях, где течение жизни лишается автоматизма и она становится на рубеж смерти, — в войне например, оказывается, что действие человека осмысленно лишь как воплощение воли целого и каждый его поступок целиком им определен.

«Противоречие кажется неразрешимым. Совершая поступок, я убежден, что я совершаю его по своему произволу; рассматривая этот поступок в смысле его участия в общей жизни человечества (в его историческом значении), я убеждаюсь, что поступок этот был предопределен и неизбежен» [34; 121].

Таким образом, первый вывод, который мы можем пока сделать, это, так сказать, реабилитация Гомера. Принято полагать, что двойная мотивировка поступка Ахилла (его

рассудок плюс Афина, т. е. он и сам решил, но это решение представляется и как воля высшей сущности) есть плод наивности гомеровского мирозерцания. У человека на той стадии развития, мол, не была достаточно развита способность мыслить отвлеченно, и это одновременно есть признак неразвитости личности («я»), в силу чего она не видела себя, свой внутренний мир центром и источником своих действий в объективном мире.

Но уж куда как развито «я» Толстого и его способность отвлеченного мышления! Однако и он на своей жизни непрерывно испытывал, что определяется он и из «я», и из чего-то высшего; и в своих отвлеченных рассуждениях в той же «Войне и мире» не мог справиться с этой трудностью, ибо они подводили его к взаимоисключающим решениям, к кантовским антиномиям. И оказавшись перед их лицом, рассудок вообще начинает теряться и смешивать все, впадая в плюрализм причин: яблоко падает и оттого, что ветка подгнила, и оттого, что мальчику, стоящему под ним, захотелось его съесть, и т. д., и т. д. И зайдя сам в такие дебри с помощью последовательно проводимой логики рассудка, и подведя к таким антиномиям читателя, эпический рассказчик затем резко отбрасывает сферу отвлеченных рассуждений и переходит к художественному изображению.

Эта демонстрация путаницы рассудка угодна бытию, живой жизни, ибо показывает ее обилие и превосходство над всякой создаваемой людьми системой, всякими пределами, в которые ее (жизнь) хотят заковать. Вот почему во всяком эпосе после напряженных поисков причин, объяснения событий наступает момент, когда автор вынужден просто порвать цепь рассуждений: «А впрочем, кто его знает, почему это произошло именно так!» — и обратиться к живописанию того, как это произошло, хода действия, не вдаваясь в его причины.

Таким образом, параллелизм мотивировки есть необходимое требование эпопеи, и через него выражается целый принцип миропонимания: соотношение свободы воли индивида и потребности целого, истории. Борьба и выбор среди «или-или», что протекает в сознании человека (мы видели ее ход в душе Ахилла), не есть лишь достояние индивида и произвол его замкнутого я, но отражает борьбу в нем надличных сил (здесь: гнева, в котором действовал Ахилл как существо природное, — и разума, закона, в котором в

него включалось действие общества). Эта закономерность и выражается прекрасно объединением рассудка Ахилла и воли Афины, их совокупным действием в одном направлении.

Каждый индивид хочет и решает свободно, и в то же время через это его решение выражается воля, потребность какой-то из общественных или природных сущностных сил (здесь — богов). Эта сущность (народ, родина, государство, класс, партия и т. д.) всегда, как Афина, стоит за спиной свободно решающего свое дело индивида и *наводит* его именно на это решение. Это противоречие? Да. Но оно угодно бытию, ибо оно есть раздвоение внутри его самого и лишь демонстрирует его согласие и равновесие. Афина говорит Ахиллу:

1...ниспослала меня златотронная Гера;
Вас обоих равномерно и любит она и спасает —

(«Илиада», I, 208—209)

т. е. и власть Агамемнона, и свободу народа и героя.

Еще более явным станет содержательное значение параллелизма мотивировки в эпосе, если вспомнить, как с этим обстоит дело в драме. Там бог (закономерность) является в начале (оракул) и в конце (*deus ex machina* — бог с машины). Казалось бы, какая разница? Ну и что из того, что в трагедии бог обнаруживается в конце и один раз, а здесь, в эпосе, — при принятии каждого решения?

Однако вдумаясь.

В трагедии в центре стоит подвижная личность и ее цель, и нужно выявить ее отношение к незыблемому закону. В эпосе бытие, так сказать, взаимно подвижно: закон (общество) так же подвижен, как и личность, ибо оба они — функции какого-то более широкого целого. Потому не дело эпоса сталкивать лбами индивида и общество: она демонстрирует их различие, несовпадение их воли и интересов, но не настаивает на нем, не доводит до абсолютной противоположности и не любит и не торжествует злорадно над ней, чванясь своей гармонией. Эпоса великодушнее. Общество и личность в общем действуют согласно, и высшие жизненные моменты, которые испытывают Пьер и князь Андрей и Наташа, — это те, когда они ощущают в себе ту скрытую теплоту патриотизма, что движет их в одном направлении с каждым солдатом.

Но зато в эпосе и нет той интенсивности, «драматизма» и того напряженного выявления природы человека, что разворачивается в трагедии. (Вот почему, в частности, когда эпос хочет интенсифицироваться, он обращается за помощью к драме; и в романе нового времени — ср. «Братья Карамазовы», «Воскресение» — уже прямо введены целые сцены судилища.)

Итак, в эпосе бытие достаточно удовлетворяется, если будет продемонстрирован каждый раз (в принятии каждого решения, в каждом поступке) двойной ток бытия, и оно позволяет идти дальше, к описанию самих действий, ибо ее (эпопеи) предмет — не действие (судьба), а шире — со-бытие, т. е. бытие во всем объеме.

Драма же в общем исследует более подробно одно действие (ср. единство действия, не требуемое в эпосе, хотя там требуется единство события, — ну это нетрудно: ибо со-бытие есть всё — всё бытие), его совершение. Она внедряется в единичный акт выбора, в поступок, и открывает там бездны различий и противоположностей. («Гамлет» весь вертится вокруг совершения единичного акта мести; «Отелло» — вокруг дознания до мнимой измены Дездемоны; «Царь Эдип» — вокруг выяснения, кто убийца Лайя, и т. д.). Вот почему и бог (надличная закономерность) уходит за сцену и дает знать о своей воле не просто, но запутывая рассудок — оракулами, предзнаменованиями, — в которых человек своей силой не может разобратся.

Афина, как только Ахилл было запутался, сразу вывела его на верный путь. И сделала это по-товарищески, щедро, в простоте душевной, без задней мысли. В драме же важнейшая цель той же Афины состояла бы в том, чтобы показать самомнение и заблуждение личной воли и рассудка. Весь сюжет «Отелло» — это «грехопадение» рассудка: наказание человеку за то, что он в своей жизни вверился целиком, как одной и всепоглощающей «системе отсчета», — доказательством рассудка (органом и служителем которого выступает умный софист Яго) и забыл о другой «системе отсчета» — простом свидетельстве сердца, доверии и любви.

В эпосе действуют и общества (народы), и люди — потому здесь обе движущие силы налицо: действие совершается и в стане ахейцев, и на Олимпе; Толстой повествует и о личных исканиях и интересах героев, и

вплетают их в интересы и столкновения народов. Оба плана открыты и действуют параллельно и в одном направлении¹.

В драме вначале настаивается на той части истины, что всё, каждое действие последовательно исходит из личности, из «я», его рассудка и воли,— чтобы затем катастрофически опрокинуть весь этот ряд и обнаружить, что жизнь, мысли, цели «я» принадлежат не ему, а являются органами, через которые, вопреки ему и его жизни, пролагает себе путь высший надличный закон.

И так как в драме исследуется одно действие, один поступок (за который платятся жизнью, почему это одно дело и подается как дело всей жизни) и, в общем, одно решение как процесс (оно распадается уже на ряд более частных, в которых бог, т. е. сущность, ток сверхличного бытия, выявляет себя не целиком, а по частям: предупреждениями и предзнаменованиями, следовательно, не только неясно, но и лживо, ибо часть есть ложь целого),— то и богу достаточно явиться в прологе — зрителям (а не герою), дабы они знали, что он будет действовать, а затем, уже в полном блеске,— под занавес, на машине.

В эпосе нет такой интенсивности и за один поступок не взыскивается, за одно решение не платятся жизнью; ибо здесь бытие не совсем упорядочено, сам закон подвижен и открывает варианты: индивид, приняв ложное, как ему кажется, решение, вдруг обнаруживает, что оно оборачивается благом², открывает перед ним не предполагавшийся им раньше простор жизни. В эпосе бытие не примерно, однозначный закон не спирает со всех сторон.

¹ При этом бросается в глаза сходство Гомера и Толстого в обрисовке, так сказать, «олимпийского плана» эпопеи. Олимпийский план в «Войне и мире» (Наполеон, Александр, Бенигсен, Сперанский и все исторические лица, мнящие себя двигателями событий; приближенные к ним: двор, штабы, Курагины, салон А. П. Шерер и т. д.) подан с иронией, хотя более злой, чем та легкая и добродушная, с которой Гомер повествует о буднях олимпийцев: их семейных склоках, частно-личных мотивах (обольщение Герой Зевса — ср. насморг Наполеона в день Бородина) событий, великих среди людей. Рапсод дает их вроде и доверчиво, полагаясь на предание, но в то же время слегка посмеиваясь: ведь его боги как раз из тех, что горшки обжигают!

² В трагедии наоборот: принимая верное, как ему кажется, решение, человек с ужасом открывает бездну, в которую оно его необратимо (в эпосе никогда нет необратимости, во всяком случае на этом не настаивается) завело.

И сам он многозначен и многовариантен, да и не всё ему подвластно: есть еще белые пятна, целинные земли, не освоенные общественным законом, в них всегда возможен и открыт выход.

6. «Илиада» и Война и мир».
Гнев Ахилла — опала Кутузова.
Развернутые сравнения Гомера —
как описание войны «миром»

И, наконец, чтобы, как говорят, была полная ясность: бытие всегда бесконечно многообразно и богато. Общество и человек в своей жизни непрерывно обнаруживают разные типы своих взаимных отношений. В одних ситуациях жизни человеку открывается, что его личные цели и логические выкладки удалась — может, и не в первоначальном виде, а в другом, но все же удалась, ибо через них была угадана и в сходном с ним направлении действовала какая-то более широкая общественная потребность. Но он попадает и в ситуацию, где он прет на рожон и наталкивается на то, что его цель и интерес входят в конфликт с какой-то общественной силой. Попадаем мы и во многие другие ситуации.

И вот, чтобы извлечь на свет божий тот или иной тип реально действующих отношений и судеб, прибегают к структуре эпоса, драмы или другого жанра¹. Параллелизм мотивировки соответствует и открывает один пласт бытия и один способ миропонимания и одну реальную правду о жизни; *deux ex machina* — другой пласт, другую связь явлений.

Возвращаясь к параллелизму мотивировок у Гомера и плюрализму (множественности) причин у Толстого, — что же произошло со Львом Толстым? Он, конечно, не задавался целью писать эпопею. Напротив, он всячески отмежевывал свой труд ото всех привычных традиционных жанров (и он был совершенно прав, ибо ему одному в новое время удалось сотворить истинную эпопею, создать

¹ По мысли П. Н. Медведева, «умение найти и схватить единство маленького анекдотического события в жизни предполагает до известной степени умение построить и рассказать анекдот и, во всяком случае, предлагает установку на способы анекдотического оформления материала. С другой стороны, сами эти способы не могут уясниться, если нет в жизни существенно анекдотической стороны» [23; 182].

которую не удавалось многим на протяжении веков): «Что такое «Война и мир»? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» [34; 115].

Совершенно верно. Но, когда он написал то, что он хотел и мог написать, получилась форма, близкая к жанру национальной Книги (Библии). Недаром единственное из жанровых обозначений, которые Л. Толстой все же относит к своему труду,— это книга «Война и мир».

Л. Толстой замахнулся на то, чтобы понять всё. Всё — это самые коренные вопросы и ситуации в жизни человечества, общества, человека в их взаимной жизни и переплетении закономерностей. Естественно, что ни одну из линий и закономерностей он не мог выпятить и придать ей преобладающее значение. В новое время он сумел возвыситься почти до той широты и целостности обзора бытия, которые даны были литературе в поэмах Гомера, на рубеже народно-патриархальной и общественно-государственной жизни,— и давались легко оттого, что мир был мал и обозрим. Чтобы в условиях цивилизации, культуры и науки нового времени с бесконечным мельтешением точек зрения, учений, остроумных гипотез, выпячивающих на первый план какую-то одну грань бытия и строящих на ней с помощью послушной формальной логики остроумную и непротиворечивую философию,— чтобы в этих условиях собрать мир воедино, понадобилось возвыситься¹ до той первоначальной наивности и целостности взгляда, которая была, когда мир только начинался.

Чтобы добраться до простой, главной сути жизни, Толстому потребовалось отшелушить горы напластований. В процессе этого снижения цивилизации и плодов просвещения до их корней и складывалась постепенно какая-то форма словесного высказывания,— и когда она получилась и уже можно на нее оглянуться, то стало ясно: да это

¹ Или «углубиться», «погрузиться» — все равно. И в том, что для нас (в общественном сознании людей) равно велико и почтенно как «возвышение» (ибо это — высота мысли и духа), так и «погружение» (ибо это уход мысли в глубину, в корни, основания вещей), опять же проступает народный мировоззренческий принцип верха-низа, по которому унижение, поношение — очищает, смерть — возрождает, брань, ругань, проклятия — служат знаком любви, почета и уважения (ср. анализ бранных слов как ласковых в книге М. Бахтина о Рабле).

же Книга! Эпопея! И не диво: чтобы добраться и представить с помощью словесного изображения «всё», не миновать структуры эпопеи, ибо она есть жанровая форма, которая (сознавал это Толстой или нет — безразлично) максимально приспособлена для того, чтобы задуматься надо «всем» и изобразить «всё».

Итак, подвиг Гомера в том, что он впервые объединил окружавшее его бытие, наивное сознание возвысил до развитого, сложного. Подвиг Толстого в том, что он в XIX в. сумел наивно-просто посмотреть на все здание цивилизации, распутал сложность бытия, нашел в нем простые первопричины и снизил до них запутанно-сложные явления. Но так как и в том и в другом случае предмет — всё, то и средство (возвышения — у Гомера, снижения — у Толстого) одно — структура эпопеи.

Начнем с внешних (но совсем не поверхностных) сходств. Гнев Ахилла. Мы уже показали, какая всемирно-историческая жизненная и человеческая проблематика стоит за ним: народ и государство. В сюжете эпопеи государство оскорбляет народ и народного человека. Так, в отставке и немилости, до того как наступил кризис и навалилась на государство нешуточная угроза, находился и Кутузов. И призван был к командованию он не приказом власти, а волей народной: приказ последовал уже автоматически, как вынужденный, вопреки государственным самодлюбиям.

Войной и миром мыслит Гомер. Например, все его знаменитые развернутые сравнения — это перенесение сознания с поля боя на пастбище, пашню и т. д. И, собственно, все сцены «мира», жизни вводятся в «Илиаду» таким способом — через развернутые сравнения, — обнаруживая свое родство с войной и сплетаясь в один клубок с ситуацией смерти.

Хотите ли вы знать, какова бывает зима в Элладе и как совершается снегопад? Читайте в XII песне «Илиады» рассказ о том, как ахейцы и троянцы кидают друг в друга камни:

Словно как снег, устремившись, хлопьями сыплется частый,
В зимнюю пору, когда громовержец Кронион восходит
С неба снежить человекам, являя могущества стрелы:
Ветры все успокоивши, сыплет он снег непрерывный,
Гор высочайших главы и утесов верхи покрывая,
И цветущие степи и тучные пахарей нивы;
Сыплется снег на берега и на пристани моря седого;

Волны его, набежав, поглощают; но все остальное
Он покрывает, коль свыше обрушится Зевсова вьюга,—
Так от воинства к воинству частые камни летали.

(«Илиада», XII, 278—287)

Хотите ли вы знать, как производятся «нащечники
пышные коням»? Читайте, как ранен был стрелой Пандара Менелай:

Так, как слоновая кость, обгаренная в пурпур женою,
Карскою или меонской, для пышных нащечников коням,
В доме лежит у владелицы: многие конники страстно
Жаждают обрести; но лежит драгоценная царская утварь,
Должная быть и коню украшением и коннику славой,—
Так у тебя, Менелай, обгарился пурпурной кровью
Бедра крутые, красивые ноги и самые глзны.

(«Илиада», IV, 141—147)

Хотите ли вы знать, как пахали древние греки? Читайте,
как сражались плечом к плечу оба Аякса:

Так плуговые волы по глубокому пару степному
Черные, крепостью равные, плуг многосложный волочат;
Пот при корнях их рогов пробивается крупный; но дружно,
Оба единым блестящим ярмом едва разделяясь,
Дружно идут полосой и земли глубину раздирают,—
Так и Аяксы, сложаясь, держались один близ другого.

(«Илиада», XIII, 703—708)

А если вам интересно знать, как тогда веяли зерно,—
пожалуйста:

Так, как с широкого веяла, сыпясь по гладкому току,
Черные скачут бобы, иль зеленые зерна гороха,
Если на ветер свистящий могучий их веятель вскинет,—
Так от блистательных лат Менелая, высокого славой,
Сильно отпрянув, стрела на побоище пала далеко.

(«Илиада», XIII, 588—592)

Но чаще всего, конечно,—сравнения с волком или
львом, нападающим на стадо овец. Вот каков раненый
Диомед:

...как лев, распалялся он жаром,
Лев, которого пастырь в степи, у овец руконосных,
Ранил легко, чрез ограду скакавшего, но, не сразивши,
Силу лишь в нем пробудил; и уже, отразить не надеясь,
Пастырь под сень укрывается; мечутся сирые овцы;
Вкруг по овчарие толпятся, одни на других упадают;

Лев распаленный назад, чрез высокую скачет ограду,—
Так распаленный Тидид меж троян ворвался, могучий.

(«Илиада», V, 136—143).

Кажется, какая разница — сказать: одни воины нападают на других, «как волки на овец»¹, или развернуть это сравнение в картину? А разница велика: когда мы говорим «как волки» (ср. «аки волци» в средневековой русской литературе), — это уже клише, т. е. признак давно установившегося бытия, где все вещи и понятия «сами собой разумеются». А вот в эпосе, с ее освеженным первоощущением бытия, каждая вещь (понятие, сравнение) должна заново сотвориться и она уже дается не термином, названием («аки волци» — именно термин, иероглиф, пустое место, автоматическое, машинальное ощущение просто чего-то зверски страшного), а описательно.

Так и Толстой не назовет человека, который ходит по множеству деревянных досок и долго, нелепо поет, что он должен бежать, и почему-то не бежит (вспомним, как Наташа воспринимала оперу), не назовет его, например, Амонасро (шифр, сигнал для узнавания кастой меломанов, знающих, что Амонасро — это в «Аиде» Верди, будь она к тому времени сочинена), но даст его описательно, в первоувидении, в заново сотворении из первичных простых слов и представлений, — так сказать, «своими словами». И развернутое сравнение у Гомера — такой же жересказ «своими словами».

Итак, Гомер вводит «мир», быт через развернутые сравнения, прерывающие описание военных действий. Но ведь подобным же образом действует и Толстой, прерывая батальные сцены и переходя к сценам мирной жизни — и внутри них неожиданно вскрывая тот же принцип человеческих отношений, что и на войне. Так и могло получиться, что пение Наташи, как это пронизательно отметил С. Г. Бочаров в своем анализе «Войны и мира», имеет в эпосе такое же мирозерцательное значение, как и подвиг народа в войне [8; 25—30]. А знаменитая сцена охоты? Да

¹ Исследователь древнегреческой литературы И. М. Тронский делает любопытное наблюдение: «Особенно характерны сравнения для стиля «Илиады»; «Одиссея» пользуется ими гораздо реже» [35; 56]. И в самом деле, в «Одиссее» сцены мира выступают прямо, а не как знакомый материал для пояснения редкости — войны и ее перипетий.

это же гигантская притча, развернутая басня Крылова «Волк на псарне»: «Ты сер, а я, приятель, сед». Толстой мог совершенно не осознавать, что сцена охоты могла быть навеяна известной ему, конечно, басней Крылова — не в этом дело. Просто эпопейное мышление повелело ему двигаться по бытию космическими параллелизмами, развернутыми сравнениями. Я уж не буду детализировать эту параллель охоты Ростовых со гости, со чады и со псари на волка — со всей Отечественной войной 1812 г. (ср. хотя бы роли в ней народа и государства и их перемену ролей — с тем моментом в ходе охоты, когда псарь Данила чуть не замахнулся арапником на графа). Но вся сцена охоты полностью подключается к образу Кутузова, народа в войне, когда он, отбросив официальную власть (как и Ахилл в «Илиаде»), сам делает главное дело, побочным результатом которого явилось и укрепление самой власти, спасение «царя и отечества».

Далее. Бородино потому есть истинно эпическая баталия, что здесь противники равны. И подробное описание всех перипетий боя столь же нас волнует, как и целая песня «Илиады», посвященная бою Аякса с Гектором. И если в итоге победа оказывается на чьей-то стороне, то это уже достигается волей и силой бóльшей, чем личные воинские достоинства участников боя: это воля и помощь богов — скрытая теплота патриотизма, т. е. надличная сила, скреплявшая русский народ и армию в монолит, — сила, которой не было у французов.

Свою роль здесь играет и образ природы, и нечего думать, что это как-то унижает доблесть русской армии и народа. Что природа должна помогать (ср. помощь реки Скамандр Трое или возговорившего коня Ахилла) — как раз полностью в духе космического мирозерцания эпопей. И вполне естественно, что эта сверхличная сила оказалась на стороне русского народа, ибо лес и мороз — это его прирожденные условия, его родина, его земная плоть.

А в рассуждения Толстого о последствиях Бородина недаром запал образ быющего и откатывающегося шара — это образ колеса Фортуны, жребия Гектора и Ахилла, который решают боги перед их поединком. Наконец, естественно вошла в эпос художественная идея, аналогичная образу Троянского коня, — это партизанская война, хитроумное и неожиданное для французов изобретение народной войны, что и доконало армию Наполеона.

Что за чудеса? Зачем обязательно должна была возникнуть ситуация Троянского коня? Но, во-первых, приглядимся к нашему словоупотреблению: ведь давным-давно уже «Троянский конь» есть образ метафорический, обозначающий то же, что обозначает не менее метафорический, но уже в наше время возникший образ: «Пятая колонна» — подрыв, разложение силы врага изнутри. Ну, а о том, что последнее — уж дело совсем закономерное и естественное, вряд ли кто будет спорить. Недаром оно так и случилось в действительной истории Отечественной войны 1812 г. И присущая структуре эпопеи ситуация Троянского коня есть не что иное, как художественно-философское обобщение еще одной из необходимых закономерностей реальной битвы народов. И если бы Толстой писал не эпопею, т. е. не задавался бы целью понять всё в его пропорциональных отношениях и истинном удельном весе, — а писал бы, например, исторический роман в духе Вальтера Скотта, то, хотя бы и могли бы в интриге повествования появиться и партизаны (благородные разбойники в жанре Роба Роя или Робина Гуда), их появление не имело бы такой философско-миросозерцательной нагрузки, как изображение партизанской войны в «Войне и мире».

Эти уподобления — Троянского коня и партизанской войны, гнева Ахилла и отставки Кутузова, колеса Фортуны и откатывающегося шара и т. д. — имеют целью продемонстрировать функциональные переключки между обеими эпопеями, а не буквальное сходство ситуаций и персонажей. Ряд смертей в обеих эпопеях — последовательно восходящий по важности героев: Патрокл, Гектор, Ахилл — ср. Анатолий Курагин, князь Андрей. Оставление же в живых главного народного героя, носителя будущего — Пьера Безухова функционально равно сбережению хитроумного Одиссея, который, по логике исторического развития, должен сменять быстрогоного¹ Ахилла — героя прекрасного,

¹ Эта тенденция точно выражена в одной из элегий Ксенофана Колофонского, философа и поэта VI в. до н. э.:

«Если кто-нибудь у источника Пизы в Олимпии, там, где священный участок Зевса, одержит победу быстротою своих ног или окажется победителем в пентафле (пятиборье, — Г. Г.) или в борьбе, или в мучительном кулачном бою, или в том ужасном состоянии, которое называют панкратием («панкратий» значит «всесостязание»), в этом состязании были соединены борьба и кулачный бой. — Г. Г.), то он стал бы пользоваться среди сограждан большей славой, получил бы на играх видное почетное место, имел бы от государства

но уже несколько архаичного — так же, как и довольно старомодный, романтический Андрей Болконский.

Сцены семейного быта в «Илиаде» сконцентрированы сначала среди небожителей на Олимпе (Зевс и Гера, Арес и Афродита) и текут там как извечная основная жизнь, не затрагиваемая земными волнениями (как и быт Ростовых, пока война течет где-то за границей), а затем в Трое (Приам, Гекуба, Гектор и Андромаха), а не в стане ахейян. Тем самым «враги» даны интимно-человечно даже в большей мере, чем «свои» — ахейяне из Греции. Для Гомера и ахейяне и троянцы равно «свои», чем и достигается равновесие войны и мира в «Илиаде». Эпос же Толстого словно из стана осажденной Трои написан. (Это связано, возможно, с тем, что русские войны были прекрасны как отечественные, вынужденные извне.) В ситуациях «мира» есть тоже свои функциональные переключки: осажденная Троя и сданная Москва. Не обошлось даже без матерей-ходатаев: Фетида, молящая за участь Ахилла, имеет как бы пародийную параллель с княгиней Друбецкой, молящей за карьеру Бориса, который тоже наступательно относится к жизни, а в сознании русского писателя такое активничанье дурно.

пропитание на общественный счет и в качестве подарка ценную вещь; также если бы кто одержал победу в состязании на конях, то и он получил бы все перечисленные почести. Однако он не столь заслуживает их, как я. Ибо наша мудрость гораздо лучше силы людей и лошадей. Но это совершенно бессмысленный и несправедливый обычай — отдавать предпочтение телесной силе перед полезной мудростью. Ведь если бы среди народа оказался хороший кулачный боец или муж, искусный в пентафле или в борьбе, или человек, выдающийся быстротой своих ног, — последнее даже пользуется на играх наибольшим предпочтением из всех обнаружений силы, — то это несколько не улучшило бы благосостояние города. Только небольшое удовлетворение получил бы город, если бы кто-нибудь из граждан его одержал победу в борьбе на берегах Пизы. Ведь это не исполняет казны города» [1; 43—44].

Рост роли рассудка точно связывается с ростом роли денег в жизни общества, т. е. с развитием отчуждения. Всеобщее отделяется от чувственной формы. Раньше, в малом коллективе, силач, музыкант непосредственно полезен — в бою (Геракл, Ахилл). Теперь же эта сила полезна лишь символически: победитель на играх приносит славу, т. е. абстракцию, городу. И раз уже этот процесс начался, он идет до конца, оставляя изо всех личных свойств человека самое абсолютно-общественное — мышление. Мысль — это такой же всеобщий эквивалент, как и деньги. И не случайна апелляция мыслителя Ксенофана к пользе и увеличению казны.

7. Отношение эпоса и драмы к личности и рассудку.

Одиссей против Терсита —

и Кутузов на Совете в Филях.

«Дух отрицанья и сомненья» в литературе

Эпос вообще великодушен и щедр, и ничто здесь не подается под флагом абсолютного отрицания. Парис уволок Елену, и за это расплачивается вся Троя. Парис капризен, щеголеват и нечто вроде древнего стилиаги, — но троянцы не ропщут, не предлагают отдать Елену во искупительную жертву. И Парисом поэт любит: его изяществом, артистизмом, даже легкомыслием. Капризничает Ахилл, и за это страдает целый народ, и льется кровь, — но ни у войска нет озлобления против него, ни у него нет абстрактного озлобления против народа (как, например, уже у Кориолана). И когда послы приходят от Агамемнона забрать Бризеиду, то и они смущены («мужи пошли неохотно»), что им выпала такая миссия, и Ахилл великодушно облегчает им их дело:

Сердцем своим то проник и вещал им Пелид благородный:

«Здравствуйте, мужи глашатаи, вестники бога и смертных!

Ближе предстаньте; ни в чем вы не винны, но царь Агамемнон!

...Свесть настоящего с будущим он не умея, не видит,

Как при судах обеспечить спасение рати ахейской!»

(«Илиада», 1, 333—335, 343—344)

И здесь глазами народного общежития и мирозерцания первооткрыт важный закон, который с роковой силой постоянно действует над государством и его логикой: власть ослепляет. А это значит, что государство (механизм, система) может жить лишь логикой тождества, оставив время, увековечивая момент — настоящее. Его кругозор ограничен. И будущее оно может предположить таким же, как настоящее и его отношения, — только количественно более распространенным. Жизнь как органический процесс, прошлое и неизвестное будущее — вне его компетенции: они — в компетенции народа, т. е. более глубокой инстанции. И поэтому Ахилл во гнев своем даже страдает Агамемнону: не он виноват, а власть ослепила. Народ тоже его не обвиняет. И когда потом Ахилл возвращается к войску, Агамемнон объясняет:

...Часто винили меня, но не я, о ахейцы, виновен;

Зевс Эгиох и Судьба, и бродящая в мраках Эриннис;

Боги мой ум на совете наполнили мрачною смутой

В день злополучный, как я у Пелида похитил награду.
Что ж бы я сделал? Богиня могучая все совершила,
Дщерь громовержца. Обида, которая всех ослепляет,
Страшная...

(«Илиада», XIX, 86—92)

И это объяснение полностью удовлетворительно для эпопейного мирозерцания, которое снисходительно к людям, к человеку,—не то, что драма, трагедия, которая требует от него полной ответственности за свои решения и деяния. Эпос здесь видит жизнь шире. Герой же трагедии, Кориолан, когда ожесточается против народа и трибунов, видя в них, в живых людях, конечную причину того зла, которое на него обрушилось,—обнаруживает тем самым более узкий кругозор мысли и миропонимания.

Таким образом, исчезновение параллелизма причин («я» плюс сверхличная сила) ведет к тому, что и «закон» твердеет и жестянеет¹, и индивидуальный человек начинает мнить о себе слишком много и дерзает взять на себя ответственность за то, что не в его компетенции. А в силу этого и жизнь, и действующие в ней силы понимаются им более узко: не изнутри, не сами по себе, а лишь извне, с корыстной точки зрения на них индивида, счастью и разуму которого они способствуют или противодействуют.

Такое узкое, лишь из «я», жизнеповедение и объяснение событий и поступков только личной волей и интересом индивидов есть смерть эпического. И потому единственно лишь против этого обрушивается, иначе великодушный, эпос со всей силой и презрением. У Толстого главный пафос его книги в том, чтобы, так сказать, возродить двойную мотивировку, параллелизм действующих в жизни причин и развенчать претензии так называемых великих людей на полное и исчерпывающее руководство событиями.

И лишь в обрисовке рассудочных людей эпосея снисходит до рассудочной же точки зрения и прибегает к абсолютному развенчанию, сатире — жанру рассудочного миропонимания. Так изображены Наполеон, немецкие генералы-штабисты, теоретики: Пфуль, Вейротер и т. п.; в жиз-

¹ В эпопейные времена и ситуации, выражаясь словами Есенина, «еще закон не отвердел». А там где отвердел (как в России в 1812 г.), вновь размягчается.

неповедении — Берг, Вера и т. д. Эти люди даны невеликодушно — как заводные марионетки, и в обрисовке их эпосу изменяет его универсальная широта миропонимания: ибо, следуя ей, он и в этих людях должен был бы явить действие каких-то надличных, общественных потребностей, а не погружать в людей всю вину. Но и здесь эпос воюет не с людьми, а с тем враждебным ему принципом эгоцентризма и эгоистической рассудочной логики, от которого ему суждено погибнуть. Напротив, чтобы возродиться, ожить, эпопея, в лице Толстого, должна была, как Самсон, обрушить столбы, на которых держался храм торгующих (я намеренно делаю здесь эту ошибку и соединяю эти два образа), т. е. надо было перевернуть надстроечное мирозерцание классового общества, государства и его рассудочной логики (основанных на унижении народа и чинопочитании перед личностью, тем более — власть имеющей) и вернуться к простому народному взгляду на вещи.

Для Гомера не было еще такой геракловой задачи: чистки Авгиевых конюшен ненародного мирозерцания, ибо классовое общество и принцип отчуждения только зарождались тогда. Но и у него есть одно единственное место, где ему изменила эпическая снисходительность. Это — эпизод с Терситом. У нас получило ход представление о Терсите как единственном в гомеровском эпосе голосе «низов» и демократии. И это, пожалуй, верно, и, поддерживая Одиссея против Терсита, народ именно восстает против понимания себя как «низа» общества, непричастного к власти и потому не несущего ответственности за судьбу целого, а перелагающего ее на властителей и оставляющего за собой возможность лишь контролировать их, критиковать со стороны.

То есть, выступая против Терсита, гомеровский мир восстает против всякой отчужденной «архии» или «кратии» — будь то олиг-архия или ан-архия, будь то аристократия или демо-кратия. Народ у Гомера — это еще не демос, не плебейство: он «царь еще!» (вспомним возглас умирающего Бориса Годунова) — как и потом «в минуты роковые» в истории классового общества, например в Отечественной войне 1812 г. в России. Так что нам незачем держаться за Терсита и отождествлять с ним идеал народного общежития и защитника народного интереса. Коммунистичен в «Илиаде» не Терсит, а скорее гневно пресека-

ющий его демагогические речи царь Одиссей. Мир эпопеи бесклассов: доклассов, как в гомеровском обществе, или «сверхклассов» (как у Толстого). Ибо здесь ломаются классовые перегородки и открывается возможность жить людям прямым общежитием, как живут дворяне (граф Пьер и князь Андрей) одной жизнью с солдатами на войне.

Да, Терсит стоит на узкоклассовой точке зрения, и потому его кругозор узок и ограничен, он ничего не понимает в причинах и связях вещей. Если весь народ, видя распрю вождей, проявляет мудрую, «олимпийскую» широту и объективность, не принимая сторону ни одного, ни другого и не виня абсолютно ни одного, ни другого, а справедливо предполагая за личной распрей людей действия более глубоких сил,— то Терсит этого не понимает: сам, видимо, живя и думая эгоистично, лишь из «я», соотнося мир и его связи лишь со своей пользой, он видит в корысти богатого, царя Агамемнона, конечную причину событий и горя, постигшего ахейцев (так же как историки, против которых обрушивается Толстой, видят конечную причину войны в честолюбии Наполеона, неуступчивости Александра и т. д.).

Терсит рассуждает совершенно так же («Илиада», II, 225 и след.):

...Что, Агамемнон, ты сетуешь, чем ты еще недоволен?
Куши твои преисполнены меди, и множество пленниц
В кушах твоих, которых тебе аргивяне избранных
Первому в рати даем, когда города разоряем.
Жаждешь ли злата еще, чтоб его кто-нибудь из троянских
Конников славных принес для тебя, в искупление сына,
Коего в узах я бы привел, иль другой аргивянин?

Всю войну и ее мотивы Терсит сводит к корысти. Следовательно, личная выгода и для него краеугольный камень мирозозерцания, его же не преидеши.

Хочешь ли новой жены, чтоб любовию с ней наслаждаться,
В сень одному заключившись? Нет, недостойное дело,
Бывши главою народа, в беды вовлекать нас, ахейц!
Слабое, робкое племя, ахейянки мы, не ахейцы!

(Каков демагог и софист! Бьет по самолюбию, разжигает чувство зависти и жажду личного обогащения и корысти у каждого,—т. е. утверждает принцип разобществления, атомизации, распада целого, коллектива. Таким обра-

зом, он бьет как раз на то самое чувство частной собственности, развитие которого и навлекло столько бед и страданий на народные массы.)

В дома свои отплывем; а его мы оставим под Троей,

(Частный мир, «мой» дом выдвигается Терситом как исходный принцип жизни и миропонимания.)

Здесь насыщаться чужими наградами; пусть он узнает,
Служим ли помощью в брани и мы для него, иль не служим.

Приглядимся теперь к логике Терсита. Терсит захотел, чтобы *каждый* мог подражать Агамемнону и брать чужих жен. Он рассуждает вроде логично: «А если все так станут делать?», «Почему нельзя всем так?». Следовательно, он мыслит уже на платформе *всеобщности* одного принципа, — т. е. монистично и по логике тождества, равенства всего. Силлогизм его безупречен. Но это-то как раз и есть величайшая ошибка с точки зрения бытия: выдвинуть ему, бытию, мерилom какую-либо одну ценность или выпрямленную его сторону! (Поступок Агамемнона виден Терситу лишь в его поверхности — результате: в «своей», злой воле царя, а не в целостности его причин.)

Отсюда видно, что наивный параллелизм в причинном объяснении мира и его событий означал скромность рассудка и уважение к изобилию и бесконечности бытия. Здесь же логика — софистика выдвигает свою узость и слепоту как мерило и дерзает подступить с этим критерием к выяснению реальных отношений жизни и меры вещей в мире.

Что если бы в 1812 г. русский народ рассуждал так же: «сам (царь) заварил кашу — сам и расхлебывай»? Он бы тем самым проявил не свойственный народу культ личности и недооценку себя: ибо, конечно, слишком высоко был бы поставлен царь Александр, если бы в нем люди видели конечную причину войны. И русский народ не рассуждал, как Терсит, а брал «первую попавшуюся дубину и гвоздил ею...».

С этой точки зрения совершенно аналогична усмирению Терсита Одиссеем сцена усмирения Николаем Ростовым Богучаровского бунта. Крестьяне, грабящие в дни поистине отечественной — значит, и их полностью касающейся — войны помещичью усадьбу, проявляли ту же узость

и классовое своекорыстие, что и те дворяне и штабные офицеры (вроде Друбецкого и Берга), которые создавали себе войной карьеру, материальное благополучие и домашний уют. И осуждать Толстого за такое изображение Богучаровского бунта, как и осуждать Гомера за такое изображение Терсита, означало бы судить их не с универсальной и именно не с народной точки зрения.

Послушаем Терсита дальше. Его речь и ответ ему Одиссея очень много проясняют в жизни и логике.

Он Ахиллеса, его несравненно храбрейшего мужа,
Днесь обесчестил: похитил награду и властвует ею!
Мало в душе Ахиллесовой злобы; он слишком беспечен;
Или, Атрид, ты нанес бы обиду последнюю в жизни!

В сложной ситуации, где ни Ахилл, ни Агамемнон еще не знают, кто прав, кто виноват, и никто еще не знает конечного смысла происшедшего, этот самонадеянный рассудок претендует судить всех и все разъяснить: Ахилл прав, Агамемнон виноват — и все тут. (Так Пфуль в «Войне и мире» точно рассчитал лагерь в Дриссе, и немцы были абсолютно уверены, что если бы лагерь сооружали точно по плану или если бы пунктуально была выполнена диспозиция Вейротера: *die erste Kolonne marschiert, die zweite Kolonne marschiert*, — то сражение и война были бы, безусловно, выиграны.)

Ему возражает Одиссей. Он не просто умен, а именно хитроумен. Это не холодный, эгоистический абстрактный рассудок, а лукавый, конкретный, практический ум. И его устами глаголет именно народная, универсальная точка зрения на вещи:

Смолкни, безумноречивый, хотя громогласный, вития!

(Софистическая формальная логика здесь верно оценивается как с-ума-сшествие сознания.)

Смолкни, Терсит, и не смей ты один порицать скиптроносцев.
...Знает ли кто достоверно, чем кончится дело?
Счастливо или несчастливо мы возвратимся, ахейцы?
Ты, злополучный, Атрида, вождя и владыку народов,
Сидя, злословишь, что слишком ему аргивяне герои
Много дают, и обиды царю произносишь на сонме!
Но тебе говорю я, и слово исполнено будет:
Если еще я тебя безрассудным, как нынче, увижу,
Пусть Одиссея глава на плечах могучих не будет,
Пусть я от одного дня не зовуся отцом Телемака,

Если, схвативши тебя, не сорву я твоих одеяний,
Хлены с рамен и хитона, и даже что стыд покрывает,
И, навзрыд вопиющим, тебя к кораблям не пошлю я
Вон из народного сонма, позорно избитого мною».
Рек, и скиптром его по хребту и плечам он ударил.

(«Илиада», II, 246—265).

Итак, Одиссей не предлагает никаких аргументов в противовес доказательной и логически безупречной позиции Терсита и может выглядеть, с точки зрения софиста, таким же глуповатым, каким выглядел старик Кутузов с точки зрения активничавших и все предусматривающих немцев-штабистов: они, конечно, высокомерно потешались над этим чудачком, который вроде ничего не делает, а дремлет или жует куриную ножку во время боя или читает роман мадам Жанлис. Но высшая мудрость в такой ситуации как раз состоит в том, чтобы не дать себя втянуть на платформу рассудочной логики, не принять правил ее игры — доказательств, силлогизмов, свидетельств и т. п.¹, — а в том, чтобы оставить эту платформу на взаимное пожирание бесноватым, и самому действовать совсем в ином измерении. И в том, что Одиссей, славившийся своим умом, не принял вызова рассудка Терсита и выдержал искушение, то есть не принял предлагавшегося ему, казалось бы, того самого оружия (ума, логики), которым Одиссей мастерски владел, — и выразился его высший народный ум. Недаром народ так одобрительно воспринял поступок Одиссея:

Истинно, множество славных дел Одиссей совершает,
К благу всегда и совет начиная и брань учреждая.
Ныне ж герой Лаертид совершал знаменитейший подвиг:
Ныне ругателя буйного он обуздал велеречье!

(«Илиада», II, 225—275)

Перенесемся на три почти тысячелетия вперед. Совет в Филях («Война и мир», т. III, ч. 3, гл. IV).

Бенигсен открыл совет вопросом: «Оставить ли без боя *священную и древнюю столицу России* или защищать ее?» Последовало долгое и общее молчание. Все лица нахмурились, и в тишине слышалось сердитое кряхтенье и покашливанье Кутузова.

¹ Трагическая вина Отелло в том и состояла, и его последний самоубийственный поступок был уже предопределен в тот момент, когда он дал втянуть себя на платформу рассудочной логики и подчинился ее правилам игры — цепи доказательств, где он, живая жизнь, непременно должен был быть бит.

Немец Бенигсен так же демагогически взывает к патриотизму русских, как Терсит апеллирует к пользе народа, несущего труды в войне и не имеющего добычи, и выставляет себя защитником обиженного народного героя Ахилла. Но ни Ахиллу, ни народу такие защитники не нужны, как не нужны оказались России в трудную минуту лжедрузья, которые, проникнувшись русским патриотизмом и любовью к Москве, рассуждали, казалось, логично и основательно.

И в таких случаях именно в этом трудность: все чувствуют нутром, что софист неправ, но возразить ему очень трудно — его позиция кажется логически безупречной. Потому все в смятении, и такое долгое молчание установилось после вопроса Бенигсена.

Ну как ответить софисту на вопрос: «Перестал ли ты бить своего отца?»¹. Если ответить — «перестал», значит, признаться, что я раньше бил его; если, предвидя эту опасность, ответить — «не перестал», значит, признаться в том, что теперь я его бью. И в таком случае необходимо решительным актом посметь отбросить такой вопрос, отказаться отвечать на него, хотя при этом рискуешь выглядеть битым с логической точки зрения, неспособным справиться с доказательством.

Но не сразу поймешь, что так и нужно выйти из положения. Ведь народ наивно верит оружию логики: тому, что у нее нет иных интересов, кроме интересов дела, знания, истины реального бытия. То преступление и ослепление власти, которое открылось в поступке Агамемнона, было таким же плодом нового строя отчуждения, как и злоупотребление логикой в устах софиста, Терсита. Здесь как раз открылась впервые трещина, расхождение между сутью вещей, живым бытием — и правильностью логического построения. Оказывается, у нее (логики) верность своей касте может быть паче истины и добра. И чтобы раскусить этот подвох, нужна голова «многоопытного мужа», хитроумного Одиссея или Кутузова, который «долголетним жизненным опытом и старческим умом понимал» многое. И Кутузов, как и Одиссей, отбрасывает предлагаемое ему поприще силлогизмов и казуистическую постановку вопроса: ¹

¹ Этот популярный в античности софизм проанализирован Гегелем (Соч., т. X, стр. 90).

— Священную древнюю столицу России! — вдруг заговорил он, сердитым голосом повторяя слова Бенигсена...

(Логика тут же может уцепиться: я отказываюсь работать в условиях раздражения — рассудок требует беспристрастия и холодности. И это верно. Но более глубокая суть вещей для своего совершенства и выражения именно требует страсти. Что без страсти не делается ничего великого, признавал и Гегель. И ее голосом скоро возговорит столь дремотный во время совета Кутузов: «Да нет же. Будут же они лошадиное мясо жрать как турки, — не отвечая, прокричал Кутузов, ударяя пухлым кулаком по столу, — будут и они, только бы...»)

...и этим указывая на фальшивую ноту этих слов.

(Вот-вот: через мудрость гнева дается похода и точное опровержение логики противника. Кутузов не опроверг, а лишь сердитым голосом повторил те же слова Бенигсена — и этого было уже достаточно для разоблачения мнимости их истины. Отсюда видно, что эмоция способна справиться не только с чувством же, но имеет и гносеологическую власть — может справляться и с логикой рассудка, его доказательствами.)

— Позвольте вам сказать, ваше сиятельство, что вопрос этот не имеет смысла для русского человека. (Он перевалился вперед своим тяжелым телом.) Такой вопрос нельзя ставить, и такой вопрос не имеет смысла. Вопрос, для которого я просил собраться этих господ, это вопрос военный.

(Кутузов столь же запрещает расширительно толковать ситуацию, как и Одиссей запрещает пускаться в философствования о власти, истине, справедливости по поводу выданного из всеобщей, неведомой еще связи событий единичного поступка Агамемнона, — и требует, кажется, лишь примитивного, элементарного: дисциплины в войске.).

«Вопрос следующий: «Спасенье России в армии. Выгоднее ли рисковать потерей армии и Москвы, приняв сражение, или отдать Москву без сражения?» Вот на какой вопрос я желаю знать ваше мнение».

Кутузов здесь использует тот же подвох, что и Бенигсен, а именно то свойство логики, согласно которому формулировка, постановка вопроса уже содержит желаемый

однозначный ответ, которого спрашивающий и хочет добиться. Раз Москва — «священная и древняя столица России», значит, оскорбительно для страны и народа было бы сдать ее без боя; раз «спасенье России в армии», а сражение под Москвой грозит все равно потерей Москвы, но к тому же и потерей армии, — то, конечно, надо оставить Москву и сохранить армию.

Люди обычно не отдают себе отчета в этом казуистическом свойстве логики, а между тем оно часто бывает источником их бед и в работе, и в общественных отношениях, и в быту, бывает причиной недоразумений в любви, в дружбе и семейной жизни, когда слова, вопросы и ответы, чувствуешь, выговаривают совсем не то, что есть на самом деле и что собираешься сказать.

Этим хитрым свойством логики постоянно пользуются в юриспруденции. Сформулировав вопрос вроде логически безупречно и даже безобидно для обвиняемого или свидетеля и требуя именно однозначного ответа: «да» или «нет», — отвечающих ставят в такое положение, что они бывают вынуждены сказать совсем не то, что было на самом деле и что они думают и что собирались сказать. Это свойство формальной логики прекрасно исследовал и разоблачил Толстой, показав допрос Катюши Масловой в «Воскресении».

Итак, в данной точке совета в Филях Кутузов пока еще не выше Бенигсена — он просто на той же платформе выдвинул другую постановку вопроса. Но другой, столь же умный, мог бы сформулировать вопрос еще как-нибудь, который тоже автоматически влек бы за собой свой ясный и само собой разумеющийся, однозначный ответ. И так без конца.

Это, собственно, и получилось дальше.

Начались прения. Бенигсен... предлагал... Мнения разделились, были споры в пользу и против этого мнения. Ермолов, Дохтуров и Раевский согласились с мнением Бенигсена. Руководимые ли чувством потребности жертвы

(Все равно, как видите, не абстрактная правильность цепи рассуждений определяет вывод, а стоящее за логикой чувство, которое вертит ею куда угодно, а она — чего изволите? — все может доказать.)

пред оставлением столицы или другими личными соображениями

(вот-вот: за рассудочной логикой стоит платформа «я», индивидуального мнения и интереса),

но эти генералы как бы не понимали

(т. е., поверив рассудочной логике, они лишились способности понимать высший и общий смысл вещей — были, как и Терсит, «безумноречивы, хоть и громогласны», т. е. хоть и жаркой и патриотичной была их речь)

того, что настоящий совет не мог изменить неизбежного хода дел и что Москва уже теперь оставлена. Остальные генералы понимали это... и т. д.

И хотя Кутузов еще один раз вмешивается в прения, но в общем продолжает сидеть безучастно.

Прения опять возобновились, но часто наступали перерывы, и чувствовалось, что говорить больше не о чем.

Вот она, дурная бесконечность рассуждательства. И высшая мудрость Кутузова не в том, что он так умно поставил вопрос и парализовал тем самым вопрос Бенигсена, а в том, что он дал выговориться: так, чтобы все увидели сами, что на такой платформе, волею лишь доказательств, они ни к чему не придут; в том, что в ходе спора он действовал на всех не столько своей аргументацией, сколько безучастным спокойствием и безразличием, которое сразу давало почувствовать спорящим, что они, в общем, в бирюльки играют и что не их словесами и остроумными построениями познается истина и решается дело; в том, что, выждав момент, когда дыхание дурной бесконечности говорения явно пахнуло на спорящих,

во время одного из таких перерывов Кутузов тяжело вздохнул, как бы собираясь говорить. Все оглянулись на него.

— Eh bien, messieurs! Je vois que c'est moi qui payerai les pots cassés¹, — сказал он. И, медленно приподнявшись, он подошел к столу. — Господа, я слышал ваши мнения. Некоторые будут не согласны со мной. Но я (он остановился) властью, врученной мне моим государем и отечеством, я — приказываю отступление.

То есть Кутузов, наконец, сделал то же, что и Одиссей, ударивший скиптром («властью, врученной ему») по хребту и плечам велеречивого рассуждателя. Не аргументом и доказательством, а чем-то более относящимся к сути

¹ Итак, господа, стало быть мне платить за перебитые горшки! (франц.).

вещей, глубинному току бытия, а именно: властью, силой, знающей свое право волей — Кутузов и Одиссей решают ситуацию.

И здесь Кутузову дается та же поддержка народа, что и Одиссею.

Малаша, которая не спуская глаз смотрела на то, что делалось перед ней, иначе понимала значение этого совета.

Неважно, что девочка Малаша ничего не понимает в аргументах спорящих генералов. То есть не то что неважно, а очень важно и даже эстетически очень нужно, чтобы она ничего не понимала в этом. Она не понимает материи спора, содержания (существа) вопросов, поднимаемых в споре, зато тем чище и отличное она воспринимает саму структуру спора, т. е. истинное его в целом (а не поднимаемых в нем частиц-вопросов) содержание. И тем самым она оказывается на том же этаже миропонимания, на котором находится умудренный Кутузов. Но вполне естественно, что эту же самую структуру (т. е. главное простое содержание происходящего спора-боя) она представляет в другом материале: те же лица выступают в другом снаряжении, а не в материи и доспехах логики.

Ей казалось, что дело было только в личной борьбе между «дедушкой» и «длиннополым», как она называла Бенигсена.

Смотрите — вот конкретный пример того, как Толстой отбрасывает все сложности мысли, созданные тысячелетиями цивилизации, и возвышается (или снижается) до наивно-простой «гомеровской» точки зрения и представляет спор как единоборство батыров. И это совершенно верно: ибо решил в споре не автоматически действующий, общезначимый, доказуемый аргумент, а личность (воля, характер) — и именно та, которая народна, за которой стоит истинно всемирно-историческое содержание. Представление Малаши — это тот же прямой перенос, параллелизм, что и гомеровские развернутые сравнения.

И если уж на то пошло, то вся картина совета (или боя), как она является сознанию Малаши, дается в том же ключе и на том же этаже миропонимания, что и укрощение Терсита Одиссеем. Она называет Бенигсена «длиннополым». Но такого же типа характеристикой награждает поэт Терсита: «был косоглаз, хромоног».

Она (Малаша. — Г. Г.) видела, что они злились, когда говорили друг с другом, и в душе своей она держала сторону дедушки. В сере-

дине разговора она заметила быстрый *лукавый взгляд*, брошенный дедушкой на Бенигсена, и вслед за тем, к радости своей, заметила, что дедушка, сказав что-то длиннополуму, *осадил* его: Бенигсен вдруг *покраснел и сердито прошелся* по избе.

Но так же протекает баталия Одиссея с Терситом: народ наблюдает и видит, как после удара Одиссея

*Сжался Терсит, из очей его брызнули крупные слезы;
Вдруг по хребту полоса, под тяжестью скиптра золотого,
Вздулась багровая; сел он, от страха дрожа; и от боли
Вид безобразный наморщив, слезы отер на ланитах.
Все, как ни были смутны, от сердца над ним рассмеялись.*

(«Илиада», II, 266—270)

Итак, в фигуре Терсита гомеровское мирозерцание наткнулось на нечто чужеродное и поначалу легко справилось с ним и посмеялось. Но рано еще оно торжествовало победу. Пройдет немного времени, и этот принцип рассудка, единого объяснения мира из логики, права, справедливости, разрастется в античных философов VII—VI вв., которые начнут расправляться с Гомером. И последнюю, но Пирову победу гомеровское сознание одержит в конце V в. в Афинах, когда был казнен Сократ. Аристофан еще так же гогочет над Сократом в «Облаках», как ахеяне над Терситом.

В Терсите впервые заявил о себе человек, который в мире хочет опираться только на «я», на свой разум, и не признает никаких авторитетов и дерзает идти наперекор воле всех, мнению толпы.

*Только Терсит меж безмолвными каркал один, празднословный;
В мыслях имея всегда непристойные многие речи,
Вечно искал он царей оскорблять, презирая пристойность,
Все позволяя себе, что казалось смешно для народа.*

(«Илиада», II, 212—215)

То есть нет для него ничего святого, и он смело поднимает свой голос против бездумного патриархального доверия, которое царит среди греков. Это и есть то сомнение, которое, как демон познания добра и зла, торопит греков перейти от наивности детства к возмужалости.

И если дальше мы проследим родственников этого образа, то они выступят один другого величавее: змей в Библии, Каин, Люцифер, Вечный жид, Мефистофель, Манфред, Демон, Иван Карамазов как чёрт и Великий Инквизи-

зитор и т. д. Но в эпическом мире, где бытие дается утвердительно, этот «дух отрицания и сомнения», мятежник, гордый бунтарь, столь привлекательный герой будущей мировой литературы, — вот он каков:

Муж безобразнейший, он меж данаев пришел к Илиону;
Был косоглаз, хромоног; совершенно горбатые сзади
Плечи на персях сходились; глава у него подымалась
Вверх острием, и была лишь редким усеяна пухом.

(«Илиада», II, 215—218)

Это почти портрет Сократа, как его опишет Алкивиад в платоновом «Пире»¹, с той лишь разницей, что там внешнее уродство Сократа послужит лишь к еще большему оттенению красоты и величия его духа. Гомеровское же мирозерцание еще рассуждает по логике тождества: красивая душа не может воплотиться в безобразном теле. И оно право, ибо оно выросло в неотчужденном общежитии, тогда как разорванность внешнего и внутреннего в облике Сократа есть уже выражение отчуждения. (Хотя в облике Сократа можно уловить также и народно-карнавальное снижение высокого: Сократ — это облик Пана, Силены, облик шута, который высказывает самые глубокие и мудрые истины. Недаром и Рабле в предисловии к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» прибегает именно к образу Сократа, чтобы продемонстрировать свою мысль о том, что через шутку, смех, непристойность и брань может высказываться нешуточная мысль.)

Гомер еще не знает традиции отрицания и сомнения. Толстой творит в XIX в., когда уже два с лишним тысячелетия этот дух был главным героем цивилизации, а в последнее время — и кумиром литературы. Так что ему не с Терситом приходилось бороться, а с Демоном и даже Фаустом, его вечным беспокойством и отсутствием доверия к бытию², с непрерывной отрицательностью гегелев-

¹ Другое будущее Терсита — идея гуманности, сострадания к маленькому человеку. Это — Акакий Акакиевич, у которого на голове тоже пушок вместо волос. Он ведь тоже гомеровским грекам казался бы лишь смешным, плюгавеньким человечком.

² Мы на минуту задумались: не поставить ли в вышеприведенный ряд «духов отрицания и сомнения» также и Гамлета? Он бы, конечно, послужил этому ряду «много к украшению». Но он, как и Фауст, уже более округл и целостен, хотя его внешность (не красавца, во всяком случае: Гамлет тучен и даже страдает одышкой) есть снижение от Ахилла к Терситу. А. может быть, — к Сократу —

ского Духа. Плюс к этому «точная», с фактами в руках историческая наука, в которой формальный рассудок гордился своими неоспоримыми достижениями — тем, что он объяснил, а значит, отменил бытие (историю, человечество) за ненадобностью.

Между тем то же острое чувство, что мучило и Фауста (что «древо познания не есть древо жизни»), побуждало Толстого представить древо жизни в его чистоте, а не через призму древа познания и, напротив, остранный, про-светить древо познания светом древа жизни, выверить им затвержденные и аксиоматические формулы рассудка и ценности цивилизованного бытия. И вот, лишь взяв тот самый широкий и всесторонний разворот бытия, который дает эпопея, он смог поставить на свое место не только рассудок Вагнера, «бесплодного червя сухой науки»¹, не только ученых историков и немецких военных теоретиков-педантов, вроде Пфуля, но и беспокойный дух отрицанья и сомненья, дух Демона, Фауста-Мефистофеля. Андрей Болконский, Пьер Безухов непрерывно ищут не жизни, а *смысла* жизни, т. е. *квинтэссенции*, — в том буквальном смысле, в каком этот термин употреблялся у средневековых философов и богословов, — в смысле: «пятой сущности», идеальной, в отличие от четырех материально-телесных сущностей: земли, воды, воздуха, огня². Источником их, князя Андрея и Пьера, исканий является недоверие бытию, и оно оправдано и разумно, пока они движутся по кругам и сферам надстроечной, неистинной жизни «просвещенного» «высшего общества». Но как только война при-чащает их к самому глубокому потоку жизни, к простым реальным ценностям, мы впервые видим их твердыми, знающими, чего они хотят, и уверенными, что они делают то необходимое и истинное, что нужно. Князь Андрей таков под небом Аустерлица, в Отрадном — слушая ночной разговор Наташи и Сони, в своем полку на поле Бородина, на

Силену — Фальстафу? Во всяком случае, народно-«дионисийская» традиция мышления сказалась у Шекспира и здесь: в трактовке внешности Гамлета.

¹ Имеется в виду персонаж «Фауста» — добросовестный и самодовольный кабинетный ученый, антипод Фауста.

² Точнее: четыре сущности — это аристотелевские четыре причины: материальная, целевая, формальная, производящая; но в них прозреваются соответствие четырем первоэлементам — земле, воде, воздуху, огню,

ложе смерти и любви¹. Пьер таков в сожженной Москве, среди солдат в плену и т. д.

В «Войне и мире» достигнуто универсальное, космическое примирение Фауста с бытием — и не только как *итог* его исканий (лишь на *мгновение*, которое он останавливает), но с самого начала и до конца эпопей дана твердая положительная субстанция жизни. И, как ни велики и прекрасны здешние ипостаси Фауста: Пьер и князь Андрей и их устремления, — все же они не равны бытию, мельче его, тогда как в «Фаусте» Гёте герой и бытие равновелики. Не случайно и по жанру «Фауст» верно, точно назван: не эпопея, а *драматическая поэма*. В трагедии герой заслоняет бытие, и, хотя оно осиливает его, однако разворачивается не в своем позитивном богатстве и красоте, которые больше и прекраснее героя и этим его побеждают, так что он вынужден смириться и испытать большее доверие бытию, нежели своему дразнящему рассудку (что и происходит с Пьером и князем Андреем), — но в своей чисто отрицательной силе закона, смерти, предела.

Эпос непременно дает мир бóльшим, чем героя. И Одиссей Гомеру и Вергилий для Данте нужны для того, чтобы было кому проходить и озирая панораму бытия.

И рассказ Толстого в письме княгине Л. И. Волконской (от 3 мая 1865 г.) о том, как родился этот «центральный герой», Андрей Болконский, ярчайшим образом подтверждает, что Толстой мыслит миром, историей, а не героем, что герой — это функция: «В Аустерлицком сражении, которое будет описано, но с которого я начал роман, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе моего романа *МЗ* в 1865 г. (Толстой еще не знает, что у него выйдет, и называет свой труд романом. — Г. Г.) мне нужно было только старика Болконского с дочерью; но, так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представлялась роль в дальнейшем ходе моего романа, и я его помиловал,

¹ Присутствие Наташи у ложа умирающего князя Андрея — это словно материализация древней народной метафоры: любовь как смерть («до гробовой доски», «сильнее смерти», «сильна как смерть» и т. д.).

только сильно ранив его вместо смерти. Так вот вам, любезная княгиня, совершенно правдивое, хотя от этого самого и неясное объяснение того, кто такой Болконский...» [34; 99].

Для эпопейного мышления характерна равновеликость героев: нельзя сказать, кто главный герой «Войны и мира» — Николай ли Ростов, Пьер Безухов, Наташа Ростова, Анатолий Курагин, Андрей Болконский, Наполеон, Кутузов, Платон Каратаев и т. д.? Так же в «Илиаде» равновелики Ахилл, Агамемнон, Одиссей, Гектор, Аякс Теламонид, Диомед, Патрокл, Нестор, Приам, Афина, Гера, Арей, Зевс, Терсит, Аполлон и т. д. Эпический певец обо всех говорит в превосходной степени: и Аякс самый могучий, и Диомед самый могучий и т. д., — для того чтобы, отбросив количественную мерку (выстраивание героев по ранжиру), говорить об их индивидуальностях, характеризовать по неповторимому качеству. Это важно, например, чтобы понимать значение таких образов, как Николай Ростов и Анатолий Курагин: по отношению к первому иногда колеблются — относить ли его к группе главных героев, а второго обычно забывают к ним причислить. А между тем через каждого из них выражается такая же грандиозная линия бытия¹, что и через «интеллектуальных» героев — Пьера и Андрея, которые на поверхности романа появляются чаще хотя бы в силу того, что описание действия-мысли занимает больше места, чем описание действия-поступка.

Поражает сходство размышлений Толстого о жанре «Войны и мира» и отношении искусства к истории и исторической науке с известным аристотелевским различием историка и поэта. В дневнике 1870 г. под датой 5 апреля Толстой записывает: «...*История-искусство* не имеет той связанности и невыполнимой цели, которую имеет история-наука (рассказать обо всех случившихся фактах при главной неясности, что есть факт, достойный фиксации в истории. — Г. Г.). *История-искусство*, как и всякое искусство, идет не вширь, а вглубь, и предмет ее может быть описание жизни всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI веке» [34; 133].

¹ В одном из писем Л. Толстой писал, что бегство Наташи с Анатолею — чуть ли не центральный эпизод книги, во всяком случае, один из тех, который доставил ему как автору ощущение своей мощи и глубины в понимании бытия и человека.

Аристотель пишет: «Историк и поэт... различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться. Поэту поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном» («Поэтика», 1451 в.).

Но вот перед Толстым встала та трудность, которой не предвидел Аристотель. Ведь со времен Аристотеля прошло две с лишним тысячи лет и накопилось столько событий и фактов, среди которых надо было уже отбирать. Аристотель здесь еще не ставит проблему отбора, он не задается вопросом: а что это такое, «действительно случившееся»? Аристотель пишет: «единичное, например, что сделал Алкивиад или что с ним случилось» («Поэтика», 1451 в.). Но что относить к тому, «что сделал Алкивиад»? Его победу на играх, его утро, его завтрак, насморк, походку, его дружбу с Сократом, его щегольство, его измену Афинам и переход на сторону Спарты и т. д.? Современная наука истории считает фактом лишь то, что документально зафиксировано. А это величайшая ложь — полагать, что было лишь то, о чем есть документальное свидетельство: это такая же неправда, как если бы мы сказали о сегодняшнем живом человеке и всей его состоящей из миллиардов действий и мыслей жизни, что с ним было лишь то, о чем он может представить справку с печатью, заверенную по месту жительства или по месту работы. Историки от науки и имеют дело с ворохом таких свидетельств¹. Между тем эти фиксации есть, по термину Толстого, «необходимая ложь». И Толстой прекрасно демонстрирует это, вспоминая, как создавались официальные донесения с поля боя во время Севастопольской обороны. Следовательно, нужно не этим документам верить, а чему-то другому. Чему же?

И здесь опять Толстой сходится с Аристотелем: нужно изображать общее, то, что могло бы случиться по вероятности или необходимости: «Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости, — к чему и стремится поэзия, придавая героям имена; а единичное, например, что

¹ А как рождается такой «документально засвидетельствованный исторический факт», прекрасно показал Тынянов в своем рассказе «Поручик Киж»: поручик Киж, зачатый и рожденный непорочно, от описки в канцелярии, есть такой совершенно живой государственный факт — живее всех живых.

сделал Алкивиад или что с ним случилось» («Поэтика», 1451 б.).

«Для историка, в смысле содействия, оказанного лицом какой-нибудь одной цели, есть герои; для художника, в смысле соответственности этого лица всем сторонам жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди» [34; 118].

История-искусство, т. е. эпопея, более обобщенно дает и историческую эпоху, показывая в ней все человеческое, постоянно свойственное людям и нации. Так, при чтении «Войны и мира» иногда задумываешься: а ведь трудно себе представить, чтобы Андрей Болконский и Пьер Безухов, Николай и Наташа Ростовы не знали еще Пушкина, Грибоедова и Лермонтова, Гоголя и Герцена и того же Толстого, а своей духовной пищей имели Фонвизина, Карамзина, Радищева, Жуковского. Они выпадают из того времени — начала XIX в. и высятся как всеобщие, монументальные типы русского человека и русской жизни. И это ведь получилось совсем невольно: Лев Толстой, напротив, всячески изучал эпоху и образ жизни, даже одежду людей того времени, так что Тургенев даже язвил по поводу «мелких штучек», вроде сапога Александра, т. е. множества точных исторических деталей и бытовых примет, которыми Толстой поначалу пытался обставить свою книгу.

Однако во взятом им космическом ракурсе, в эпопейном развороте бытия мелочи понадобились не как детали местного и временного колорита, эти пустяки, но как та, по словам Толстого, «мелочность», подробность извечной жизни, через которую просвечивает «генерализация», обобщение.

1. Стихотворение — как единичный
волевой акт.

Миниатюра.

Состояние общества и эпохи расцвета лирики

Итак, на примере эпоса мы убедились, что жанр уже сам содержит в себе высказывание о том, что есть мир. И это высказывание не только немаловажно, но есть тот угол зрения, который предопределяет поворот мыслей и трактовку проблем, входящих в его поле.

Перейдем теперь к лирике.

Чтобы перейти к ней, нам надо как бы повернуть земной шар на 180 градусов и перейти на другую сторону бытия. Впрочем, все эти механические сравнения не годятся. Лучше представить себе, что мы выходим просто в иное измерение, откуда мы не узнаем того же самого мира и вещей, которые только что представлялись нам в эпосе. Точнее, это не тот же мир, а другой (ибо бытие — много-составно).

Эпос, именно потому что замахивается на всё, тем самым уже предполагает «объятность необъятного». Мир в нем владеет собой и общество — миром; он излучает ощущение стабильности и потому апеллирует к свету познания и ясного представления, которое может осуществляться в спокойном, уравновешенном состоянии души.

Лирика — взволнованна, ее образ и произведение всегда — символ; слово выхватывает из потока бытия одно мгновенное переживание (мысль) и должно через него дать законченное высказывание обо всем бытии (ибо это — всеобщая предпосылка для всякого жанра искусства: завершенность, целостность). И основное высказывание здесь — это необъятность необъятного, священное благоговение перед таинством жизни, превосходящим возможности ее полного охвата и понимания; а отсюда дорожение любым «этим», преходящим моментом — как той формой абсолютного, которая единственно нам подвластна, бывает в наших руках.

Вместо грандиозной космической формы эпоса — теперь миниатюра. Но, чтобы она, эта частичка, могла держаться своей силой, как твердь, и могла бы справляться

с захлестывающими ее волнами бытия, в ней должно заключаться какое-то «электричество», несоразмерное куску материи, в котором оно помещается.

Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез!
Родитесь вы в' минуты роковые
Душевных гроз
И бьетесь о сердца людские,
Как волны об утес.

(Некрасов; 25, 51)¹

Лирическое стихотворение — это всегда волевой акт, заклинание, «заговор», внушение, наваждение, чародейство — то, что совсем не нужно эпосу, который апеллирует к спокойному созерцанию и любознательности. Лирическое стихотворение должно завораживать, и оно пользуется для этого такими средствами, как музыка, строфа, метр, разный и перебойный, в отличие от монотонного эпического гекzamетра, который есть почти переливание стиха в прозу, т. е. рассчитан на то, чтобы метр уже не воспринимался, — как не воспринимается движение поезда человеком, едущим долго, или, точнее, как не воспринимается жителями Земли вращение их земного шара.

Итак, в отличие от эпоса, который всегда есть светское, «здравомыслящее», государственное мышление о бытии, лирика бывала более связана с религиозным умонастроением, даже с магическим периодом общественного сознания, и, собственно, внутри культа и развивались многие ее жанры, особенно жанры хоровой лирики — мелики. Трудовые песни — это первоначально несомненные заклинания, призванные заворожить просо («А мы просо сеяли»), дубинушку и т. д. Поэтому в лирике более нужно вдохновение, «пиитический восторг» (в эпосе о нем не говорят, а просто смиренно просят музу, и она дает людям пространное благовещение): поэт должен через него подключиться к невидимому «силовому полю» бытия, которое располагает все предметы, — чтобы быть в силах, взяв один предмет (мысль, переживание), всадить его в мир и построить так, чтобы через него были ощутимы и из него излучались силовые линии, связующие все бытие в единую вселенную.

¹ Это выразительное исповедание лирической поэзии использует мной вслед за Л. И. Тимофеевым [33; 341].

Потому к лирическим поэтам, даже маленьким, существует у людей такое благоговейное отношение, как к полубогам, чародеям, которого не устаиваются писатели-прозаики.

Итак, мир, который надо осилить через единичный, волевой акт, напряжение и превосходение всего своего существа,— вот мировоззрение лирического произведения. Лирическое стихотворение — это стометровка в отличие от марафонского бега эпоса. Но к спринтеру совсем иные требования. Как марафонский бег не состоится, если бегун с самого начала возьмет предельный темп, так и стометровка не состоится, если с самого начала не будет развита бешеная скорость. Главное и ударное высказывается сразу, в начале, и еще раз — под конец, когда бегун рывком вперед подает грудь, чтобы сорвать финишную ленточку.

Потому лирическое стихотворение можно обозначать по первой строке, и так его запоминают (тогда как эпосу надо особое заглавие-формула): «И скучно, и грустно», «Шепот, робкое дыханье» и т. д., — или просто жанром: баллада, сонет, рондо, альба, эпикений, пэан, дифирамб, ода, плач, эмбатерий, сирвента и т. д. — не счесть. Оттого и жанров лирических множество, так что каждый поэт, если он обладал бы знанием всех известных лирических жанров, мог бы, вдумавшись, каждое свое стихотворение обозначить жанром (а не заглавием)¹. И это не только не было бы унижением оригинальности поэта — нет, когда поэт обращается к тому или иному жанру, он тем самым тотчас же вызывает к себе на помощь, на вооружение «духа», «демона», который сопутствует каждому жанру на протяжении веков и тысячелетий. Вся традиция народов и поэтов, творивших в этом жанре, встала бы за его спиной и возговорила бы его голосом. Среди них он выступил бы тем запевалой, заводилой, который достиг такой заклинательной силы, чтобы суметь пробудить, напитать живой кровью и вывести этот сонм в хоровод современной жизни.

Если эпос — это представление бытия, повествование (т. е. для знания сказывается), то лирическое стихотворение — это испускание крика радости, облегчение от болей

¹ Так, в музыке, когда мы разбираем форму, например, прелюдий Шопена, мы в каждой из 24, означаемых лишь номером или тональностью, тотчас узнаем тот или иной народный жанр, в котором она написана: хорал, вальс, ноктюрн, мазурку, марш (точнее — разные виды марша), арию, рондо, балладу, песню и т. д.

и вообще выдавливание гнойников, высвобождение от душевных избытков, слабительное для души, пускание крови у автора (соответственно — вливание ее в читателя). (Пускание крови делается ведь не только от дурной, но и от избытка хорошей крови — людям «кровь с молоком», оттого, что этот избыток может задушить их.) Творение лирического стихотворения поэтому более, чем создание эпоса, близко к природному акту, типу творения — излиянию, родам в муках и потере сознания: «Если долго сдержанные муки, налив, под сердце подойдут, я пишу...» (Некрасов).

Эпос, напротив, ближе к общественно-производственному типу творения: создается трезво, спокойно, планомерно, обдуманно. И когда писатель говорил о себе: «я знал и труд, и вдохновенье» (Пушкин), то удельный вес того и другого в лирике и эпосе разный¹. Лирического поэта естественно представлять юношей, а эпического поэта, писателя-прозаика — многоопытным мужем или старцем, как Гомер. И это соответствует миросозерцанию самого жанра: у старца жизнь (бытие) уже почти завершена как целостность событий, поступков, действий, судьбы и недостает только ее вторичного проведения — уже в сознании, памяти, представлении. Жизнь для него не есть неизвестность. Даже если с ним еще происходит или произойдет что-то новое или он сделает что-то, то оно (это действие) не будет ново, неожиданно для его характера, ибо он уже определен и действует ровно, верно себе.

Для юноши жизнь — езда в незнаемое, все впереди, чревата неожиданными поворотами, о которых даже нельзя сказать, что они точно вытекают из его характера, ибо сам характер еще процессен.

Цель жизни нашей для него
Была заманчивой загадкой,
Над ней он голову ломал
И чудеса подозревал,—

так писал Пушкин о юном поэте Ленском («Евгений Онегин», гл. 2, VII).

¹ Нет слов: отделка стихотворения — кропотливейший труд. Но до отделки оно должно вылиться сразу, единым дыханием, что невозможно для эпического произведения, где писатель даже должен не допускать себя выкладываться сразу, а рассчитывать на длительное и равномерное напряжение.

И потому стихотворение — это рывок в жизнь, гангстерский набег, торжествующе выхватывающий у нее кусок бытия, который тут же пронизывается, пронизывается собой, личностью поэта. И тот, кто обращается к лирическому жанру, уже априорно, еще до всякого высказывания, заявляет: «Да, жизнь такова, с ней только так и можно обращаться».

Если для эпоса необходим государственный диапазон мышления (ведь он возникает на стыке двух обществ: народом и обществом, государством), то лирика — это, так сказать, внесоциальный способ общения с бытием.

Потому, чтобы обозначить те жанры лирики, где она подходит к государственной точке зрения, называют: «политическая лирика», «гражданственная лирика» (тогда как применительно к эпосу нет надобности в такого рода особых добавлениях: «гражданственный роман», «политический рассказ» — даже если так сказать, то это будет уже высказывание по предмету, материалу, но не по жанру, не по содержанию).

Лирика поэтому возникает в догосударственных глубинах истории: в период народно-патриархального общества и в начале установления особой жизни общества, когда акты общественной жизни носили еще не светский, а символический, религиозный характер. Когда же возникает государство, ему требуется эпос, ясное, светлое знание, а лирика сохраняется в тех формах общественной жизни, которые носили народный или религиозный характер. Так, оды Пиндара писались для общегреческих игр: истмийских, пифийских и прочих. Мелика — хоровая лирика VI—V вв. — создавалась для священных актов: обрядов государственной и личной жизни (эпиграмм — по поводу свадьбы; эмбатель — воинственная песнь на марше, шествии; ода — по поводу торжества победителя и т. д.).

С другой стороны, индивидуальная лирика развивается в периоды государственной стабильности, в «окнах» между эпохами народно-общественной активности. Так, лирика Пушкина до 1825 г. — это скорее мелика. Жанры его поэзии — это групповые мужские песни: застольные («Каверину»), любовные. Это — партийные рефлексии о жизни: ода «Вольность», «Кинжал», «Деревня» представляют собой медитации о жизни, внятные определенному кругу — тому, который связан с декабризмом. То же можно сказать

и о «Погасло дневное светило» и о «Прощай, свободная стихия», с дифирамбами Наполеону и Байрону. Это — исповедание групповых литературных увлечений, а не размышления одинокого «я».

И после 1825 г. такой характер мелики сохраняют стихи, имеющие в виду «вас, о други!»: «Арион», все ритуальные стихи к лицейской годовщине и т. д. И любовные стихи до 1825 г. — это скорей ритуальная анакреонтика или исповедание общих для кружка хоровых, родовых чувств к красоте или прекрасной даме, а не индивидуальное чувство.

Этот пластический способ чувствования вытекает из общения с миром, обществом, человечеством не наедине, не отчужденно, а через широкий круг знакомых, видимых ближних друзей и врагов, т. е. это как бы общение с холодным космосом не прямо, а через посредство микрообщества, дыша его родной атмосферой, где человек ощущает себя непринужденно, на твердой почве. Он кладет свою печать на последующую лирику Пушкина и составляет ее никогда не повторимую черту, что видна и в «К Керн» («Я помню чудное мгновенье») и даже в таких, кажется, совсем личных переживаниях, что запечатлены в «Для берегов отчизны дальней», даже в «Желанье славы». Элегия «Безумных лет угасшее веселье» — это тоже хоровое исповедание поколения и т. д.

Но такие стихи, как «Эхо», «Пророк», «Поэт и чернь», «Поэту», «Поэт», «Стансы», «Осень» и т. д., — это, несомненно, стихи, рожденные, из резко очерченного «я»: тип и характер того разговора, который здесь ведет поэт с бытием, резко отличен от «Вольности», «Деревни», хотя и там было «я». Теперь это прямое, минуя государство и всякие типы группового объединения, общение «я» — с народом, с «предвечным» законом бытия. Теперь это — властное установление своей позиции в хаотическом или не так упорядоченном мире, где поэт ощущает необходимость сам наводить порядок, не полагаясь и не доверяя порядку, который наводит отвердевший закон государства, — во всяком случае, исходя из презумпции (предпосылки), что суд над ним возможен. Так, в «Стансах», т. е. даже там, где Пушкин вроде излагает свои верноподданические чувства, размышление течет как вольное самоопределение своей позиции в мире, из «я». Поэт высказывает свое согласие, а согласие уже означает предварительный вотум недове-

рия — сомнение и суждение, а не доверие и безоговорочное приятие. Согласие означает, что человек отдает, дарует свою волю, следовательно, она в конечном счете ему принадлежит. Значит, так называемая гражданственная лирика есть вотум недоверия я к данному обществу. Я здесь смеет «свое суждение иметь».

Таким образом, если эпопея относится к историческим эпохам избирательно, то лирика может быть в любую эпоху (правда, различаясь: то как «хоровая», «мелика», то как индивидуальная). Гегель полагал: «Если мы для эпохи расцвета эпоса в собственном смысле требуем такого состояния нации, которое в целом не достигло развития и еще не созрело для прозы действительности, то, наоборот, для лирики благоприятна такая эпоха, которая определила более или менее готовый порядок жизненных отношений, причем лишь в такую пору отдельный человек начинает в самом себе рефлексировать в противоположность этому внешнему миру и, отмежевываясь от него, замыкается в своей внутренней жизни в самостоятельную полноту чувства и представления... Однако это не следует понимать в том смысле, будто индивид, если он хочет высказаться лирически, необходимо должен отмежеваться от всякой связи с национальными интересами и взглядами и что формально он должен опираться только на свои собственные ноги. Наоборот, при такой абстрактной самостоятельности в качестве содержания осталась бы совершенно случайная и индивидуальная страсть, произвол похоти и усмотрения, и получила бы беспредельную власть скверная непостоянность случайностей и капризная оригинальность чувства. Настоящая лирика, как всякая подлинная поэзия, должна раскрывать подлинное содержание человеческого сердца» [10; т. XIV, 299—300].

2. Личность поэта:

эпик анонимен, лирик легендарен.

Психология переселенца: «все мое ношу с собой»

Но поскольку лирическое стихотворение есть миниатюра, песчинка в бытии (в отличие от эпоса, который стремится быть всем бытием), то оно должно держаться как-то самостоятельно в жизни, опираясь на себя. Эпосу нет нужды опираться на что-либо, ибо он, как всё, совпадает с

цельностью жизни. Потому он ленив и благодушен: ему не нужно делать усилий, чтобы существовать, — напротив, для этого ему нужно расслабиться и быть как все впитывающая губка: не подавать признаков активности, чтобы бытие, естественно и не замечая чего-то чужого, проходило сквозь его улавливающую сеть. Потому и личность автора должна ступать и превратиться в лишь орган, проходящее звено, передаточный пункт, а не источник движения.

В лирическом стихотворении — иное. У него есть начало, хотя нет конца его жизни. Автор здесь — абсолютный источник. От вспышек его я вылетает в бесконечность ракета лирического произведения. Автор отдирает от себя куски своей жизни и пускает их гулять, как живых существ, в пространство. Но для этого он сам должен жить напряженнейшим образом, быть личностью, иметь свою судьбу, биографию. Сама жизнь его должна быть целостным произведением, быть поэмой. Тогда, как клочки этой вселенной, и отдельные миниатюры будут жить ее зарядом.

Пословица *habent sua fata libelli* (книги имеют свою судьбу) совершенно точно относится к эпосе: книги имеют свою судьбу, а их творец — нет. В лирике поэт непременно должен иметь свою судьбу. И это совсем не есть случайный и нами лишь приписываемый истории символ (история вообще не творит таких вещей без надобности), что творец эпоса (и потом — драмы), тем более Книги (Библии), анонимен (так что даже может отрицаться существование Гомера и Шекспира) и у него нет биографии (ибо интересен не он, а мир, через него прошедший¹), — тогда как все лирические поэты обязаны иметь полную значения жизнь с начала до конца. Напоминаю: Архилох, Сафо, Гораций, Овидий, Франсуа Вийон, Андре Шенье, Байрон, Рылеев, Лермонтов, Ботев, Рембо и т. д. И смерть их должна быть не случайной, а быть каким-то осмысленным творением, соответствующим их активному состязанию с бытием, чем является (должна являться) вся их жизнь. Отсюда бесконечные легенды, молва (и сплетни),

¹ Правда, эпическому поэту, прозаику для всепонимания требуется не меньшее усилие личности, не меньшее богатство опытов, накопленное за жизнь, чтобы заставить себя, свою биографию как бы самоуничтожиться — с тем чтобы мир мог проходить: через них, не замечая насилия.

которые окружают жизнь и смерть лирического поэта. Факты этого рода: легенда о смерти Орфея, растерзанного вакханками; предание о смерти поэта Ивика от руки разбойников, которые потом были покараны по «доносу» журавлей; биографии трубадуров; смерть Байрона в Миссолунги, Ботева и Петефи в борьбе за освобождение родины. Ср. также смерти Пушкина, Лермонтова, Есенина¹. Маяковский очень лично ощущал эту волю, которую излучает из себя жанр, структура жизни лирического поэта: необходимость вылепить свою жизнь с начала до конца.

С поэтом всегда должно что-то происходить. И это совсем не случайно. Лирика — это значит, что индивидуальная жизнь становится «системой отсчета», началом бытия, шкалой ценностей, точкой опоры, откуда архимедов рычаг сознания начинает направляться на бытие как на предмет воли и познания. Личность должна уплотниться, затвердеть, перестать быть прозрачной (в отличие от рапсода, писателя в эпическом состоянии мира); она должна стать определенным телом, постоянно встающим в бесконечные отношения с миром, вещами и другими я., — и эти отношения одно за другим и будут перебираться, познаваться, отвердевать в миниатюрах лирических стихотворений.

Так, сотня дошедших до нас фрагментов Архилоха — это такие отвердевшие отношения, «анкетные данные» его поступков, мыслей, переживаний, ответ, который он дает в них миру = себе:

Я — служитель царя Эниалия², мощного бога.

Также и сладостный дар Муз хорошо мне знаком

[9; 136]

Это как бы ответ на вопрос «Кто ты, странник?», который дает этот человек-перекати-поле, скитаясь по свету, оторвавшись от родного города (общины) и непрерывно меняя родины. И таковы все — или почти все — поэты послегомеровского периода. Они все могут сказать о себе: «все мое ношу с собой» — т. е. не они принадлежат какому-нибудь целому, как его функция, а сами составляют упру-

¹ Показательно, что и в античности: ни Гомер, ни Гесиод, ни даже далее Эсхил, Софокл, Эврипид не были столь интересны общественному сознанию в своих жизнях и о них так мало известно, тогда как обо всех лирических поэтах и мудрецах (философах) дошло множество сведений и преданий.

² Эниадий — Арес, бог войны.

гое целое; а жизнь их — в Афинах ли, Беотии ли, Паросе ли и т. д. — это уже функция их я¹. Уж на что, кажется, близок к гомеровскому мироощущению Гесиод! Но и он, оказывается, уже переселенец². Советуя своему брату Персу отправляться в плавание лишь в благоприятное время, он приводит пример их отца:

Как это делал отец наш с тобою, о Перс безрассудный,
В поисках добрых доходов на легких судах развезжая.
Некогда так и сюда вот на судне заехал он черном
Длинной дорогой морской, зойийскую Киму покинув.
Не от избытка, богатства или счастья оттуда бежал он,
Но от жестокой нужды, посылаемой людям Кронидом.
Близ Геликона осел он в деревне нерадостной Аскре.
Тягостной летом, зимою плохой, никогда не приятной.

[9; 91]

Понятно отсюда, что в этом образе жизни, состоянии мира опыт (навыки обработки земли, жизнеустройства и т. д.) должен отделиться от субстанции (земли, национального коллектива) и перелиться во всеобщую и легко каждым индивидом переносимую форму: мысли, знания, — что и делает Гесиод, создав «настойный справочник», как бы мы сейчас выразились, руководство к самостоятельно строимой (а не традицией организуемой) жизни.

То есть одно дело, когда человек живет среди своих людей: он видит, как делают и живут другие, и, подражая им, строит свою жизнь. Пример (старших) всегда перед его глазами, и ему нет нужды формулировать его в мысль, правило, прежде чем осуществлять в своей жизни и практике. Другое дело — переселенец, отрывающийся от полупатриархальной общины. Уже для того, чтобы оторваться от пуповины общины, целого, должно отвердеть я и превратиться в самостоятельную и более весомую «систему отсчета» и ценность. Человек поселяется один со своей семьей среди пустой и неведомой местности (новая земля, климат, возможные соседи и т. д.). На новой земле я должен выступить как демиург, бог-творец, организующий вокруг себя природу и свою жизнь. Здесь уже нет зримого, чувственно воспринимаемого посредника между ним и

¹ Такими же перекасти-поле являлись и лирические поэты средневековья: ваганты, школяры-бродяги (Франсуа Вийон), трубадуры, менестрели, рыцари-поэты (Бертран де Борн) и т. д.

² Эсхил, Софокл, Эврипид — снова коренные жители.

его, неведомой в будущем, жизнью и землей: он встает один на один с ними. *Я* и *Не я* оголены, очищены и прямо противостоят друг другу как субъект и предмет.

И тут-то я и обнаруживает, что оно насквозь пропитано предшествующей жизнью в обществе, т. е. всё содержание я, всё, что оно умеет и знает, в него внедрено жизнью в общественном целом. Но так как его (этого общественного целого) теперь нет в чувственном наличии, то приходится уже из я повторить, вос-произвести, представить эти все отношения человека — члена общества — с людьми и природой, т. е. найти им форму, где они непреходящи. Такая форма — Логос (мысль, слово). Знание — это и есть общество, общественная жизнь, только в бестелесной форме, и все мышление строится по образу и подобию общества.

Сталкиваясь с новым и неведомым для себя окружением, человек теперь не имеет возможности каждый раз свериться, поглядеть: а как в подобном случае поступают другие? Исчезли авторитет и пример, которые и были жизнью всеобщей истины (закона общества) в чувственной плоти человека, более опытного или старого¹, — и отныне индивид сам должен строить мир — из чего-то, по чьему-то образу и подобию. Следовательно, он должен создать себе применительно ко всякой живой реальности (посеву зерна, постройке дома, женитьбе, счету, погоде и т. д.) ее идеальный обобщенный облик — ее сущность, общую норму, с которой он мог бы справляться каждый раз в своей мысли, знании, — и отсюда уже умозаключать по аналогии обо всем новом, что попадает в его опыт.

То есть при этом образе жизни и в этом состоянии мира «структура жизни отделяется от самой жизни», как

¹ Так, если бы индивид ошибся, то коллектив, устами старейшины, его бы поправил, указал бы: «Учились бы, на старших глядя: мы, например, или покойник дядя, Максим Петрович...» И дальше рассказал бы случай, бывший с лицом-авторитетом («На куртаге ему случилось оступиться»). Это и было бы законом и истиной. Только даны они здесь не в безличной и бестелесной форме правила, применимого к любой, могущей возникнуть ситуации (вроде: «Если находишься в обществе более сильных, то используй все поводы, чтобы стяжать их благосклонность, даже не щадя собственного самолюбия»). Закон и истина здесь еще обросли конкретными, чувственными обстоятельствами, ведомыми по преданию внутри данного общественного круга. Теперь же надо вынести закон, норму, истину за скобки всяких «кругов».

говорит проф. А. Ф. Лосев о периоде греческой лирики¹. Эта операция потребовалась в связи с переселениями греков в IX—VI вв. Но это одновременно и есть начало философии, установления во всем необходимых твердых законов.

3. Единство лирики и философской рефлексии

Итак, у лирики и у философской рефлексии — одно начало, один источник: становление личности, превращение ее в целостный мир, отделенный от целого и свободно (или волей судеб) присоединяющийся к тому или иному коллективу. Не случайно, что один и тот же период в истории древней Греции — VIII—VI вв. до н. э. — породил и лирику, и первых философов (Фалес, Анаксимен, Анаксимандр, Гераклит, Ксенофан, Эмпедокл, Пифагор и т. д.). При этом жизненные судьбы у философов такие же, как и у поэтов-лириков. Они тоже перекаати-поле, странствующие мудрецы. Каждый из них за время своей жизни меняет несколько общин. Возьмем наугад любого.

Вот Ксенофан. О нем у Диогена Лаэртция говорится: «Ксенофан, сын Дексия, или, как говорит Аполлодор, Орфомена, колофонец. (Потому его и называют Ксенофан Колофонский. В частности, так называл его Пушкин, переведший одну из его элегий: «Чистый лоснится пол...» — Г. Г.) Его хвалит Тимон, говоря: «Чуждый спеси Ксенофон, порицающий обманщика Гомера». Будучи изгнан из отечества, он жил в Занкле в Сицилии и, приняв участие в выселении в Элею, учил там, также жил он и в Катане. Согласно некоторым, он был ничьим учеником. (То есть этой характеристикой предполагается возможность полного самозарождения мышления, опоры лишь на себя — на я как изначало. — Г. Г.). Согласно же другим, он слушал Ботона афинского или, как утверждают иные, Архелая» [1; 41].

¹ «В VII—VI вв. у ряда авторов, и прежде всего у Архилоха, мы находим настолько созревшим восприятие жизненного потока и, стало быть, настолько дифференцированным субъективное отношение к жизни и бытию, что появляется здесь потребность даже отличить структуру жизни от самой жизни и потому фиксировать ее в специфических терминах. Так, мы имели у Гесиода, Солона и Феогнида «меру» жизни (metron). Теперь имеем у Архилоха и Феогнида и дальше будем иметь у Анакреонта, Пиндара и Эсхила «ритм жизни» [20; 229].

Вся дальнейшая характеристика Ксенофана чрезвычайно показательна для синкретизма античного мышления, где философия не отделилась от поэзии: в одном ряду перечисляются взгляды Ксенофана как философа и его поэтические произведения. «И, как говорит Сотион, он был современником Анаксимандра. Он написал эпические стихотворения, элегии и ямбы против Гесиода и Гомера, в которых порицает их рассказы о богах. Он и сам распевал свои собственные стихотворения. Говорят, что он выступал против мнений Фалеса и Пифагора, нападал также и на Эпименида» [1; 41].

А вот — Фалес, против мнений которого выступал Ксенофан. О нем Диоген Лаэртский сообщает: «Как передают Геродот, Дурис и Демократ, Фалес был сын Эксамия и Клеобулины и происходил из финикийского рода Фелидов — самого знатного во всем потомстве Кадма и Агениора» [1; 5]. То есть он чуть ли не восходит к мифологическому герою — так крепка его связь с древним, естественным общежитием — родом.

Кстати, возможно, именно оттого, что так крепко было в VIII—VII вв. у индивида ощущение себя членом того или иного рода, — менее крепким было ощущение своей связи с родиной, землей, тем или иным городом, поселением, и они могли так часто меняться. Меняя город, землю, индивид еще не ощущал себя внеобщественным, ибо он помнил, каков его род, а роды, предков знала вся Греция. И Кадм¹ как «тело отсчета» в общественном сознании греков VIII—VII вв. был более всеобщим и всеми знаемым целым, чем, например, город Фивы (которые Кадм же основал) или Милет. Подобно этому и деревни русские называются по фамилии предка, и внутри небольшого замкнутого круга местности и жителей важнее знать, *чей ты сын*, чем *откуда*.

Далее о Фалесе сказано: «И, как сообщает также Платон, он принадлежал к числу семи мудрецов. Как говорит Димитрий Фалерский в «Списке архонтов», Фалес был назван первым мудрецом в тот год, когда в Афинах был архонтом Дамасия (582). Принят же в число граждан Фалес был в Милете, куда он прибыл с Нейлеем, изгнанным из Финикии» [1; 5].

¹ Это легендарный герой, с ним и его родом связан целый цикл мифов, в частности миф об Эдипе.

Это соотношение «рода» и «родины» как двух типов общежития и общественной принадлежности человека, на которое мы обратили здесь внимание, объясняет многое в том, что называют роком, фатумом в античной трагедии. Под ним понимают слепую силу надличного закона, которая карает безвинного человека. Невинны Эдип, Агамемнон, Клитемнестра, Ифигения, Альцеста, Антигона и т. д. И тем не менее они испытывают бедствия, которые не соответствуют мере их вины, мере преступления, совершенного в неведении его причин и последствий. Но в том-то и дело, что в античном общественном сознании полноправным субъектом (носителем личной ответственности) выступает не частный индивид, но кровно-родственный коллектив. Об этом есть и размышление в одной из элегий Солона:

Но замечает конец всего Зевс и внезапно карает...
Этот казнится сейчас, тот позднее, но если избегнут
Сами и воля богов не совершится теперь,
Все же возмездье придет: неповинные после страдают —
Дети ли этих людей, или позднейший их род.

(Пер. С. И. Радцига; цит. по 44, 43)

В VII—VI вв. до н. э. новый принцип общественного объединения людей (государство, полис) накладывается на предшествующий принцип — кровно-родственного объединения, бывший когда-то всеобщим. Теперь уже оба принципа частичные, борются за первенство и должны считаться друг с другом. Но это значит, что отдельная личность не несет полной ответственности, не самоопределяет из себя свою жизнь и путь: она вступает в отношение к целому (полиса, государства), находясь не в одиночестве, а уже в особенном коллективе. Отсюда — возможность восприятия греками как справедливых страданий невинных (с современной точки зрения) индивидов, таких, как Эдип.

Следовательно, фатум и рок — это не выражение нового, складывающегося социального целого, а след старой нерасчлененности индивида внутри кровно-родственного коллектива. Фатум — это выражение позавчерашней всеобщности, которая ныне осуществляется как особая связь. В «Сиде» Корнелия след фатума — это то, что выступает в отношении Родриго как его долг родовой мести в противовес ему же, как Сиду — победителю врагов государства, т. е. индивиду, чья ценность прямо определена мерой

государства (его бытием как гражданина), а не частичного коллектива (его бытием как члена рода). Фатум здесь — след круговой поруки в общине. И ситуация «Тихого Дона» — это человек меж двух отчуждений: рода и общества; патриархальная психология Григория Мелехова, которая не дает ему понять и принять, ужиться в новом, надличном типе общественных связей — связей лишь по производству, идее, — это и есть его фатум, через который род мстит за оскорбление своего права на человека.

Исследователь античной литературы В. Ярхо, комментируя вышеприведенные слова Солона, замечает: «За виновного страдает его потомство, так как родовые связи даже в сознании самого законодателя и реформатора Солон все еще сильнее несуществующих пока связей государственных» [44; 43].

И понятно почему: те связи старее, а связи по полису, государству, месту жительства, работы и по закону еще лишь возникают и пока эфемерны. Но к V в. до н. э. — веку трагедии — они уже окрепнут настолько, что станут над связями по роду и крови, и над последними начнется суд¹. И там, в трагедии, нам надо будет иметь в виду, что рок и возмездие за несправедливость — вещи разные. Точ-

¹ Так что популярная в свое время фраза: «Сын за отца не ответчик» — есть то же, что и отпущение грехов Оресту ареопагом Афин в «Орестей» Эсхила. Но не даром с таким трудом вводился этот новый принцип, так что поровну разделились голоса ареопагитов, и лишь обманом, исходящим от бога: голосом Афины это решение было проведено в жизнь. Чужало античное сердце, что этот разрыв связей, прямой преемственности между отцом и сыном есть в то же время и оставление сына беззащитным, одиноким перед лицом закона. Ведь освобождение потомства от вины рода и страданий за него было в то время отбиранием от человека той его силы, которую он имел, выступая в обществе не одиноким, но как член и еще одного мощного целого — рода, который и за себя постояит, и его в обиду не даст. Это было и внедрением бесчеловечных, корыстных рассудочных отношений между отцом и сыном, вклиниванием чужеродного (в прямом смысле) принципа общественного объединения в самое сердце: между отцом и сыном, сыном и матерью. Это было то же самое, за что судили и казнили Сократа: его обвинили в том, что он, как учитель мудрости, становясь отцом миропонимания своих учеников, разрушал почитание и любовь, доверие детей к родителям, т. е. вел дело к тому, что и те и другие будут в мире одинокими, и покинутыми. Правда, тогда этот принцип еще не доходил до пределов, так что царь Филипп Македонский мог с восхищением писать Аристотелю, что последний для его, Филиппа, сына Александра значит больше, чем отец: ибо отец всего лишь дал ему жизнь, а Аристотель научил его, как жить истинно.

нее: совершенно справедливое, *рациональное* возмездие за несправедливость, совершенную *родом* как субъектом *права*, выступает в отношении *члена рода* как фатум, т. е. случай, *иррациональное* нечто, не определяемое целиком из сущности индивида, его жизни, его поведения, опыта — и потому превышающее меру его понимания.

Таким образом, в перспективе того периода разобществления, атомизации, который наступил в Греции VIII—VI вв., готовилось общественное объединение нового типа. Но пока перед нами период, так сказать, зияния, двоевластие. В нем, в этом вакууме, становится на свои ноги индивид, я. Очищается пространство вокруг личности для свободы ее воли, для ее прямого отношения к целому (без посредства рода).

В этом плане целый тип понимания содержится в обычае остракизма¹, столь распространенного в древней Греции в политической жизни общин, городов-государств (полисов). Остракизм вместо казни — это же целое мировоззрение, целое *credo* о том, что есть человек, жизнь, смерть и каковы отношения человека к обществу, каковы и права общества в отношении своего члена. Не казнить провинившегося или неугодного человека, а изгнать его — это значит сразу высказать суждение о мире: значит, мир не совпадает с данным обществом, есть и может быть жизнь и вне данного общественного целого, и общество еще чувствует себя малым и не претендует на то, чтобы быть первоначалом и полным определителем жизни и смерти своих граждан. Конечно, чтобы это миропонимание существовало, нужно, чтобы сами общества были маленькие и плодилось, как грибы, подобно городам-государствам в древней Греции, где каждый городок, островок — уже государство. В старом Китае, например, такое миропонимание немислимо, и гигантское государство, естественно, полагает себя всем, т. е. всей жизнью без остатка, и помыслить не может, чтобы индивид мог быть первой реальностью сам по себе и

¹ Плутарх в жизнеописании Аристиды сообщает об этом установлении следующее: «Остракизм не был наказанием за какой-нибудь низкий поступок; благопристойности ради он назывался «усмирением и обузданием гордыни и чрезмерного могущества», но, по сути дела, оказывался средством утишить ненависть, и средством довольно милосердным: чувство недоброжелательства находило себе выход не в чем-либо непоправимом, но лишь в десятилетнем изгнании того, кто это чувство вызвал» [27, 413].

мог бы опираться на себя. В большом государстве общество чувствует себя вправе распоряжаться жизнью и смертью человека. Маленькие же общины Греции (как и старик цыган¹ в «Цыганах» Пушкина) некоторое время («пока закон не отвердел») так же не считают возможным обществу распоряжаться жизнью индивида, который, предполагается, создан божьим предназначением,— как не считалось возможным и индивиду распоряжаться своей жизнью. И убийство человека по закону, т. е. по правилу, которое возникает и отменяется на глазах людей, а значит, по их установлению, воле и усмотрению,— равно такому же смертному греху, как и самоубийство, которое индивид совершает своей волей, из я. Ведь самоубийство есть выражение гордыни я, которое тем самым соперничает с богом, природой, человечеством, т. е. считает, что оно лучше их знает, что такое жизнь и для чего он, этот человек, создан.

Общество не ощущает себя в этот период исторического брожения (VIII—VI вв. до н. э.) пределом иже не перейдеши. А это имеет очень важные мировоззренческие последствия. Раз жизнь просторнее данного общества², а мышление требует и может двигаться лишь к единому и опираться на единое основание, то исходной точкой опоры, «телом отсчета» может стать лишь я: ибо обществ много, а я (моя жизнь и смерть) — один. И всеобщее мышление (философия), и общечеловеческое чувствование (лирика) черпают свои основания из жизненной судьбы индивида,

¹ Как помните, он требует не смерти Алеко, убившего Земфиру и ее возлюбленного, а изгнания.

² И не случайно обычай ostrakizma, как сообщает Плутарх, отмирает к концу V в. до н. э., когда уже окончательно утвердился государственный принцип объединения людей и он уже не мог быть поколеблен личностями, набирающими силу как члены рода. Теперь каждый набирал силу прежде всего как член мира отчужденных отношений (через богатства ли, образование, ловкость ума, силу и т. д.).

«Когда же действию этой меры,— пишет Плутарх,— стали подпадать люди безвестные и порочные,— ostrakizm перестал применяться. Последним из подвергшихся ему был Гипербол, изгнанный, как рассказывают, по следующей причине. Алкивиад и Никий, наиболее влиятельные в Афинах мужи, непрерывно враждовали. Народ намеревался устроить суд черепков, и было ясно, что одному из них придется покинуть город; тогда противники сговорились, объединили своих сторонников воедино и повели дело так, что в изгнание отправился Гипербол. Возмущенный тем, что ostrakizm сделался предметом издевательства и поношения, народ упразднил его навсегда [27; 413—414].»

который движется по миру, меняет общества и профессии, возводит всё виденное и пережитое в твердые идеальные формы (истины, максимы, фиксированные настроения), которые в этом виде становятся всеобщим арсеналом и могут быть переданы каждому другому я.

Поэтому законно, что и в пьесе Грибоедова на одной стороне оказывается общество (компактное, чувственное объединение людей), а на другой — абстрактный ум, в одиночестве, как носитель идеи разобществления, объединения людей не патриархально (родством, сословием, приятельством — «кумовством»), а безлично: ум хочет служить делу, а не людям (то бишь «лицам»). В итоге развития этого принципа ученые-атомники в XX в., например, служа делу (т. е. «чистой» науке), а не лицам (людям), не заметили, как натворили опасных для человечества «делов».

4. Первоначальная художественность философии и «мыслительность» лирики. Их союз и вражда

Мы потому так детально прослеживаем то, что связывает и различает поэзию и философию, что отныне и навсегда рассудочное мышление станет самым могучим союзником поэзии, позволяющим ей обособиться от остальных искусств, и в то же время самым мощным, высокомерным и беспощадным врагом поэзии. Уже с VI в. до н. э. в Греции оно противостоит поэзии как грозная данность, и отныне невозможно понять сущность и качество поэзии, не выясняя ее соотношения с отвлеченным мышлением. Ибо если раньше, при Гомере, поэтическое созерцание и художественный образ были монопольной формой освоения всего в сознании, то теперь монополии уже нет, происходит расщепление, и поэзия и рассудочное мышление станут соперниками в освоении сущности бытия.

Ясно, что поэтический художественный образ *при наличии* «своего другого» — философско-отвлеченного мышления — есть нечто совсем иное по функции в общественной жизни (а следовательно, и по сути), чем образ до этого расщепления.

А далее нам предстоит еще более загадочный вопрос: как же это случилось, что в V в., т. е. уже после того как возникло индивидуалистическое переживание преходящего, единичного (лирика) и индивидуалистическое мышление о

всеобщем (философия), возникает вновь соборное, коллективное художественное мышление — трагедия? (Правда, надо иметь в виду, что жанры в Греции, так сказать, распределяются по городам: Афины, ставшие в V в. центром трагедии, в VII—VI вв. не были центром ни лирики, ни философии.)

VII—VI вв. до н. э. в Греции тем интересны, что здесь очень рельефно можно выявить содержательность структур (жанров) поэзии (лирики, в частности) и философского рассуждения. На первых порах они идут рука об руку, и долгое время невеликую разницу полагали между поэтами-лириками и мудрецами-философами. Ксенофан, Парменид, Эмпедокл мыслили в поэмах. Солон одновременно и один из семи мудрецов, и поэт-лирик. И у философов жизнь была как бы их философией, так же как у поэтов-лириков — художественным образом, произведением.

И в самом деле, философы были не просто мыслителями, но — мудрецами, т. е. то, что они мыслили и понимали о жизни и человеке, выражалось не только в словах, учениях, теориях, системах, но и в том, как они строили свою жизнь, одевались, вели себя, разговаривали и т. д. Потому, когда мы изучаем античных философов, мы видим, что от них сохранились на равных правах как высказываемые ими суждения — афоризмы, так и анекдоты, предания, сведения об их образе жизни. И то, что Диоген жил в бочке и что он днем с огнем искал человека, есть такой же тезис, философема, как и афоризм Гераклита, что «мир есть вечно живой огонь». Сократ вообще не написал ни одного сочинения, а лишь жил, ходил и беседовал.

Но это и значит, что философия еще не стала собственно философией, т. е. отвлеченным от жизни мышлением о ней. Лишь с Платона, а еще точнее — с Аристотеля, оставившего систему (а не образ жизни и изречения), она датирует свое подлинное начало.

Итак, от своего возникновения до диалогов Платона включительно философия еще художественна, ненаучна. Это выражается и в том, что философы учили притчами или афоризмами, изречениями, т. е. краткими завершенными высказываниями (а завершенность, как уже показано в начале этого сочинения, есть эстетический, а не отвлеченно-научный принцип), и в том, что в положениях, идеях первых философов нет полной ясности, однозначности высказывания: они символичны, «темны». Гераклит

Эфесский недаром был прозван последующими, более профессионализированными философами «Темным». В этой символичности мысли Гегель видел ее богатство, преимущество перед плоскими рассудочными идеями иных, более поздних философов.

«Гераклит считался темным и этим знаменит... Цицерону пришла в голову... как это часто с ним бывает, неудачная мысль, будто Гераклит преднамеренно писал так темно. Но такая преднамеренность была бы очень плоска, и она представляет собою не что иное, как плоскость Цицерона, превращающего ее в плоскость Гераклита. Темнота Гераклита является скорее следствием небрежного словосочетания и невыработанности языка; таково же мнение Аристотеля <...>, который в грамматическом отношении видит эту небрежность в недостатке знаков препинания: «Не знаешь, относится ли слово к предшествующему или к последующему». <...>. Сократ <...> так высказывается об этой книге: «То что я понял в ней, превосходно, а о том, чего я не понял, я полагаю, что оно также превосходно, но она требует храброго пловца, чтобы переплыть ее».

Темнота этой философии, однако, имеет своей главной причиной то обстоятельство, что в ней выражена глубокая спекулятивная (философская.— Г. Г.) мысль; понятие, идея противны рассудку: он не в состоянии постигнуть их, между тем как математика, напротив, дается ему очень легко» [10; т. IX, 248].

Причина образности мышления Гераклита таится не в нарочитости и произволе, но в состоянии общества, которое только становилось классовым государством, но еще не стало им и потому носило и черты народного общегития, и патриархально-художественного способа мышления.

Аристотель в «Афинской политике» пишет о ненаучности мышления эпохи Солона, сказавшейся в юридически неточно сформулированных законах: «Вместе с тем, так как законы не были написаны просто и ясно... то неизбежно возникло много споров, и решать все дела — и общественные и частные — приходилось суду. (Суд — материально-общественное тело для производства суждения. Здесь опять видно тождество логических связей и категорий с учреждениями государственного механизма.— Г. Г.). Некоторые думают, что Солон нарочно сделал законы неясными, чтобы решение дел зависело от народа» [2, гл. 9; 2].

Опять здесь хорошо и точно уловлена связь народного стиля жизни и мышления — с многозначным (с точки зрения профессионального философа — неясным, двусмысленным) словом. И действительно, четкая однозначная формулировка нужна там, где буква становится абсолютным стражем неменяющегося, отвердевшего (и отлетевшего) духа и где рождается автоматизм мышления, справляющегося каждый раз уже не с существом живого дела, а с логической правильностью построений, т. е. его верностью своей же касте — логике. «Однако это предположение неправдоподобно, а скорее этот факт объясняется тем, что он не умел в общей форме выразить наилучшее (т. е. построить суждение по правилам¹.— Г. Г.). Несправедливо, в самом деле, судить о его намерении с точки зрения теперешних условий, но надо рассматривать его на основании всего вообще введенного им государственного порядка» [2, гл. 9; 2].

Аристотель справедливо отмечает модернизацию Солона у тех его критиков, которые приписывают ему безнравственные мотивы в политике, распространенные уже в Афинах IV в. до н. э. Но он не замечает, как сам модернизирует, проецируя на Солона требование силлогистического строения мысли и однозначной четкости понятия и видя в отсутствии этого у Солона лишь количественную разницу — неумение, а не качественную — ненадобность.

А дело именно в том, что тому состоянию мира и людского общежития, что было при Солоне, еще не нужны отвлеченные правила и максимы — как их формулировка теперь не нужна, например, в отношениях внутри семьи, где все друг друга знают и видят. При затевании поступка сверяться нужно здесь не с правилом (где-то, например, в домашней стенгазете или в вывешенных на дверях правилах поведения записанных), а с живым или представляемым образом отца, матери и других близких и их возможной реакцией².

¹ Сама фраза Аристотеля всегда построена как силлогизм:

А. Неясные законы порождают споры.

В. Законы Солона написаны неясно.

С. Следовательно, законы Солона вызывали споры.

² Так, Корней Чуковский в своей очень поучительной для исследования законов мышления книге «От двух до пяти» по поводу расспросов детей о происхождении их самих и о смерти замечает, что «дети совсем не требуют от нас, чтобы мы раскрывали перед ними всю истину — всю до конца, во всей ее сложности и глубине... Поэто-

Поэтому общественный закон и мог тогда выражаться в живописной форме. Так, закон об отмене долгов назван «сисахфией»¹. «Потому,— поясняет Аристотель,— что люди как бы стряхнули с себя бремя» [2; гл. 6, 1]. Это добавление «как бы» показательно. Во времена Аристотеля аналогичный солоновскому закон уже мог бы быть сформулирован в отвлеченно-логической терминологии — лишь народная молва могла прозвать его «сисахфией». Да, это было бы уже именно не название, не термин, а прозвище, кличка² и играло бы роль дополнительного и необязательного образа. Для времени же Солона это не как бы «сисахфия», а точно «сисахфия» (т. е. стряхивание) как однозначный термин (но обобщающий не через отвлечение от чувственности, материи, а в ней).

А каким образом творится отвлечение понятия, его освобождение от противоречий и многосмысленности, видно из рассказа Аристотеля о редакции законов Солона, произведенной в правление Тридцати (404—403 гг. до н. э.): «Велели убрать... из законов Солона те, которые возбуждали спорные толкования, а также отменили предоставленное судьям право окончательного разрешения спорных вопросов. Этим самым они как будто восстанавливали государственный строй и делали его свободным от всяких споров» [2; гл. 35, 2].

Но это их очищенное законодательство явилось на свет в период полного развала Афин и было такой же совершенно иллюзорной попыткой с помощью чистоты формулировок законов спасти обезжизневшее государство,— какой иллюзией является убеждение иных ученых, что чистота терминов и однозначность их понимания всеми являются средством уловления живой истины. Чаще всего эта непротиворечивость понятий бывает именно следствием их пол-

му ребенок удовлетворяется иногда простой аналогией, ссылкой на пример» [42; 94]. Правда, неизвестно, кто в данном случае умнее: дети, которые и не претендуют на знание всей дурной бесконечности «почему?», или взрослые, наука, которая, владея лишь частичкой в цепи причин, полагает, что ей ведома вся «истина (здесь: о жизни и смерти) до конца».

¹ Буквально — «стряхивание бремени» (греч.).

² Так народ непрерывно творит параллельный ряд прозвищ к терминам официальной жизни общества: «столыпинские галстуки», «ежовые рукавицы» и т. д. Сравните также и термин «ножницы» (как полноправный экономический термин) в экономике СССР 30-х годов.

ного отрыва от живой реальности и есть лишь мнимая непротиворечивость, т. е. существующая лишь в мнении ученых, лишь в мышлении, а не в вещи, явлении. И она есть плод софистики: отрыва чистоты логики от содержательности истины.

Вообще фигура Солона, который был государственный деятель, воин, мудрец, поэт, торговец, путешественник, показательна для эпохи. Отношение греческого общезнания VII—VI вв. к чистой логике видно по отношению самого Солона к толкованию своих же законов. Создав законы, он решил на десять лет уехать в Египет, чтобы к нему не приставали с докучливыми разговорами о законах, требуя их прояснения: «Он не считал себя вправе, если бы лично присутствовал, истолковывать законы, но думал, что каждый обязан исполнять написанное» [2; гл. 11, 1].

Здесь содержится целое высказывание античного сознания рубежа VII—VI вв. о том, что есть мышление: когда пишется что-то, оно не моим, индивидуальным произволом и рассудком пишется, но через меня говорит какая-то большая, чем я, сила (бога, народа, государства, музыки, жанра, традиции и т. д.). Я же — ее орган. Толковать, судить — это уже человеческое, искусственное дело, из я, из созданной логики и учреждений вытекающее. Потому можно не понимать (рассудком), т. е. не быть в силах представить истину в форме суждений, и в то же время *знать и потому исполнять*.

Однако структура речи Солона уже более рассудочна. Это проявляется хотя бы в том, что сравнения, к которым он прибегает, — это не развернутые (первородные) гомеровские сравнения, а уже отверделые, неразомкнутые клише. Так, перечисляя в одной элегии свои деяния, он заключает:

Затем-то, на борьбу все мужество собрав,
Я, точно волк, вертелся среди стаи псов.

Или, далее:

Народа б не сдержал и не отстал бы сам,
Пока не сбил бы масла, снявши молоко.
А я меж ними, как на спорном поле столб,
Стал на меже.

(Пер. С. И. Радцига; цит. по 2, 40)

«Как волк среди псов», «как столб на меже» — это уже сравнения-термины.

5. Множественность причин —
мировоззрение эпоса.
Сосредоточение причинности в «я» —
мировоззрение лирики.
Совместный бунт физиков (философов)
и лириков против Гомера

Итак, мы охарактеризовали тот жизненный — и исторический и психологический — субстрат, на котором в VIII—VI веках до настоящей эры вырастают одновременно и индивидуальная лирика, и первая философская рефлексия. Теперь мы должны взглянуть в то, как организовано высказывание, чем отмечена его фактура. Она прямо связана с тем жизненным фактом, что в VIII—VI вв., когда все пришло в брожение и, кого ни возьми, все страстуют, — единственно постоянным является я: оно, во всяком случае, теперь более длительно, чем полисы и быстро сменяющиеся в них устройства — и еще как быстро: при бурной-то политической активности древних греков.

В гомеровском сознании, при том, что коллектив, народ, молва могут ошибаться и прав может быть индивид, — на их стороне все же всегда не меньше половины правды (ср. рассредоточенность причин, дуализм, параллелизм мотивировок в эпосе). Теперь же дуализм изгоняется и устанавливается монизм: вся причинность уходит в я. И Гераклит может следующим образом распределять удельный вес истины между коллективом города Эфеса и одним человеком: «Правильно поступили бы эфесцы, если бы все они, сколько ни есть [Теперь уже мысль тяготеет к категоричности, которой никогда нет в эпическом мировоззрении — там бытию и человеку всегда за всяким определением оставляется простор иных возможностей — и не оставляет вне себя никакого другого хозяина. Без этой формы всеобщности и претензии на абсолют философское мышление и лирика с присущим ей утверждением абсолютности преходящего мгновения — начаться не могут. — Г. Г.] возмужалых, повесили друг друга и оставили город для несовершеннолетних, — они, изгнавшие Гермодора, мужа наилучшего среди них (Это не просто постоянный гомеровский эпитет, которым обо всех говорится в превосходной степени, чтобы никого не унижать количественной мерой и говорить по качеству, — нет, это действительный акт

исключения одного из всех.— Г. Г.) со словами: «Да не будет среди нас никто наилучшим, если же таковой окажется, то пусть он живет в другом месте и среди других» [1; 27].

Значит, коллектив (целое) тоже принял этот метод мышления: тоже решил изгнать дуализм причинности и прийти к единому началу. Теперь он полагает себя как одну и единственную закономерность, и ему тоже для этого потребовалось породить мысль и высказываться в форме категоричности, всеобщности — «если не все, так пусть никто...»

Это очень знаменательный момент. Здесь нам раскрывается, что формирующаяся теперь единая структура мышления, рефлектирующей мысли, суждения могла равно обслуживать и отъединившееся я, и возникающее компактное общество, законодательство целого общин. Такое я и такое общество — одного поля ягоды. Все это очень важно как предпосылка будущей трагедии, где столкнутся, уже как абсолютные и всю истину в себя поглощающие «системы отсчета»: воля, мысль и цель индивида — и воля, мышление и закон целого.

Эпос же тяготеет к рассредоточению причин, оставляя самобытность и целостность за каждым первоначалом. Пьер Безухов так размышляет о бытии: «Самое трудное ... состоит в том, чтобы уметь соединять в душе значение всего. Все соединить? — сказал себе Пьер. — Нет не соединить. Нельзя соединять мысли, а сопрягать все эти мысли — вот что нужно! Да, сопрягать надо, сопрягать надо!»

Это — чисто эпическое миропонимание. Взявшись за краеугольные философские категории «всё» и «единое», оно разрушает эту четкую пару противоположностей, а оба их переносит в иное измерение, где они уж не тяготеют маниакально только друг к другу, а оказываются доступны к совмещению с иными основоположениями.

Теперь же как раз весь пафос — в ликвидации принципа «сопрягать» и в установлении безраздельного владычества принципа «соединять». Поскольку индивид, я, становится центром, то все связанное с его бытием становится священным и всеобщим. И так же, как раньше эпический рассказчик мог отдаваться описанию любого явления жизни (не считаясь с тем, что от этого задерживается повествование), ибо и оно служит бытию к украшению и демонстри-

рует его изобилие,— так и теперь все, что связано с жизнью, интересами, чувствованиями индивида, обретает всеобщий и священный символ. Поэт VI в. до н. э. Гиппонакт пишет:

Я злу отдам усталую от мук душу,
Коль не пришлешь ты мне ячменных круп меру.
Молю не медлить. Я ж из круп сварю кашу.
Одно лекарство от несчастья мне: каша!

(Пер. В. Иванова; 13, 101)

Простое самосохранение, все акты чисто физического существования человека вдруг начинают сиять общественно значимым светом, ибо они принадлежат и служат личности — единственно ныне устойчивому и непреходящему в мире. И эту свою меру индивидуальное сознание дерзко противопоставляет прошлым эпическим ценностям.

Псевдо-Плутарх сообщает:

Прибывшего в Спарту поэта Архилоха лакедемонцы немедленно изгнали, когда им стало известно об его стихах, в которых он говорит, что лучше бросить свое оружие, чем умереть:

Носит теперь горделиво Саниец мой щит безупречный;
Волей-неволей пришлось бросить его мне в кустах.
Сам я кончины зато избежал. И пускай пропадает
Щит мой. Не хуже ничуть новый могу я добыть.

[9; 137]

Архилох же, воин-наемник, отдавший свою силу на службу разным общинам-государствам и видевший, что ни одна из них не является носителем более высокого начала, чем другая,— в этом случае рассуждал не без основания: его бродившее по миру, впитывавшее и сравнивавшее все формы жизни было тогда более значительным общечеловеческим первоначалом, чем фасосский, или лесбосский, или паросский, или прочий карликовый патриотизм.

«Признание в потере своего оружия,— комментирует эти стихи Архилоха В. В. Вересаев,— нередкий мотив в античной поэзии. По примеру Архилоха, об этом рассказывает целый ряд поэтов. Про лесбосского поэта Алкея, современника Сафо, Геродот сообщает: «В одной схватке, где победили афиняне, сам Алкей спасся бегством, но оружие его захватили афиняне и повесили в храме Афины в Сигейоне. Алкей описал это в стихотворении и послал в Митилену, сообщая о случившемся несчастье другу своему

Меланиппу». От Анакреона сохранился отрывок, в котором он рассказывает, как бежал из битвы,

Бросив щит свой на берегах
речки прекраснотруной.

Всякий, по Пушкину, знает о подобном же признании Горация:

Ты помнишь час ужасной битвы,
Когда я, трепетный Квирит,
Бежал, нечестно броса щит,
Творя обеты и молитвы?
Как я боялся, как бежал!..»

[9; 137]

Понятие «человек», тогда отделялось от понятий «спартанец», «милетец», «паросец» и т. д. (или, вернее, может, еще не срослось с ними) так же, как позднее, например в первой империалистической войне, понятия «рабочий», «трудящийся» открылись как более широкие и всеобщие, чем «немец», «француз», «русский», — и объединение по труду вздымалось над объединением по родине и стало считаться, что у пролетариата нет родины, т. е. ему *ubi bene — ibi patria* («где хорошо — там и родина»). То есть главное здесь — самоопределение индивида: он сам не прямолинейно продолжает традицию (был милетец — так, не рассуждая, всю жизнь и будет блюсти Милет), а где-то, в какой-то момент ее сламывает и рождает новую традицию — из себя, сам становится своим предком и по своей воле и разумению присоединяет себя к той общине, которая *ему* по тем или иным причинам представляется разумнее, сильнее и прекраснее (тогда как патриотизм — это под(=над)причинная любовь, она не нуждается в обосновании и доказательстве).

Таким образом, мы видим, что принцип личного разума — основной и общий как для лирики, так и для философии VII—VI вв. до н. э. Недаром и лирики, и философы выступают против эпического мирозерцания и Гомера. Так, приведенное заявление Архилоха совершенно неприемлемо эпическому сознанию. Философ и элегический поэт Ксенофан, как уже говорилось, прославился тем, что «порицал обманщика Гомера» [1; 41]. Гераклит шел еще далее и отмежевывался от лириков: «Гомер заслуживает того, чтобы быть изгнанным из общественных мест и высеченным розгами, так же, как и Архилох» [1; 23].

Но здесь индивидуалист и антиобщественник Гераклит высказывает то же по типу (структуре) суждение, которое возникло в головах государственников-спартанцев, изгнавших, по преданию, Архилоха. Тем самым опять обнаруживается, что как те, кто в VII—VI вв. полагал в качестве наиболее всеобщей основы я (лирики и философы), так и те, кто полагал наиболее всеобщей и истинной основой общество, закон, государство (здесь, например, спартанцы), мыслили совершенно одинаково, одной логикой, одной структурой мысли. Естественно поэтому, что теперь одно общее место — щит можно бросать и надо сохранять я как самое всеобщее и истинное (Архилох, Алкей, Анакреонт, Гораций) — тут же дополняется, как говорил тургеневский Базаров, *противоположным общим местом*:

Каждый пусть держит свой щит прямо меж первых бойцов,
Жизнь ненавистой считая, а мрачных посланниц кончины
Столько же милыми, сколь милы нам солнца лучи!

(Тиртей. «Увещание»; 13, 85)

И хотя форма истины стала более всеобщей, абсолютной, монистичной, категоричной (в отличие от гомеровских заявлений и утверждений, которые всегда в такой форме составлены, что: «бог его знает: и так — хорошо, и так — тоже верно»), на самом деле целостная истина исчезла и распадается на ряд односторонних тезисов, ревниво кричащих о себе, что они — истина, а противоположное утверждение — ложь.

Так что, хотя спартанцы и изгнали Архилоха, он им — родной и близкий, член того же состояния мира. На подобного индивида и рассчитывают эмбатерии Тиртея и Каллина, которые заклинанием лирической воинственной песни парализуют корыстную волю я к самосохранению и дают ему доводы: *почему* без родины ему не жить, а пав за нее, он бессмертен (так же, как Архилох рассуждает, что родину — щит — он и другую подыщет, при условии если сам будет жив):

Если он жизни лишится, в передних рядах пораженный,
Город, народ и отца¹ доброю славой покрыв,
Спереди множество ран в свою грудь получивши сквозь
панцирь,

¹ Кстати, вот три равноценные тогда, в VII в. до н. э., «системы отсчета»: государство, народ, род.

Или сквозь выпуклый щит, всюду пробитый копьем,—
 Плачут по нем одинаково юные люди и старцы,
 Город родной удручен тяжкою скорбью по нем,
 Славится всюду могила его средь народа, и дети,
 Дети детей и весь род славой покрыты навек.
 Добрая слава и имя его никогда не погибнут:
 В царстве Аида живя, будет бессмертен тот муж,
 Коего сгубит ужасный Арей среди подвигов ратных
 В жарком бою за детей и за родную страну.

(Пер. В. В. Латышева; 13, 86—87)

Здесь и дальше дается целый сонм доводов, причин, аргументов, с тем чтобы *доказать пользу* патриотизма, тогда как в гомеровском состоянии мира это истина, не требующая доказательств. Ни в «Илиаде», ни в «Одиссее» нет такой страстной защитительной речи за патриотизм — в ней нет нужды, ибо он не стал еще проблемой, частичным чем-то, претендующим на абсолют, и не подвергается там никакой опасности.

И в этом смысле гораздо непонятнее спартанцам гомеровское мирозерцание, гораздо враждебнее такой индивид, как Ахилл, хотя он вроде бы образец воинской доблести¹. Ведь в эпическом мире всегда «бабушка надвое сказала», в нем нет абсолютных и монистических суждений — «герой» или «трус». Гектор может бегать от Ахилла, и это, хоть стыдно, но не снимает с него разом всех постоянных для него эпитетов, славящих его как превосходного, доблестного мужа и воина. Напротив, бегство Гектора победительно и прекрасно, ибо оно чуть ли не означает победы над теперь лишь якобы «быстроногим» Ахиллом.

Словно во сне человек изловить человека не может,
 Сей убежать, а другой уловить напрягается тщетно,—
 Так и герои, ни сей не догонит, ни тот не уходит.

(«Илиада», XXII, 199—201)

И прекращает Гектор бегство как своей волей (ибо устыдился), так и волей божественного вмешательства, т. е. общественной сущности, которая в эпосе все время

¹ «Недаром,— замечает проф. А. Ф. Лосев,— Гомера весьма не любили в аристократическом дорическом мире, откуда, в лице элейских философов Ксенофана и Парменида, вышли и первые глубокие критики гомеровской поэзии вообще» [20, 55].

заново себя подтверждает (а не «заводит» индивида раз и навсегда, чтобы он затем уже действовал автоматически, повинаясь закону, долгу). Пока Гектор и Ахилл бегают, Зевс решает их судьбы, и лишь путем обмана (Афина является Гектору, коварно приняв вид гекторова брата Деифоба) боги понуждают Гектора остановиться и принять бой. И таков вообще эпический взгляд на храбрость. Эпический взгляд великодушен: он допускает и беспамятное бегство Николая Ростова в первом бою, и «бесполезную» храбрость Пьера в Бородинском сражении — ибо все это входит в изобилие бытия и присуще человеку. И совсем не всегда в эпическом мире человек должен быть храбр (вообще там он никогда ничему не должен, т. е. не однозначно повинуется единой причине), а бывает храбр. Ведь когда он действует в одном с обществом (и долгом) направлении, то долженствование выполняется задним числом — от действия по своей воле. Это же явление можно объяснить и наоборот: действие по насилию задним числом оказывается действием по своей воле.

Такой параллелизм причин кажется просто логической ошибкой: как может быть, чтобы человек Ахилл, принимая решение и действуя по разуму, по доводам рассудка, нуждался бы еще в подкреплении волей богов? Это значит, что либо разум не всеобщ и не божествен, либо боги не разумны и не обладают всеобщей властью. И в том и в другом случае всё нелогично, неясно, нелепо. И критика и исправление Гомера начались, кажется, просто по логическим причинам: увидели в эпосе неясности и противоречия и захотели помочь дружеским советом.

Однако само это их удивление, само осознание гомеровской двойной причинности как нелепости стало возможно лишь в другом состоянии мира, из иного отношения личности и целого, когда принцип *сопрягать* (при котором то, что связывается, остается разным, самостоятельным и своеобразным) сменялся на принцип *соединять*, т. е. нивелировать, топить различие. И это оттого, что различие стало теперь слишком ярко и заметно. Потому и стали его замечать как противоречие. Точнее, противоречие и раньше, в гомеровском мире, было, но тогда оно принималось как естественное и само собой разумеющееся, а теперь стало пониматься как запретное и недопустимое: как «или-или», «третьего не дано». На деле же, как об этом говорит тождественность логики спартанцев и Архилоха, унификация

привела к тому, что принцип всеобщности, абсолютности стал единой, для всех равно действующей *формой*, под которой могли быть высказываемыми лишь уже относительные (односторонние) истины. Вот и родилась та сама трудность мышления и высказывания, о которой мы говорили в начале настоящего исследования (см. стр. 9 и след.).

То же самое происходит и в лирической поэзии. Сегодня в одном стихотворении лирический поэт с пафосом, как абсолютное, утверждает одно состояние, завтра — другое, прямо противоположное, сегодня — любовь, завтра — ненависть. Тот же Архилох, который бесстыдно бежал с поля брани, в другом месте пишет о непреодолимой жажде битвы:

И, как жаждущий — напиться, боя я с тобой хочу.

[9; 138]

и смеет гордо заявлять о себе как о человеке, который всегда — воин:

В остром копье у меня замешен мой хлеб. И в конье же —
Из-под Исмара вию. Пью, опершись на копье,

[9; 136]

И он прав: сохранить себя во *всеобщем* понятии «истинного воина» он может лишь потому, что один раз он убежал с поля боя (иначе — он тогда погиб бы, значит, не был бы воином *всегда*). И нельзя уж было бы на вопрос: кто такой Архилох? — ответить: Архилох — воин, «служитель царя Эниалия, мощного бога»). Вот она, вечная логическая лазейка, выражаемая афоризмом: «Исключения подтверждают правило», чем рассудочная логика с заднего хода протаскивает и освещает тот же самый принцип противоречия, который в парадной зале (в законе исключенного третьего: «третьего не дано», «не может А равняться не А») она так торжественно запрещает.

И лирика, и философствование хотят одного — убедить. Гомер спокоен, он только представляет всё, а во всем и убеждать нечего. Убеждать надо лишь в чем-то одном, что не есть всё, а частично — значит, может быть и так и этак, и правдой и ложью; частичка не может просто пребывать, а должна держаться на какой-то основе, следовательно, эти ближайшие основания нужно явить. Прозаик всегда только представляет весь комплекс обстоятельств

данного дела, а рассудить их не его дело. (Еще раз напомним мысль Чехова: дело писателя — поставить вопрос, а не разрешить его.) Лирик, напротив, сразу дает свое мнение, убеждение, суждение, разрешение, и они всегда более увесисты, чем стоящие за ним объективные картины и доводы. И вот является рефлексия, рассуждение, довод как способ движения лирической художественной идеи.

6. Чем достигается завершенность лирического произведения

Но как может стать завершенным произведением вот такая частичная мысль, клочок, фрагмент, как «...обо мне же ты забыла...» (13-й фрагмент из Сафо) [9; 169]? Почему так же могу я твердить один стих из Пушкина: «Благоговея богомольно...», — забыв, что было перед этим, перед чем «благоговея»? Где мера? Сколько нужно сказать слов, стихов, мыслей, доводов и т. д., чтобы лирическое стихотворение, которое всегда всегда миниатюра, воспринималось как завершенное высказывание? Мне, например, эти два слова, что вырваны из контекста, дают целое настроение, и оно может быть полнее и разветвленное, если я прочту все стихотворение, но не будет другим по типу. Отчего же так?

Единственное, что я могу сказать, так это то, что любое и мельчайшее слово будет держаться как целостность уже тем, что оно волей автора и нашей памяти обрело границы, высечено в потоке всего. Ведь и полное стихотворение все равно лишь отрывок бытия. Значит, тот же принцип (держаться отрывок — как целое, моментальное — как священное) сохраняется, и даже в еще более напряженном виде, когда я помню отрывок из отрывка.

Клочковое высказывание, фрагмент есть тоже жанр и содержит в себе определенное высказывание о мире, а именно: потому и держится этот клочок, что любое в бытии не только связано со всем, но есть что-то определенное, т. е. держится само собой.

И все же конечным (первым) аргументом в защиту чего-то одного, частицы бывает просто тот факт, что кто-то с ним сращивает свое существо, сомкнул с ним свое я, дал ему свою волю, согласие — значит, сказал: «Я считаю, что это правильно и достойно». Значит, в этом «что-то» есть

сила, раз оно заставило человека срастись с ним. И для меня, читателя, это «что-то» окружено теперь ореолом, так что я воспринимаю эту частицу в значении бóльшем, чем то, которое на его долю выпадает из факта или доказательства. Я заранее уже настроен, подозреваю в нем, этом частичном высказывании, чудо, т. е. я или уже убежден (если я уважаю этого человека), или *предубежден* против него (если не уважаю), но, во всяком случае, мое убеждение есть тут преддоказательственный, авторитарный акт. И уже на этой платформе я могу далее взвешивать также и объективные доводы, доказательства *за* и *против*, но они лишь вторичны и не имеют решающей силы. Итак, законченность такого рода отрывочной мысли, слова есть высказывание в ореоле авторитета.

**7. Путь философской мысли
от афоризма к силлогизму.
Аристотелевы модусы силлогизмов
и современная математическая логика**

И именно поэтому форма лирического высказывания или структура философствования VII—V вв. до н. э. не удовлетворительна для науки, не есть научная форма мышления. Все философы до Аристотеля не доказывают, а провозглашают. Их взгляды — это утверждения, афоризмы, изречения, где мысль о всеобщем, абсолюте не имеет собственной (отвлеченной), всеобщей формы, а слита с примером, частной ситуацией.

Потом Аристотель введет посредника между единичным и всеобщим — особенное, «средний термин», высказывание о «некотором», и тогда уже не будет прыжка от примера ко всеобщей истине.

А пока Гераклит говорит:

«Всякое животное направляется к корму бичом»

[1; 21]

Это — символическое высказывание (наука же требует точного объема в каждом понятии). Оно означает, что даже к своему благу все существа (в том числе и люди) принуждаются. Конечно, для людей, как норма общественной жизни, высказана эта мысль. Но она имеет форму загадки

именно потому, что мера обобщения и перенесения с единичного на всеобщее произвольна. Чтобы произвол прямого перенесения устранить, вклинивается посредствующее звено («средний термин»). Тогда получается силлогизм:

А. Каждое живое существо не знает, в чем его истинное благо, и направляется к нему силой необходимости.

В. Человек — живое существо.

С. Следовательно, человек тоже направляется к своему благу силой необходимости.

Что изменилось? Многое.

Исчез параллелизм, аналогия, и возникла последовательность, подчинение, и потому обязательность вывода — хочешь не хочешь.

Изречение Гераклита вы можете или конкретизировать применительно к человеку, или нет: это уже «понимай, как хочешь». В понимание тем самым допущен произвол, свобода и многозначность. Между тем у Аристотеля все это изгнано. Хочешь не хочешь, а если ты признал лишь одно первое положение, ты уже признал оба вторые в полном объеме: их выведение следует автоматически, просто как *правильное* (т. е. общественно упорядоченное, а не свободно-личное) расщепление, конкретизация того, что содержится в первой «посылке».

Проследим внимательнее, что здесь произошло. Для этого отдадим себе отчет в том, как мы изречение Гераклита превращали в аристотелевский силлогизм. Сначала мы хотели изложить его в такой форме:

А. Всякое животное направляется к корму бичом.

В. Человек — тоже животное, хотя и политическое.

С. Следовательно, человек тоже направляется к *корму* бичом.

Да, именно в таком виде мы только и имели право построить вывод, т. е. не имели права вводить другие, «человеческие» слова и понятия, если их не было в первой посылке. Всё же построение оказалось бессмысленным, так как в применении к человеку выплыли понятия животного бытия: «корм» и «бич». Значит, либо мы не получаем здесь искомого высказывания о человеческой жизни, либо, если хотим все же получить такую новую мысль, то нам придется сделать прямой перенос смысла (т. е. насильственное расширение, смещение понятий с их мест: «корм» надо превратить в «добро», «счастье», «благо» и т. д.,

«бич» — в более общее понятие «сила»). Следовательно, при такой «инсценировке» мысли Гераклита в силлогизм не исчез ни произвол, ни метафоричность, не достигнуты ни четкость в объемах понятий, ни обязательность, всеобщность вывода.

А все потому, что мы взяли изречение Гераклита и прямо использовали его в качестве первой посылки. Значит, оно уже по самой своей структуре и материи принадлежит принципиально иному типу сознания и потому не поддается вкладыванию в силлогизм, хотя форма этого изречения всеобщая, как и утверждение: «Все люди смертны». В этом последнем не разумеется ничего более, чем в нем высказано. В нашем сознании не возникает ходов ни к машинам, ни к животным.

А в словах Гераклита заложена какая-то сила, которая необходимо понуждает нас расширительно их понимать. Как это будет сделано — это уже наше, второе дело. Но сдвиг от одного частного (высказывание о животном и корме) к другому (всеобщему или тоже частному — это неважно) утверждению (высказывание о человеке и его благе) должен быть сделан. Мысль Гераклита — это еще не заселенный, не покрытый системой твердых понятий (терминов) мир — так же как в жизни VII—VI вв. люди непрерывно переселяются и переносят логику (нормы общежития) с одного места на другое и там хоть и изменяют ее (в силу новых, местных условий), но все же пользуются ею. В мире есть неизвестность, а определенные уже (= колонизованные, заселенные мышлением и знанием) вещи, явления — это не всё, а клочки, куски.

Такое волевое, саморасширяющее значение афоризма Гераклита проистекает из того, что содержащее в нем знание еще не есть единственно структура — только метод знания, приложимый ко всему, а еще и материя знания: люди здесь думают о всеобщем, но все же имеют перед глазами материальные предметы: корм, бич и т. д. Значит, чтобы добиться всеобщности знания, надо создать свободные от материи (телесности) понятия, т. е. чистые формы связывания, в которые может влагаться всякое наполнение¹.

¹ Ведь могут рождаться всякие я, но мир, законодательство для всех едины; или, напротив, в опыт каждого существа, я, может падать что угодно но, всё — едино, движется в познание одним путем, ибо все люди есть я.

Что же мы делали, перелагая афоризм Гераклита в силлогизм?

Мы, во-первых, использовали те моменты отвлеченного мышления о всеобщем, которые содержались уже у Гераклита:

«Всякое... есть то-то».

Нам может казаться, что в дальнейших преобразованиях мы увеличиваем объем и смысл каждого понятия. На самом же деле мы создаем широкую и пустую рамку. Вместо «животное» мы ставим «живое существо», т. е. любое сущее, могущее жить и умирать. Это — X, это — функция (быть субъектом, да и то — высказывания, а не в самом действии: ведь когда мы говорим: «живое существо направляется бичом», субъект высказывания — живое существо, но субъект действия — бич, он активен, а не животное — оно терпит), а не значение. То есть мы испарили материю, плоть и оставили форму для всего, что угодно.

Далее. «Направляется» мы оставили, но в смысле просто движения в какую-то сторону, в качестве причинной связи (тогда как в изречении Гераклита мы еще могли представлять, видеть, как под ударом бича животное поворачивает свой корпус, меняет направление движения). Так, вместо «направляется» было бы можно сказать «соединяется» со своим благом, «понуждается» к своему благу — словом, имеет в чем-то причину, силу, которая связывает одно с другим.

Далее. Нам пришлось расширить эту сферу причинности («не знает, в чем его истинное благо, и потому направляется к нему...»), дав вообще принцип причинности (его у Гераклита в чистом виде нет). Раз ступив уже на этот путь — множить причину к причине, мы можем делать эту операцию без конца. Так что, дав лишь одну причину к причине¹, мы просто насильственно отделались от всеутапливающей цепи причинности.

Но и здесь мы отделяемся от материи, мысли и оставляем лишь структуру, функцию. Так, вместо «корм», мы даем слово «благо». Но и оно в общем слишком узко и ограничительно (как и «добро», «счастье», «выгода», «удовольствие» и т. д.), так что эту освободившуюся от мате-

¹ Причина — «направляется». Почему направляется?.. Ибо «не знает, в чем его истинное благо». Это — причина к причине. Далее естественно спросить: «А почему не знает?» и т. д.

рии точку пространства можно заполнить не идеей «блага», а просто знаком «+» (плюс).

Наконец, вместо «бич» мы ставим: «сила необходимости».

Но и эти слова ведь тоже хороши именно тем, что они максимально пустые и стоят на грани, где их можно заменить имматериальным, условным обозначением, уже ничего общего не имеющим с плотью вещей. Так, современное кибернетическое мышление подставило бы сюда: «действует по своей программе»; средневеково-христианское провиденциальное мышление сказало бы: «по промыслу божью». Главная же идея, цель всякого такого обозначения была бы: указать на присутствие в жизни этой вещи причины *бóльшей*, чем сама вещь.

Итак, мы перелили в философский жаргон эту мысль Гераклита. Еще шаг (он уже делается ныне) — и она предстанет как заматематизированный алгоритм. И это будет лишь новое выражение той структуры знания (мысли), отличенной от самой мысли, от знания, от предмета высказывания, — потребность в которой уже наметилась в том, что слова Гераклита о животных, кормах, бичах понялись нами «в ореоле», как изречение. То есть была потребность узреть в них не фиксацию единичной картины, а всеобщую мысль, правило бытия. Следовательно, уже этим расширением смысла зафиксирован принцип перенесения = исчезновения плоти, материи, «содержания» высказывания — и пошло дело к замене этого предметного знания принципиальной структурой, могущей быть наполненной *всяким* знанием, всякой материей.

Таким образом, когда мы стали перелагать изречение Гераклита в силлогизм, мы повели дело к тому, чтобы сделать из него какой-то комплекс отношений, тяготений (функциональных зависимостей), независимых от плоти (материи) связуемых предметов.

Но этим самым наша цель, идеал на этом пути состоял в том, чтобы *ничего не сказать*. И если у Аристотеля в его формулах силлогизмов еще говорится что-то предметное, то в этом сказывается его половинчатость на пути отвлечения.

Но, собственно, и он сделал этот шаг: освобождения структуры знания от материи знания, — построив модусы силлогизмов. Ступени отвлечения видны хотя бы в только что пройденном рассуждении. В нашей замене изречения

Гераклита силлогизмом еще сказано что-то предметное (была высказана какая-то истина об отношении человека к своему благу). Затем нашим толкованием каждого «термина» (посылки, звена силлогизма) мы пытались показать, что каждым «что-то» по существу пытаются обозначить просто связи и отношения (всякое живое существо = X; благо = +, сила необходимости = причинная зависимость). Естественно, что эти отношения уже прекрасно переливаются в алгебраическую формулу; А есть (=) В; С есть (=) А; следовательно, С есть (=) В. И если мы добавим, что это умозаключение нами построено по модусу *Barbara*¹, то мы тем самым почти привели мышление к идеалу: унифицировали все мысли, т. е. сказали всё, что можно когда-либо, где-либо, о чем-либо помыслить и сказать.

Но для этого мы должны были постараться нигде, ничего и ни о чем не сказать.

Итак, вместо «Всякое животное направляется к корму бичом» у нас — «*Barbara*».

Хорошо. Достигли мы высшей власти. Но сейчас мы увидим, что теперь трудность выросла уже с другой стороны, и автоматически обязательного мышления и вывода все равно не получается. Во-первых, это приравнивание, отождествление (А есть В) уже есть добывание нового через перенос, скачок, насилие. Далее. Понятие «необходимость» не содержится в понятии «живое существо» непосредственно — его можно оттуда вытянуть лишь посредством того, что мы атрибутируем необходимости подарим субстанции живого существа. То есть и в том и в другом случае мы плюсуем, а не отождествляем. Следовательно, в первоисточнике акта познания содержится насилие, воля — т. е. убеждение, по-нуждение принять на веру.

А во-вторых, если в словах Гераклита нас не удовлетворяло то, что высказывание, знание было частично, не имело формы обязательной всеобщей истины (говорилось ведь лишь о животных, и знания о людях и обо всех живых существах не содержалось: мы его добывали через дополнительные затраты мысли), то теперь мы сталкиваемся с тем, что у нас в руках искомая форма всеобщей

¹ Каждое звено нашего построения состояло из всеобщего утвердительного положения, которое Аристотель обозначает знаком А: «Все живые существа подвластны необходимости»; «Все люди — живые существа»; «Все люди подвластны необходимости». То есть наша структура — это А+А+А.

истины и... нет никакого знания, высказывания. Там мы хоть с достоверностью могли сказать и знать, что уж животных-то действительно хлещут бичом, когда хотят накормить. И то (мы знаем это из опыта) не всегда так происходит, а лишь когда не само животное добывает себе корм, но его ему дают извне и оно не знает, где этот корм лежит, и по искусственному, неприродному виду корма (отруби, похлебка) не может сразу разгадать, что перед ним корм, т. е. именно то, что оно и само хочет. Но как бы то ни было, у нас есть какой-то кусочек реального, предметного, материального знания, и он уже может служить точкой опоры, от которой мы можем в знании восходить дальше, обобщать к человеку и, наконец, прийти к формуле «Barbara».

Когда у нас было это частичное знание, мы тосковали по знанию обо всем, и, идя к нему, нам на первых порах не жаль было освобождаться от всякого предметного (частного) знания. Но в конце этого пути нас любезно ожидало: «Я знаю только то, что ничего не знаю» (этот путь действительно проделала греческая философия от Фалеса и Гераклита до Сократа). Теперь у нас в руках есть эта всеобщая форма знания — и мы тоскуем по живому ее применению, по клочку реального знания. То есть современная математическая логика томится обратной трудностью: как выйти от ее всеобщих структурных выкладок (действительных вроде для всех материй, вещей: и для языка, стиха, погоды и т. д.; для всех сфер знания, всех наук) к пониманию тех мириадов «частных» вопросов, которые исходят от мириадов вещей и материй. То есть если там трудно было от конкретной материи подняться к отвлеченному всеобщему закону, то теперь трудность в том, как сомкнуть, как от всеобщих, отвлеченных символических соотношений и структур перейти к материи: тем же «корму», «бичу», «животным» и т. д. Но проблема перехода как скачка, переноса, через который будет добыто новое знание, остается в полной силе.

И вот неподменное достоинство «гераклитовского» типа мысли (в силу чего он неуничтожим и всегда будет в человечестве успешно делать свое познавательное дело), в том, что здесь есть и материя знания (сказано о животных, а можно мыслить и выше) — и в то же время и структура знания, форма всеобщности явилась на свет (иначе у нас не возникло бы искуса к всепожиранию: к переносу и

расширению смысла уже на сферу человеческой жизни). То есть перед нами целостное, уравновешенное знание, которым можно — с разумением, конечно, — но сразу так-таки и руководиться в жизни, тогда как $A=B=C$ есть лишь инструмент знания жизни. И как бы он ни был развит в математических эмпириях, все равно остается задача: от инструмента знания перейти к реальному знанию, процесс (познание) *завершить* в результат, целостность. То есть сомкнуть разумеемое и подразумеваемое.

Мы вернулись к той проблеме, которую начали рассматривать, отталкиваясь от мысли Гегеля, что язык благодаря его «божественной природе» не позволяет нам высказать того, что мы подразумеваем.

Но недаром даже в гегелевской триаде (тезис — антитезис — синтез) нам открылась материально-природная, жизненная закономерность (жизнь — смерть — рождающая смерть). А «рождающей смертью» является, по сути, не что иное, как труд (труд есть убиение ковыльной степи, чтобы дать жизнь пашне). Так и в том мире формы знания, что мы условно обозначим как «Barbara», раз есть движение и закономерность, то они не могут не отражать живых процессов бытия. Недаром современная математика обнаруживает столь «чудесное» свойство, что каждому из завершенных и гармоничных, в себе согласованных математических построений непременно открывается какой-то не прообраз, а «послеобраз» в отношениях вещей, материй. Через данное, чисто математическим путем выведенное уравнение открывают неведомые раньше связи и отношения в жизни металлов, в погоде, языке и т. д. И напротив, самая инженерно целесообразная конструкция моста была открыта тогда, когда нашли самую эстетически прекрасную его форму.

Все это обнаруживает, что и подход человечества к миру с принципом «Barbara» (сейчас — кибернетика и математическая логика) и внутренние движения структур здесь не произвольны. Они параллельны процессам бытия и, наверное, и изменениям в человеческом общежитии, — хотя эти связи трудно уловить и осознать (я говорю — «наверное», ибо, прежде чем мы начнем их осознавать, нам нужно поверить, предположить, что они есть).

Отчасти мы эти связи уже показали живущими в содержательности рассмотренных литературных форм. Ведь

мы здесь с другого бока подошли к той же теме и задаче. Только теперь в нашу орбиту включается содержательность структур, жанров и логической мысли.

8. Жанры лирики.

Басня и лирическое размышление.

Эмбатель Тиртея и «Левый марш»

Маяковского.

Неповторимость переживания и ритуал жанра

Хотя только что пройденное рассуждение, кажется, уводит нас в сторону от рассмотрения литературы, поэзии и их жанров и погружает в сферу философии, логической мысли, однако, имея это рассуждение за плечами, нам уже легче будет выявлять своеобразие литературных форм и жанров. Кстати, структуру силлогизма мы давали в сопоставлении с афоризмом (Гераклита). А афоризм (изречение, пословица, максима) есть один из весьма распространенных литературных жанров, и анализ его структуры уж непосредственно относится к нашему «делу». Теперь, выявив общую для лирики и ранней философии жизненно-историческую основу и общие структурные черты, мы можем перейти к более подробной характеристике лирики и ее жанров.

Лирическое стихотворение, как уже выяснено в начале раздела, есть утверждение в бытии какого-то кусочка через заражение, убеждение. Соответственно терпит в лирике кардинальные преобразования и словесный текст. Вот воинственная элегия Тиртея (спартанский поэт VII в. до н. э.). Вглядимся в ее фактуру:

Славное дело — в передних рядах со врагами сражаясь,
Храбром мужу в бою смерть за отчизну принять!
Доля ж постыднее всех — в нищете побираться по свету,
Город покинув родной, тучные бросив поля,
Да побираться с отцом престарелым и матерью милой,
Взяв малолетних детей, взяв и супругу с собой.
Взором неласковым встретит скитальца такого хозяин,
Если, покорный нужде, вступит под кров он его.

[31; 89]

Перед нами набросана целая картина, прошла история странника. И все это очень похоже на повествование. Но не обманывайтесь: это картина и история жизни — да. Но она дана не как факт, не как событие, а как *предположение*, как то, чего нет и не было. То есть она стоит не твер-

до сама по себе, а есть функция я, порождена моей мыслью, подключена к цепи рефлексии, размышлений, тезису, которые она иллюстрирует. В эпосе наоборот: сентенция, размышление могут появиться, но в той или иной твердой ситуации — как ее плод и функция. Здесь же надо набросать сюжет, чтобы конкретизировать мысль — чувство. Картина здесь не устойчива, а служит материалом для убеждения. И после живописания опять следует мысль, правило поведения:

Если ж воистину нет снисхожденья бежавшему мужу,
Нет состраданья, нет чести ему и любви,—
Биться мы стойко должны за детей и за землю родную.
Грудью удары встречать, в сече души не щадя...

(Пер. Ф. З.; 38, 89)

Структура этого отрывка — почти чистое умозаключение:

1. Надо то-то
2. Если нет, то произойдет то-то и то-то.
3. Потому надо то-то.

Вообще размывание эпического повествования, свободное обращение с сюжетом характерно для лирических жанров (даже таких близких к эпосу, как баллада и романс). В элегическом размышлении Феогнида (VI в. до н. э.) рефлексия перерастает в нечто аналогичное басне, притче:

Ныне же мнение мое ни к чему. И немым, и бесгласным
Сделала бедность меня, хоть и яснее других
Вижу, куда мы стремимся, спустив белоснежные снасти,
Морем Мелийским глухим сквозь непроглядную ночь.
Черпать они не желают, а хлещет сердитое море
Уж через оба борта; как тут от смерти уйти?
Что вы творите, безумцы? Смещен вами доблестный кормчий,
Кормчий, что зорок и мудр, крепкую стражу держал...

(Пер. А. П.; 38, 90)

Перед нами картина-аллегория. Поэт протестует против политических беспорядков на его родине — Мегарах — и уподобляет государство кораблю без кормчего. Но вся штука в том, что в элегии сначала введено я, кругозор из я, и лишь потом — картина. Эпос размыт таким построением. А в басне (жанр эпический), даже когда сентенция дается перед повествованием, нравоучение излагается не как плод личного опыта, а как общее, от общества к его

членам правило. Рассказ же затем выступает тоже устойчиво, сам по себе, рефлексия его не перебивает. А здесь повествование и возникает незаметно, в ходе медитации, и свободно ею прерывается: «Что вы творите, безумцы?» Это вторжение автора похоже на разрушение сценической иллюзии в спектакле и обращение со сцены прямо в зал.

В «Арионе» Пушкина подобный же притчеобразный сюжет организован тоже лирически, поскольку дается в кругозоре я.

Вообще образ корабля на волнах бытия постоянно является в мировой литературе — и это не просто традиционный образ, но он излучает из себя целое миропонимание: здесь мир вздыблен, дан как нечто неустойчивое. Этот образ есть и у Маяковского: Ноев ковчег в «Мистерии-буфф», в «Хорошо!» это — Петербург как корабль, опускающийся на дно океана, в сознании Блока. Это и всплывающий, как Тритон, Петрополь в «Медном всаднике»; и Чичиков, который жалобно осмысляет свою жизнь в образе барки, несомой по волнам житейского моря, и т. д. И эти ассоциации не внешни содержанию, например той же «Мистерии-буфф», но активно его формируют. И обратно: когда мы наберем массу ассоциаций из всех времен и литератур, мы не создаем тем самым отвлеченное общее понятие, что везде и всегда так и одно и то же, но с помощью их раскрываем те пласты содержания, которые в единичном употреблении не видны. Эти ассоциации — способ развернуть, «снять» то, что живет «в снятом виде».

Подобно этому, когда мы в «Левом марше» Маяковского вдруг прозреваем очертания народного воинственного марша, спартанского эмба́терия или сирвенты средневековой лирики, мы отрываем ту мощную жанровую традицию, не приткни Маяковский к которой — не достиг бы его стих такого народно-заражающего, организующего массы воздействия. И мы радоваться должны, что Маяковский не отщепенец, а родной наследник, орган, *tuba militum* — труба дивная.

В самом деле, поставим просто рядом строки «Лезого марша» и эмба́терия Тиртея:

Разворачивайтесь в марше!

[22, т. 2, 23—24]

Вперед, о сыны отцов, граждан!

(Пер. В. В. Латышева; 38, 89—90)

После повелительного призыва, воззвания, клича идет гордый перечень оружия:

Щит левой рукой выставляйте,
Копьем потрясайте отважно

(Ср. Словесной не место кляузе.

Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер.)

Итак, происходит смена оружия.

И далее:

Крепи
у мира на горле
пролетариата пальцы!

Затем идет воззвание к уязвленному чувству национальной (классовой) гордости:

России не быть под Антантой...
В старое ль станем пялиться?

(Ср. Вперед, о сыны отцов, граждан
Мужами прославленной Спарты!

И далее:

И жизни своей не щадите:
Ведь то не в обычаях Спарты.)

Следуют доводы, доказательства, чтобы зацепить волю, убедить: впереди победа и радость:

Там
за горами горя
солнечный край непочатый.

(Ср. в предшествующей воинственной элегии Тиртея:

Славное дело — в передних рядах со врагами сражаясь,
Храброму мужу в бою смерть за отчизну принять!)

[38; 89]

Здесь то же традиционно-народное соединение счастья, мира, идеала, блаженства Полей Елисейских — со смертью, в итоге чего и получается комплекс: рождающая смерть. И у Маяковского «солнечный край непочатый» — «за горами горя». Но это и есть образ бессмертия: ведь потому и славно пасть, что — за отчизну. И это вечный мотив поэзии. Ср. у болгарского поэта Христо Ботева:

Кто в грозной битве пал за свободу,
Не умирает, его жалеют
Земля и небо, зверь и природа...

(Хр. Ботев. «Хаджи Димитр», пер. А. Суркова; 7, 60)

Смерть представляется как космическое бессмертие, блаженство.

Но каждый довод все равно дорог не сам по себе, а как повод к новому прямому заклинанию воли:

За голод,
за мора море
шаг миллионный печатай!

(Ср.: «Биться мы стойко должны за детей и за землю родную».)

Все эти кличи — перекатывающиеся из одного ряда в другой хоровые мужские подбадривания (как в «Дубинушке»: «Эх ухнем, еще разик, еще раз!»). И они, действительно, своим завораживающим ритмом, как древние магические заговоры души, полностью накачивают душу и сердце, так что изгоняются все остатки сомнения, и человек с легким уже сердцем и радостью отдает себя в распоряжение набатной воле целого.

И не будь «Левый марш» напитан в этой народной и многотысячелетней традиции, вряд ли он сыграл бы такую активную практическую роль в жизни человечества и многих народов и языков в XX в. Там могли даже не понимать слов, когда он звучал на русском языке, но вся структура народного воинственного марша знакома сердцу каждого человека в каждом народе. И при звуках «Левого марша» эта структура, как старый боевой конь, слышавший знакомый зов трубы, тотчас воскресает и настраивается в резонанс, — и уже неясно, откуда исходит этот маршевый гул: из сердца, изнутри меня («слушателя») или через уши это в меня вливается извне.

Итак, лирические жанры, которые, кажется, столь зыбки, неуловимы и приспособлены к тому, чтобы фиксировать самое разное, мимолетное, переменчивое, обладают, оказывается, столь мощной традиционной жанровой силой, которая не чета жанрам эпоса. Сонет, рондо, баллада, канцона, альба, пэан, ода и т. д. — все они имеют такую же обязывающую индивидуального автора волю, как и законы математических рядов. Каждое стихотворение ухваты-

вает совершенно мимолетное, никогда ранее не бывшее таким образом, что оно тут же обнаруживается как *ритуальное* мимолетное, всегда бывшее. Все мотивы лирики «перепеты не раз и не пять» — и они всегда внове. Но мы и радоваться должны тому, что они всегда «встарее», ибо подтверждается этим и наша причастность к человечеству, что и мы тоже истинные люди и наши мысли и чувства — всечеловеческие, народные. И когда критик Горнфельд радуется тому, какое радикальное он нашел изменение в одном стихотворении Гёте сравнительно с сюжетно близким ему стихотворением Алкмана, написанным двадцать пять веков назад, — то мы, с другой стороны, должны радоваться тому, что Гёте столь народен и всечеловечен, что в его лире смогла зазвенеть струна, на которой играли еще два с половиной тысячелетия тому назад:

Спят вершины высокие гор и бездн провалы,
Спят утесы и ущелья,
Змеи, сколько их черная всех земля ни кормит,
Густые рои пчел, звери гор высоких
И чудища в багровой глубине морской.
Сладко спит и племя
Быстро-летающих птиц.

(Алкман, пер. В. В. Вересаева; 9, 214)

Ср. с этим известное стихотворение Гёте:

Über allen Gipfeln
ist Ruh... и т. д.,—

переведенное Лермонтовым как «Горные вершины...»

«Что прибавил Гёте к стихотворению древнегреческого поэта? — размышляет А. Горнфельд. — Немного — и все: последний стих «Подожди немного, отдохнешь и ты». В этом обращении от природы к себе сосредоточился весь смысл стихотворения для Гёте и его читателей, весь смысл предшествующего описания природы. Ощущение неизбежного перехода в небытие, не проникающее еще жизнерадостного Алкмана, есть то новое, в чем отразились и двадцать пять веков человеческого развития, отделяющие Алкмана от нас, и то новое, что внес новый лирик, спинозианец и пантеист, в мотив древней поэзии» [12; 87]. Но, как показывает Горнфельд, само это новое, отклонение — лишь на народной, «извечной» канве может быть заметно.

9. «Защитная кожа» жанра. «Ореол» и вариант

Что значит защитная кожа жанра!

В «Известиях» от 8 сентября 1961 г. напечатано стихотворение поэта Евгения Винокурова «Я чувствую разумность бытия». Там есть такие строки:

...Разве может
Не быть меня! Мне век бессмертный дан.
Ничто меня уже не уничтожит.
Готов стоять. Готов из кожи лезть
Всей кровью слышу. Верю без предела.
А коли так, то так оно и есть.
Не может быть иначе: верит тело.

В стихотворении проповедуется не только бессмертие души, но более того — бессмертие тела! что уж совершенно абсурдно и противоречит фактам и опытам жизни и данным науки. И это еще не всё! Это животное мирозерцание, непонимание элементарного факта смерти утверждается не доводами, не доказательствами, а — верой! Смотрите, логика стихотворения именно такова: «Раз я верю без предела, то как оно и есть». Чем это — я вас спрашиваю — отличается от известного тезиса средневековых теологов «*credo quia absurdum*» («верю, потому что это абсурдно»), которым они обороняли религию от требований науки доказать свою истинность и разумность? И этот иррационалистический бред, проповедь животного индивидуализма помещается в «Известиях» — официальном органе Советского государства, краеугольным камнем которого является научная идеология диалектического материализма, враждебная всякой мистике!

Я чувствую, как читатель улыбается: «Что вы нас, за дураков считаете? Не понимаем мы что ли, что перед нами не научная диссертация, а лирическое стихотворение?» А вот допустим, что я все-таки отказываюсь понимать, почему это можно говорить в лирике нечто такое, что не только нельзя говорить в научной статье, но что там вызовет самый решительный отпор как происки враждебной идеологии. Ведь тут же прямо сказано: «Верю, следовательно, это существует». Как же это можно принять?

Читатель мне станет доказывать, что дело не в том, что сказано, а где и в каком месте, и в каком роде: я должен понимать, что это — лирика, а в ней такое не только можно, но и надо говорить.

И получилось, что читатель мне сам доказал и раскрыл содержательность жанра, показал, что она предопределяет все понимание и что раз перед нами лирика, то мы заведомо уже ожидаем сверхиндивидуализм и ячество и таких совершенно абсурдных заявлений, которые только что мы слышали в стихотворении Евг. Винокурова; мы их запоминаем и с пафосом твердим потом.

Так что мое непонимание было совсем не так уж бесплодно и для тех, кто смеялся надо мной, кому казалось, что они понимают, в чем тут дело. Благодаря этой упорной, ослиной моей наивности кое-что открылось и для «посвященных». Допустим, что я — человек, приехавший с другой планеты. И вот я узнал, что на Земле такие порядки, что истины нет, что все дело в форме, а не в содержании; что в одной форме надо говорить одно, а в другой — прямо противоположное; что важно знать, как подать, преподнести, а что — это уже второе дело.

Другой пример. Некий читатель протестует против сочинения оперы на сюжет «Мухи-цокотухи»: «Такие сказки не нужно было не только музыкально оформлять, но и вообще выпускать на свет. Сказка вызывает у ребят определенное сочувствие к бедной, невинно пострадавшей мухе, к «храброму» комару и другим паразитам. И странно: с одной стороны, в нашей стране проводится систематическая беспощадная борьба с насекомыми, а с другой — отдельными писателями выпускаются в свет произведения со стремлением вызвать к паразитам сочувствие». Корней Чуковский с гневом ему возражает. Но писатель должен, напротив, быть благодарен ему, ибо тот, со своим простодушием, в чистом виде напомнил ему, маститому автору детской литературы, ту основную специфику жанра («непригодность» в нем «утилитарных критериев» [42; 153], как учено сформулирует ее писатель), в котором он работает. Эта специфика стала писателю привычной, как воздух, а потому совсем незаметной, так что если бы сами детские авторы в своем кругу спорили и пытались определить особенность своего жанра, они бы выдвигали очень много признаков, но вряд ли сказали бы так хорошо и просто, как этот их критик. Прямо по пословице: «Ах, я, Яким — простота: ишу рукавиц, а обе за поясом!»

Возвращаясь к стихотворению Евг. Винокурова, мы видим, что в стране коллективизма допускается самое беспардонное ячество и экзистенциализм! Но это означает,

что я здесь совсем не воспринимается как эмпирическая индивидуальность поэта, это в ней, может быть, и грана нет его эмпирического переживания, и даже если бы оно было, то все утонуло в ритуальных оборотах.

Открываю Пушкина. Боже мой! Как это я раньше не замечал: ведь словечка в простоте не скажет, все с ужимкой! Вот, наугад:

В часы забав иль праздной скуки,
Бывало, лире я моей
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей.

[28; т. III, 165]

И это называлось верхом простоты! Кто так будет говорить? Да это же сплошь формулы, оболочки, «ореолы» слов и понятий: «В часы» (!), «забав» (!) «иль» (!) «праздной» (!) скуки» (!). Ими можно сыпать как горох. Они совершенно непроницаемы для буквального понимания. Как же можно считать, что в них выразилось неповторимое переживание поэта, когда все здесь обороты извека повторимы и ритуальны!

Открою ли я далее Петрарку? Вот сонет на смерть Лауры:

Повержен Лавр зеленый. Столп мой стройный
Обрушился. Дух обнищал и сир.
Чем он владел, вернуть не может мир
От Индии до Мавра. В полдень знойный
Где тень найду, скиталец беспокойный?

(Пер. В. Иванова; 39, 360)

Можно далее не продолжать — какое тут я! Нет ничего на свете безличнее лирики! Потому, наверное, к каждому, внешне самому лично-автобиографическому стихотворению могут подключаться все люди от века и до века. А где поэт старается все-таки сказать словечко в простоте, без ужимки и скинуть ореол и «шелуху лиризма» и говорить просто от себя, как Маяковский, то и это возможно и заметно лишь на канве, уже вышитой в «садоводствах поэзии — бабы капризной». И эта «простая речь» может ощущаться как еще большая вычурность, нарочитость, манерность — словом, как насилие и сверхъестественный прием. Итак, в лирике осуществляется поднятие простого жизненного переживания, самовысказывания — в сферы сверхъестественного выражения.

И уж ни одно повествование не сравнится по штампованности, стандартности оборотов и понятий с поэзией. И если где образ личности поэта наиболее повторим и банален, так это в поэзии. И нечего потешаться над «толпой», которая представляет поэтов в нескольких масках: «юноша бледный со взором горящим»; «забудыга-подмастерье» — «гуляка праздный»; «шут» — «горлан»; «пророк». Унижает ли это достоинство лирических поэтов, их оригинальность? Да, унижает, но опять именно в смысле спасительно плодотворного приближения к обновляющим корням бытия, народного мирозерцания, по которому «низ» величавее и значительнее «верха», ибо он есть «мать сыра земля» — хоронящая и рождающая.

Легко быть Колумбом там, где никого не было. Но заставь ожить заново то, что «перепето не раз и не пять»! Для этого запала нужна такая искра, такое напряжение всего существа! Недаром эта искра названа не как-нибудь подчеркивающе индивидуальность, а «искрой божией» — т. е. всечеловеческой.

И, напротив, поэтам *dolce stil nuovo* (сладостного нового стиля) в Италии, изысканным мастерам, способным в любое время дня и ночи сочинить профессионально безупречный сонет или канцону, — достаточно мельчайшего не нарочито, а искренне возникшего душевного волнения (и совсем не нужно душевного потрясения), чтобы на этого живца пошла и сдвинулась вся махина поэтической традиции, «демон» данного чувства, и чтобы они уже одарили творящуюся миниатюру всем накопленным тысячелетиями ритуальным пылом страсти, ненависти, любви, так что — куда там! — покажется, что стихотворение зачато в жару душевного неистовства и величайшего потрясения, ибо именно такие переживания оно станет будить в читателе. То есть стоит поэту волшебной палочкой живого чувства прикоснуться к жанру, как он одаривает сторицей, работает сам собой — как от искры в магнето начинает вращаться гигантская турбина.

Так меняются ролями наши действующие лица: не поэт заклинанием утверждает частичку себя в безмерном бытии, но через крупицу живого чувства (мысли, переживания) поэта утверждает себя всё извечное бытие. И искреннее слово поэта дорого именно тем, что оно дает повод на нем установиться ореолу и засиять нимбу (как жемчужина может отложиться своими слоями вокруг живой клетки

раковины), так что до первоначального автобиографического переживания и не доберешься, если не хочешь разбить жемчужину и получить уже мертвую первоклетку.

Поэтому лирику можно понять и совсем по-другому: не как исповедание, излияние, обращенное от я в мир, а как заклинание, воспитание себя силой ореола, организацию им своей жизни. Эта истина открывается нам у того же «первопоэта» Архилоха:

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой.

Постойте! Эпический поэт взывает к музе: первое слово Гомера и Гесиода — это обращение к надличной силе: «Муза, дай...»

А лирический поэт как бы из бытия — голосом музыки или бога — обращается к самому себе. (Такую форму у Гомера имеет увещание Афиной разгневанного Ахилла.)

Ободришь и встреть их грудью, и ударим на врагов!
Пусть везде кругом засады,— твердо стой, не тренеши.
Победишь,—своей победы напоказ не выставляй,
Победят,—не огорчайся, запершись в дому не плачь,

[9; 146]

Неважно, что советуется и какое чувство, страсть или настроение организуется,— важно, что поэт делает из себя образцового всечеловека и из каждого своего чувства создает норму, авторитет — словом, убирает себя лучшими цветами как жертвенного агнца. И вот перед нами уже не живой человек (мысль, переживание), а ряженный, созданный образ, бог (мумия); и поэт уже чувствует ответственность перед этим создающимся из него образом и старается жить верно ему.

Потому все единичные мысли, переживания и настроения подаются в лирике в ореоле абсолюта, в превосходной степени («Никогда не было так хорошо», — говорит проживший 37 лет Маяковский, выйдя один раз на улицу). За него (это единичное чувство) ручается, берет его на поруки «ореол» — вся традиция мирового чувствования и мышления, «демон» данного жанра-чувства. Потому каждая мысль в лирике выступает как афоризм, максима поведения, всеобщее правило, дается ли оно от я или само по себе:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье...

[28; т. III, 179]

Значит, вообще и всегда тяжело¹.

То же самое и когда непоэтический индивид в какой-то момент своей жизни ощущает свою мысль или переживание как большие его меры, ему вспоминаются соответствующие стихи, которыми его чувство поднимается на высоту всемирно-исторического одушевления. Так, чеховский молодой Ионыч, у которого влюбленность, как легкое шампанское, повысила тонус мировосприятия, возвращаясь из гостей, напевает:

Когда еще я не пил слез
Из чаши бытия...

Итак, лирика — такая же наука, такая же выучка, как и собственно образование и обучение; только эта муштра располагается у корня, где возникают моментальные мысли и аффекты, чтобы тут же, «на корню», их зацапать и направить в общественно значимый и нормативный ореол. Недаром первый «индивидуалистический» поэт древней Греции Архилох, воспевавший черт знает что, даже «постыдные» акты своей жизни, выступил с идеей «ритма» жизни и меры каждого переживания:

В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй.
Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт.

[9; 146]

¹ То, что «ореол», эта накопленная тысячелетиями энергия, просвечивает нынешнее поколение, — объясняет столь постоянную в лирике жалобу на вырождение племени людского, мельчание граждан: «богатыри — не вы!» Ср. также мысль Гесиода о пяти поколениях людей в «Работах и днях» и у Феогнида:

Так не дивись же, о друг мой,
Что граждан мельчает порода.

При подобной элегической ламентации не следует ни одному поколению топорщиться и петушиться: «Как так! Чем мы хуже? Мы лучше или такие же!» В свое время и вам воздано будет. А сам обряд такого построения есть прекрасное сыновнее чувство, преклонение колен, любовь к отцам, роду, земле. И когда Пушкин пишет:

Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтобы мыслить и страдать,
Порой опять гармонией упьюсь —

то здесь высказан естественный жизнеутверждающий смысл и вывод всякой элегии и плача: это «ореол», «гармония» и «вымысел» не хотят умирать — и они требуют для себя жизни поэта.

Эта мера, гармония, проступает у поэта и в самом неистовом чувствовании: ибо сам факт его выражения напоминает, что это — общезначимая пылкость, а тем самым обозначена и власть над нею.

Поэт-творец дает образцы подобного самовоспитания и самодисциплины через ореол, а читатель уже работает с этими образцами. Так что еще неизвестно, что имеет больший удельный вес в складывании характера и внутреннего облика русского человека, его неосознаваемого даже образа чувствований и мыслительных реакций на мир: все ли знания, дающиеся в школе (гимназии), или стихи Пушкина. Ибо все наше сознание начинено обрывками из стихов, которые, будучи организованы так же, как общественные, заклинательные, воспитательные формулы (изречения, лозунги, правила), постоянно повторяемые в газетах, — с такой же магической силой обтачивают внутри нас душу, мозг и характер, как и заговоры извне.

10. Стих. Разговор ритмов бытия

Теперь, когда мы достаточно подробно рассмотрели содержание самого принципа лирики и лирического освоения жизни, следует высказаться более определенно о здешних жанровых структурах. В лирике поражает, с одной стороны, необычайное разнообразие и богатство формальных вариантов, с другой стороны — их определенность и очень стойкое нормативное властвование.

Уже обращение к стиху означает отдачу себя в распоряжение народному мышлению и признание над собой его власти и массы частных требований, суживающих произвол индивидуального чувства и мысли. Человек другой национальности будет поначалу спотыкаться об античную просодию. И когда Вячеслав Иванов перевел Пиндара и Сафо, пытаясь точно воспроизводить античные размеры и стопы, то мы особенно чувствительно обнаруживаем, что первое содержание таится в том, что Пиндар заставляет биться этот народный пульс — и уже по его канве расширяет орнаменты высказываний.

В этом смысле уже простой перебой, смена размеров есть величайший содержательный момент. Это — диалог ритмов бытия. Он возник из диалогических фигур хоров и полухорий в пляске и ныне отдаленно отражает их. И первой лирической структурой является элегический

дистих, где гекзаметр чередуется с пентаметром. Этой сменной ритмов «ореол», как бы сетью или клещами, с двух сторон захватывал свой предмет. Так, несомненно ритуальное значение имеют перебои размера в мстительном заклинании «скорпионоязычного» (по выражению древних) Архилоха:

...Бурной носимый волной.
Пускай близ Салмидесса ночью темною
Взяли 6 фракийцы его
Чубатые,— у них настрадался бы,
Рабскую пищу едя!
Пусть взяли бы его,— закоченевшего,
Голого, в травах морских,
А он зубами, как собака, ляскал бы,
Лежа без сил на песке.

[9; 141]

Смена размеров — это ловля одного другим, охота, игра сущностных сил бытия¹. Один убегает, а другой насккивает. Это — ощущение взволнованного, расщепленного бытия, ибо два тока времени нападают друг на друга, а человек, его жизнь, его моментальное чувство (мысль) располагаются между этим молотом и наковальней.

Как-то раз перед толпою
Соплеменных гор
У Казбека с Шат-горою
Был великий спор.

[18; 193]

Это — вопрос-ответ. В самой ритмической структуре уже бытие дается не утвердительно, как в эпосе, а расщепленно: это — диалог, от мира к я и от я к миру: то мир набрасывает сеть, «ореол» на моментальное переживание; то я своей волей утверждает частичку на белой карте бытия.

Приведенный из Лермонтова пример, правда, не совсем удачен, ибо здесь в самой теме — спор, а мы говорим не о

¹ Это — чередование жизни и смерти, замкнутый цикл бытия. Потому мельчайшая законченная лирическая единица — элегический дистих. И это не просто размер, а уже жанр, целостность. Так, древние обозначения показывают тождество размера и содержания. Элегия для нас — это лишь жанр: размышление печального характера. Для древних — это и обязательный размер. Напротив, для нас ямб — это лишь беспартийный размер. Между тем он при возникновении воспринимался как жанр — язвительная субъективная лирика (ямбы Архилоха и Гиппонакта).

соответствии размера теме, а о том, что всякий перебой размера есть сшибание двух временных рядов, т. е. лишение бытия его стабильности.

Так в ненастные дни
Собирались они
Часто.

Это — шествие мужского хора в неведомые дали жизни: «была не была!» (как и в игре, о которой здесь поется).

При возникновении лирики, в начале литературы каждого народа, еще различают хоровую, народную лирику — и индивидуальную. Так, в древней Греции VII—V вв. до н. э. отличали жанры (индивидуальной) лирики (элегия, ямб и т. д.) от мелики, т. е. хоровой лирики — дифирамб, ода, френ (плач), эпиталамий (свадебная песнь) и т. д. Но по сути индивидуальная лирика тоже хоровая, ибо и переживание ритуально, и все структурные элементы, которыми пользуется индивидуальный поэт, отягощены народными содержаниями.

Так, именно с ямбов Архилоха начинается свою жизнь субъективная лирика древней Греции. Но само пользование Архилохом ямбами для мести, казни обидчиков, нанесения оскорблений вытекает из обычая в ходе народных празднеств поносить враждебные народу племена или людей — и на этой функции и специализировался поэт. Потому так ошеломило, когда поэт решился применить это общенародное оружие для личной мести, и от его язвительного стиха, как от цепящего взгляда Медузы Горгоны, в ужасе отворачивались и бежали.

11. Композиция лирического произведения. Ода.

Риторический вопрос

Что касается организации того сообщения, которое дается в лирическом произведении, то она тоже формируется как вариации и узоры по инвариантной сетке жанра. Так, Клеман Маро, один из крупнейших французских лириков первой половины XVI века, создавая свое знаменитое «Совершенное рондо», творит высказывание, как вязь, так что главное в нем — дать почувствовать суставы жанра: по его (жанра) повелению выводится в соло одна строка темы, а в другом месте — другая:

Друзья, теперь на воле я гуляю,
А все же я темницу испытал;
Что за судьбу, живя, претерпеваю!
Но бог велик: я зло и благо знал!

Такова тема рондо. Это — вроде мысль, бесхитростное исповедание о своей жизни: ведь Клеман Маро действительно сиживал в темнице. Но это ничего не значит: он мог и не сидеть в темнице и так написать. А главное — как построено это высказывание! Оно очень «хитростно». Здесь, например, строго нет *enjambements* (переносов мысли с одной строки на другую), каждый стих замкнут. И об этом забота в первую очередь, ибо потом, в четырех последующих четверостишиях, каждый из стихов должен будет выступить самостоятельно и представлять за всю тему.

Шептал завистник (черт его бы взял) —
Моей тюрьмы я не увижу краю,—
Пусть он зубаст! Я узел разгрызал,
Друзья, теперь на воле я гуляю!

(Пер. Ю. Н. Верховского; 39, 303)

В следующих строфах в качестве заключительного стиха выступают поочередно 2-й, 3-й, 4-й стихи темы. Каждое четверостишие по своему смыслу пристраивается, создается для этого своего, заранее данного заключительного стиха. Потому здесь, как и в музыкальном произведении в форме рондо, весь интерес в том, чтобы каждый эпизод — по сходству ли, по контрасту ли — но опоясывал тему и естественно подводил к ней. Тогда и получается искомый хоровод (рондо — это первоначально круг, хоровая народная пляска) высказываний.

Таким образом, когда поэт начинает писать (а пишет он всегда в том или ином жанре), он вступает в состязание с формой как претендент на уже знакомой дистанции. И рондо — как многоборье, где в состязании должно быть соблюдено несколько условий.

Недаром общегреческие игры — олимпийские, истмийские, пифийские и немейские — кончались выступлением певца, которое тоже было состязанием, но уже состязанием жанра, песни, с победителем. Победил царь Гиерон Сиракузский или еще кто-нибудь другой, но ода швыряет его, как мячик: и жизнь его, и черты характера ода расчленяет как ей угодно и на его примере предается общим

размышлениям о жизни и Греции. То есть ломается естественный твердый сюжет (факт), предлагаемый жизнью (этот человек, его биография и его победа), и жанр (народный ритм бытия) ткёт из него свою традиционную конструкцию — «ореол». Тем самым дается последнее и самое глубокое причащение победителя к общегреческой сущности. А поскольку эти игры VII—VI вв., в обстановке греческой раздробленности, были теми общенациональными мероприятиями, в которых вся Эллада могла ощущать себя национальной целостностью, — то эти демонстрации общегреческих песенно-поэтических форм имели особо великую, священную нагрузку.

Тем более требовалось усилий от одописца, что его предмет не мал: это — живой народный бог (каким был юноша или муж, победитель на играх) или позднее — царь (Петр I, например). Потому ода и стала самым разветвленным и сложно разработанным жанром и по метрике, и по строфике, и по внутреннему расположению (обрядовые вступления и заключения, пиитический восторг и т. д.). Лирический беспорядок в оде был фигурой высшего пилотажа, где поэт-мастер захлестывал свой предмет и вертел и забрасывал его как угодно и вдруг выныривал из облаков — возвращался к теме. Ода и в последующие времена, в эпохи абсолютизма например, имела характер государственного обряда. И если цари полагали, что смысл оды — это прославление их, то они глубоко заблуждались: смысл оды одновременно и в том, чтобы надругаться над ними, снизить их. Ибо поэт здесь встает в позу национального жреца и судьи, который одобряет, судит, дает уроки, но, во всяком случае, стоит над своим предметом. Потому так легко ода перерастала в сатиру, т. е. тоже обрядовое осквернение и «богохульство» (ср. Державин).

Таким образом, через предмет (всегда любой, случайный: им могут быть любое мелкое настроение, мысль, случай, событие, которые выступают как повод) в лирике демонстрируется «ореол», священное содержание формы. Вот почему если у эпического поэта, точка зрения которого равновелика бытию (всё смотрит на всё), не должно ощущаться усилий формы, искусства, мастерства, — то у лирического поэта в напряжении формы и открытости приема, в созерцаемости сочленений демонстрируется усилие «всего» («ореола») освоить часть или усилие части — воздвигнуться во «всё». И это не «формализм», а выявление народ-

ного содержания в его чистоте: народ ведь так «эстетски» любит «умельцами», фокусниками и всякими кунштуками!

То же самое в китайской поэзии ценится эрудиция, умение в стихотворении процитировать классических поэтов и вообще составить все произведение как орнамент цитат. Здесь вариационный принцип, который столь же характерен для лирики, сколь и принцип разработки, сонатного *allegro* — для драмы с ее перипетиями (неузнаваемыми превращениями тем), — выявляется очень ярко.

Однако, конечно, явное искусство формы — это лишь одна грань лирического произведения, и мы здесь должны возвратиться к высказанной раньше мысли о необходимости искры личного живого переживания или мысли, этого «Сезам!», после которого могло бы осуществиться явление «ореола» во всем его собственном блеске и возникло бы еще одно из его бесчисленных воплощений. Так, по индийским верованиям, нужны личная добродетель и заслуги, чтобы явился еще один бодисатва из бесчисленных земных воплощений Будды и чтобы ему была дарована вся мудрость, присущая буддам.

Лирическая мысль, высказывание, то, «что» говорится, резко различаются от «что» философско-логического высказывания, хотя они и рождаются в одно время и имеют поначалу общую точку опоры — индивидуальное я. Разница особенно может быть видна хотя бы в таком элементе, как вопрос. Эпос не знает вопросов: он дает все как утверждение, ибо в нем мир не распался, имеет дело с собой как целым. Теперь же мир расщепился на единичные я и общества, и вопрос возникает как *отношение* между частью и целым, попытка их регулирования. Эпос дает акцию — событие. Лирика (и рефлексия) — реакцию: не бытие, а мое на него противодействие: размышление, переживание, отталкивание бытия из я. И если сам факт повествования излучает доверие бытию, то в жанре лирики человечество дорожит тем, что оно, его мысль и чувство, сопротивляется.

Но, странное дело, в лирике вопросы задаются совсем не для того, чтобы на них отвечать:

Скоро ль воспрянете вы? Когда ваше сердце забьется
Бранной отвагой? — Ужель, о нерадивые, вам
Даже соседей не стыдно?

(Пер. Г. Ф. Ц.; 38, 88—89)

взывает к согражданам древнейший автор «воинственных элегий» Каллин.

Я ль буду в роковое время
Позорить гражданина сан
И подражать тебе, изнеженное племя
Переродившихся славян? —

[39, 110]

обращается к своим согражданам поэт-декабрист Рылеев.

Это — вопрос (т. е. отрицание, сомнение, недоумение) лишь по грамматической форме. По сути — это магические воззвания, вопросы-крючки, которыми зацепляется воля, я каждого для подключения к общему делу. И первоначально, видимо, вопросы так и воспринимались, были материальной силой. В малом коллективе рода или полиса, где каждый на виду, где не родилось еще сокровенного внутреннего мира (сфера намерений, в которую каждый может уйти, как улитка в скорлупу, и там накопить мотивы, оправдания, сделки с совестью), но я каждого просвечено, — там индивид не может оставаться телом внутри целого, а духом — отгородиться, извлечь себя из него. И если его дух иной, ему приходится изымать и свое тело из целого: «Гарун бежал быстрее лани». Или вспомним тот образ изгоя, нищего отщепенца от родины, который нарисовал спартанский поэт Тиртей в своей воинственной элегии.

И когда мы в стихотворении встречаем форму риторического вопроса — его структура источает призывный повелительный смысл, который обнаруживает единое функциональное содержание и в эмбатериях, воинственных маршах Каллина, и в одах-сатирах Рылеева, и в «В старое ль станем плясать?» «Левого марша».

И различие в содержании между этими стихотворениями меньше, чем между «Левым маршем» и стихом «Любовная лодка разбилась о быт», который в свою очередь хорошо ложится в единый содержательный ряд со стихом Архилоха:

От страсти обезжизневший,
Жалкий, лежу я, и волей богов несказанные муки
Насквозь пронзают кости мне,

[9; 143]

1. Театр пространства и театр помещения

Драма, театр — действие жизни, но не по неисповедимости текущего, а овладевающее людьми. Потому столь строго блюдется в веках и тысячелетиях статут драмы — как статус кво человечества. Ведь потрясение основ здесь есть ввержение сознания в хаос, утрата ориентиров, за которые цепляться, и люди затычутся, как слепые кутята, спотыкаясь и задираясь о заусеницы бытия.

И недаром первое литературное законодательство, и притом самое жесткое, возникло не в эпосе и даже не в лирике, а в драме. Лишь здесь обычное и часто встречающееся превратилось в *правила* единства действия и места («правйло» ведь и технический инструмент). «Поэтика» Аристотеля — инженерно-конструктивный справочник: как устанавливать сваи, балки и стропила драматического сооружения. И все новации в театре ориентированы на основные элементы конструкции: отталкиваются от них, пародируют, но всегда их имеют в виду; следовательно, их кровью питаются даже в отрицании.

Театр — литургия, разыгрываемая человечеством, народами и поколениями, более прочная, чем обряды религии. Из религиозной литургии театр рождается. От нее он заимствует устойчивость своего ритуала: что за чем должно следовать. Например, в отличие от романа и кино не может театр дать развязки до событий, т. е. опуститься до интриги, завлечения читателя — это для него дешево.

Театр тоже *re-ligia*, т. е. восстановленная связь, воссоединение. Чего? Всего: бытия и человека, общества и личности, разрозненного и случайного, многого и разного — в целостность. Эта величавость и серьезность театра не мешает ему быть лучшим развлечением. Ведь и в храм люди ходили не для того только, чтобы просить бога, но и для того, чтобы отвлечься от себя, своих забот и хлопот, забыть о них, — зато вспомнить о всеобщей жизни и смерти и бескорыстно созерцать ее в литургии. Потому зрелищность, веселие духа объединяют литургию Великой Пятницы с буффонадой какой-нибудь комедии дель арте. И реформация в церкви, сделав упор в религии не на том, что люди должны стекаться куда-то, быть вместе (т. е. в одном

общем месте плотию и очами), но на личном внутреннем общении с богом, с целостностью мира,— что лучше всего можно делать в одиночестве,— медленно высушивала почву под театром как «позорищем» в германских, северных странах и превращала спектакль в драму для чтения (Шиллер, Гёте) или слушания (Вагнер).

Есть ли народы, не имеющие театра? Есть, и над этим стоит задуматься: границы, за которыми вещь перестает существовать или еще не существует, не меньше говорят о том, что эта вещь из себя представляет, чем любовной разговор о свойствах, ей присущих.

Обрядовые действия и игры есть у всех народов и в самом первобытном состоянии, но театр — статья особая. Обрядовые действия древнее гомеровского эпоса, но театр его моложе: из зрелищных мероприятий Гомер знает лишь игры и состязания на тризне павших героев или песнопение рапсода Демодока на пиру феакийского царя Алкиноя.

Нет театра у народов, живущих охотой и бортничеством. Человечество в них еще слишком не самостоятельно, слишком зависит от даров природы, и обрядовые действия здесь — заклинания сил, царящих в мире, корыстный молебен о подаении благ или жертвоприношение в благодарность за работу. Нет театра у кочевых народов. Театр — специальное место (как и храм), куда сходятся неподвижные, оседло живущие, а эти, кочевники, сами мечутся, как угорелые, по свету. Слишком перевешивают в их жизни телесные движения, чтобы оставить место для движения идей и представлений. Взгляд их вперен в зримый наличный покров земли — в результат, а не в тайну возникновения и превращения вещей. Тяга к этому возникает уже у земледельца, который, похоронив зерно — с глаз долой его отбросив, вручает его заботам и провидению невидимых сил, рассчитывает уже на них и твердо знает, при каких условиях они будут действовать. Он пашет, рыхлит землю, поливает, удобряет = задабривает ее — всеми этими действиями щекоча, дразня природу, провоцируя ее на плодородие. Следовательно, меньше двигаясь телом, в отличие от кочевника, земледелец более действен и самостоятелен в человеческом смысле: больше действует в разуме, духе и соединяется с помощью его невидимой материи с хтоническими, подземными силами природы, ужасаясь и созерцая превращения ничто в нечто, духа в материю. А это — таинство, мистерия.

Потому земледельческие обряды, культ умирающего и воскресающего бога (зерна) — ближайший предшественник театра, его семя, его идея, но не его древо. Недаром и сейчас в развитой современной деревне нет театра. Слишком там приближена к земле людская жизнь. Она есть продолжение ритма и пульса земли в содроганиях рук, то пашущих, то сеющих, то жнущих: здесь прямо сообщаются с мистерией превращения ничто в нечто, люди даже сами непрерывно ее делают, как ее орудия. Но они слишком ее орудия, непрерывно действующие шарниры, чтобы взориться в сам «двигатель», его «механизм».

Нет, для театра нужен город и его ритм жизни, отличный от календаря природы; его дела и заботы — все из рода «вторых» необходимостей. То значит: не пища, не хлеб насущный делается в городе — от этой первой необходимости горожанин избавлен земледельцем, подобно тому как кочевник по сравнению с бортником «ест» природу уже не сам, а ртом прирученных животных. Горожанин изготавливает одежду — стены человеческого тела; творя вещи домашнего обихода, утварь, он создает особую топографию жилища. В доме — свои улицы и здания: коридоры — улицы, комнаты — площади, очаг — алтарь или храм, кровать — гостиница и т. д. Горожанин создает орудия труда: плуги, корабли, инструменты для вспарывания чрева земли — и тем делает природу внешней человеку. Идеал всякого города — изгнать природу¹ и оставить ей место где-то там, за его пределами, в мире ином. Это достигается стенами, крышами, камнем, асфальтом. Городская стена — это забор от всякой дикости: и от не организованных в «наше» общество людских существ, и от стихий, от главного врага города — естественной природы. Асфальт, камень загоняют природу вниз по вертикали, крыша отталкивает ее вверх, стена — вдаль, по горизонтали. В то же время город кует орудие для внедрения в нутро природы, в ее святую святых: всякого рода ножи и острия, химию, гидру-электро-энергию и т. д.

¹ Алеко в пушкинских «Цыганах» бежит из города,

Где люди в кучах за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов.

Вспомним также картину борьбы города с природой в начале «Воскресения» Толстого,

Наконец, регулятор отношений людей в городе, указывающий, когда что нужно делать,— уже не ритм природы: время сева, жатвы, свадеб и т. д., а ритм рынка, т. е. обмена. Делать что-то на рынок (в отличие от делать что-то в землю или из земли) — значит иметь перед собой не прочную твердь (земли), вперить взор не в «что», а в мистику превращений. Рынок=обмен=исчезновение одной вещи и, откуда ни возьмись, подставка на ее место какой угодно другой. Обмен — это перемена судьбы вещи, перипетия, поворот от счастья к несчастью. Главный ритм уже не от плодов и вещей исходит, а есть пульс их уравнений, т. е. от-ношений. Значит, не предметы *устойчивые* (=стоящие на своих местах) — основа здесь ориентировки в мире, но их (от)ношение: теперь вещи кочуют в мире, носятся как угорелые, как раньше люди-кентавры на конях. И теперь главный предмет забот — улаживание своих (от)ношений по миру, к соседям, другим вещам и т. д.

Так ценности невидимые, не телесно-материальные становятся в центр жизни. Развивается жизнь гражданская — обмен словами: площадь, форум и агора — рынок идей и слов; как базар, ярмарка — рынок вещей. Это уже жизнь на *площади*, т. е. на плоскости, а не на вмятинах, кривых, округлых линиях тела земли: грудях ее холмов, ее лесов — волос, ее ложбин — ложесн.

И вот по площади начинает город-огород городиться, по образу и подобию земли строиться вторичный космос — тела, существа, помещения для мира «вторых» необходимостей. Здесь холм — купол храма, лес — акрополь, кремль с зубцами стен и башен, солнце — фонарь, долины улиц, горы домов, фауна спящих людей, повозок и машин.

Театр и есть исчадие площадной жизни. Это — мистерия мира: его ужасы, смерти, страдания; здесь все события, происходящие с людьми, воля рока и игра случая, — но при одной маленькой особенности: все эти кривизны жизни *покоятся* на плоскости площади или подмостков (как, по древним воззрениям, плоскость мира на округлостях китов, слонов или рыб). Тем самым они, эти «стихии и духи», упокоены, рационализированы, не страшны, ибо не отпущены на волю, а в крепкой ограде содержатся.

Структура драмы и есть, в частности, каркас этой ограды, остов здания, учитывающего возможность вторже-

ния с разных сторон многих опасностей, случаев и сил, как и принятие мер предосторожности против них.

Правда, собственно площадным является средневековый и ренессансный европейский театр. «Глобус» Шекспира — его чистое выражение. Античный театр Диониса еще вписан в природу: располагается по естественному амфитеатру за городом и под открытым небом. Это — разговор города с миром вне его стен: горожанин здесь еще переходит, полужемледелец и рискует выйти из ограды города на нейтральное пространство между огражденным и естественным бытием. В этом есть свои преимущества: разговор с бытием на этом уровне носит более космический характер, чем в театре под куполом на площади. Дух более внедрен в игру стихий, царящих в мире, в их борения между собой, в схватку человечества в лице его героев и вождей с этими силами хаоса и космоса. Еще не так занят ум людей дифференциацией отношений человека к человеку, к исследованию чего уже переходит театр помещения, тогда как предыдущий можно назвать театром пространства¹. Естественно, что в бытии общества, более закрытом от природы, когда люди уже не общаются прямо с землетрясением и наводнением, с ливнем и засухой и утратили уже ощущение своей интимной связи с ними, но более сталкиваются с общинами соседних городов и государств, — здесь отношения внутриобщественные становятся в центре театра (Шекспир)². Эти общественные пласты начинают перетягивать театр на свою сторону: правительственная власть хочет стащить его в акрополь, построить его во дворце Версаля. Театр перестает здесь быть первичным сооружением, а встроен в ансамбль власти, становится

¹ Недаром в современном городе центральная площадь — она же театральная. Даже правительственные учреждения уступают центр театру. Такова, например, Москва (в отличие от старого Петербурга, где центр административен).

² Комедии Аристофана: «Осы», «Птицы», «Облака», «Лягушки», «Богатство», «Мир», «Женщины на празднестве Фесмофорий», «Законодательницы» и т. д. Обозначены явления природы или те, что стоят на грани естественного и общественного космосов. Позднее имеем: «Мнимого больного», «Скупого», «Мизантропа», «Мещанина во дворянстве» (названия пьес Мольера) — театр замыкается в среде людей, их профессий и характеров. А театр Чехова — это уже завистливый взгляд из семьи и помещения в жизнь пространства: с одной стороны, «Дядя Ваня», «Три сестры», а с другой — «Чайка» и «Вишневый сад».

внутренним помещением, покоем в ее городе — придворным и камерным.

Или — уходит на ярмарку, в балаган, где тоже перестает быть представителем всеобщих интересов человечества, народа-государства, а становится выразителем лишь низовых слоев. Здесь он растворяется как театр, приближается к народно-календарным земледельческим обрядовым действиям: масленичным, пасхальным карнавалам и т. д. Потому Буало был не совсем неправ, предостерегая театр от балагана. Ведь здесь театр тоже перестает быть сооружением первого порядка, а становится частной улочкой, частичной лавочкой на рынке.

В странах, где театр возник под влиянием других стран, его продвижение иное. Русский театр начался как постройка при дворце (театр Алексея Михайловича, театр при Петре I) и потом все время вырывался к площади: от театра Волкова через «Бориса Годунова» до Горького. До площади он так и не дошел, а изоширился как камерный театр людей, живущих в помещениях — комнат, квартир и дач (Чехов и МХАТ). Лишь в советское время, в 20-е годы, театр начал выходить на площадь, но потом опять стал тяготеть к тому, чтобы быть «академическим». Теперь постановки «Оптимистической трагедии», Маяковского, Брехта вновь выводят наш театр на площадь.

В странах ислама установление театра означало чуть ли не переход к новой религии. Потому такое бешеное сопротивление вызвал Хамза, введивший театр в жизнь народов Средней Азии.

Судьба театра хорошо прослеживается по истории названий пьес. Характерна уже сама замена термином «пьеса» (т. е. «кусок») термина «драма» (т. е. «действие»). «Пьеса» — значит, просто кусок жизни оторван, со случайным началом и концом, т. е. не претендуя на постижение мировой связи. «Драма» же говорит о «деятельности» — из чего и состоит прежде всего жизнь человечества. А действие есть как раз плетение чего-то нового из нитей судеб, из мировых начал и концов. Оно есть нарушение данного порядка, внедрение в него. Следовательно, действующему в мире приходится иметь дело в каждом, даже маленьком акте — со всей связью мироздания.

Потому создать драму, т. е. закрутить действие, чтобы оно само развивалось и жило, — это словно построить макет всего мироздания в целом, а не в его куске («пьесе»).

Даже небольшое действие, поскольку действующий преследует «цель», сгущается в целое мира, и оно имеется в виду. Термин же «пьеса» предполагает аморфность, рассыпчатость, хаотичность бытия, так что не имеет значения, что брать, с чего начинать, да и герои в таком аморфном мире могут преследовать лишь случайные, мелкие, личные, а не субстанциальные цели.

О писателе стали говорить, что он берет «кусок жизни» и возводит его в «перл создания». Но жизнь не есть «кусок», и в куске нет жизни. Кусок есть в неорганическом — кусок камня, в мертвом — кусок дерева. Вырежь кусок из дерева растущего — и жизнь будет на стороне дерева, а вместе с куском перекочет к тебе в руки смерть. Можно сказать «кусок мяса», но нельзя сказать «кусок коровы». И то, что в новейших языках развился этот способ выражения (особенно английском: a piece of water — пруд (буквально «кусок воды»), a piece of good luck — удача и т. д.), как раз говорит о росте энтропии в осмыслении мира: связь вещей, порядок мира мыслятся как механические.

Аристотель же еще мыслил космосом — органическим целым всего бытия и каждой вещи. Потому он не устает повторять, что главное в драме — действие, фабула, сочетание событий, подражающее переходу от счастья к несчастью в жизни так, чтобы выявилась вероятность и необходимость, связующие одно с другим в мире, начала и концы бытия. «Но самое важное в этом — состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию, и жизни (не рвать от жизни куски, а осуществлять ее полную, единую и неделимую. — Г. Г.), счастьем и злосчастьем, а счастье и злосчастье заключаются в действии; и цель [трагедии — изобразить] какое-нибудь действие, а не качество» [3; 58].

Итак, «пьеса» есть смерть драмы. Но смерти не происходит. И драма себе живет и продолжается и в сочинениях, названных «пьесами». Здесь отчетливо видны: плоскость пласта, в котором люди осознают, понимают и называют то, что они делают, — и глубинность и основательность того, что ими, людьми, делается. За обложкой пьесы начинается раздел: «Действующие лица» (*dramatis personae*). Затем идут акты, диалоги, игра (английское «play» — игра, как и «пьеса», — один из вариантов названия драмы), т. е. весь корпус спектакля, все члены и части структуры драмы живы себе и действуют в новом обличье.

Театр пространства и театр помещения творят по своему образу и подобию и внутренность драмы, ее время и место действия. Место действия античного театра — это словно центральная площадь мирового пространства (его представляли себе как бы городом, полисом), куда приходят исповедоваться, посовещаться, затевать и делать дела. А так как мировое пространство едино, само собой получалось единство места. Расчленение пространства на места творилось, когда нужно, простым сценическим поворотом актеров: жестом их тела творится дорога, дверь. Особенно изощренно искусство пантомимы в японском и китайском театре: там жестами актера в пустоте мирового пространства плетется кружево помещений, возникают целые дворцы, буквально воздушные замки.

Театр помещений заменил воздушные замки карточными домиками — ввел декорации. Здесь уже не помещения и вещи суть функция поведения героя в пространстве, но его поведение — функция обстановки, сделанных уже в мире вещей как чего-то более первичного, чем сам человек, и с чем он должен считаться. Декорация — уже само ее присутствие на сцене — есть целая речь о состоянии мира: значит, мир не свеж, не нов, не просторен, не творится на ходу свободно двигающимся по нему человеком, не есть целина, но уже сотворен, и ты — тварь, а не творец. Окружает тебя, т. е. давит, нажимает, действительность: обстановка и у-становки, обстоятельства и настояния (и обстановка и обстоятельства — от корня «стоять» — указывают на статичность бытия), и твоя деятельность, жизнь — уже вы-нужденные, а слово твое — писк в стесненной груди.

Театр пространства уважает фабулу, единство действия и относительно равнодушен к характерам, даже к мыслям умным¹: их бытие условно, они творятся и исчезают мимоходом, как места в едином мировом пространстве. Театр помещения, напротив, нуждается в характере, в личности, в субъекте — продукте объективной действительности, продукте обстоятельств, набитом вещами и отношениями, давлениями, стремлениями и мыслями, как помещение обста-

¹ «Если кто составит подряд характерные изречения, превосходные выражения и мысли, — рассуждает Аристотель, — тот не достигнет того, что составляет задачу трагедии, но гораздо скорее достигнет этого трагедия, пользующаяся всем этим в меньшей степени, но имеющая фабулу и сочетание действий [3; 59].»

новкой. Изречение умных мыслей во французском театре XVII в. уже важнее, чем у Шекспира, а пустая сцена «Глобуса» заменяется устойчивыми декорациями.

Действие в помещениях замирает, буффонада — шутка телами, возможная именно в открытом море мирового пространства, — сменяется словесным остроумием сидящих и говорящих людей (кстати, в античном и шекспировском театре не сидят, а стоят и ходят). Потому параллельно нарастает в драмах удельный вес и обстановки, и умных реплик. Пример — пьесы Бернарда Шоу, где целые страницы заняты описанием обстановки и в которых почти ничего не происходит, зато, как и в театре Уайльда, туда-сюда летают блестящие реплики, мечется бисер мыслей, т. е. то, что было совершенно неважным, случайным, с точки зрения Аристотеля.

Прямое столкновение новоевропейского театра помещения с античным театром пространства состоялось во французском классицизме, который как бы взял на себя миссию осуществить перевод с одного театрального языка на другой. И хотя много курьезов произошло из-за того, что не замечалась тогда французами смена эпох, нравов, исторических обстоятельств, — сама эта наивная нечувствительность к времени, переменам истории — величественна, мудра и плодотворна. Потому что, конечно, гораздо больше усилий, труда и воображения требовалось для того, чтобы увидеть похожее в том, что кажется нам¹ таким непохожим, чтобы поднять площадные мистерии или балаганные представления до уровня античной трагедии и комедии, отождествить их и впасть в классическую структуру, — чем для того, чтобы оставить то и другое самими по себе. И, собственно, весь быт современного театра, начиная от здания, которое во всем мире однотипно, исходит из этой эпохи.

2. Театр — мироздание

Когда Пушкин в «Онегине» называет театр «волшебный край», то это не просто метафора. Театр поистине — иной край, страна, «мир иной». И жизнь там предстает «в ином разрезе», и я сам, и все вокруг меня.

¹ Я понимаю, что это нам трудно, а им, говорят, не трудно было, так как у них, по распространенному мнению, не было еще чувства историзма.

Во-первых, театр, его пространство (или помещение) не просто места для сидения (стояния) и игры, но есть мироздание, модель мира, космос, как он представляется человечеству, народу.

Вступая в здание театра — как и в храм, из аморфного мирового пространства переходят во вселенную осмысленную и в соответствии с мировоззрением построенную. И я, вступая в храм мира, перевоплощаюсь: пронизанная лучами мироздания, перестраивается и духовная структура моего существа (создается приподнятое настроение, — т. е. возвышенный строй души). Я ощущаю себя микрокосмосом, средоточием и оком большого мира и так взираю и вокруг и в себя.

Мироздание театра имеет свое небо и землю. Полукружье амфитеатра небосводом обнимает и покрывает земную площадку, на которой выпало сыграть свою жизнь людям-актерам. Амфитеатр волнами вздымается ввысь — в театре пространства; зал ярусами уходит под купол — в театре помещения. В обоих случаях зрители, как бы с небес, взирают на комедию человеческой жизни. Зал смотрит на сцену, как поистине тысячеглазый Аргус — образ, в котором древние греки представляли многозвездное небо.

Значит, самым помещением театра зритель поставлен в позицию бога, высшей силы, судьи мира. Античный театр даже давал зрителю всеведение: мифологический сюжет был известен, исход предначертан, срок от и до измерен, судьба предопределена. Тем не менее, какой узор по этой канве вышьет человек — драматург-демиург своей жизни и актер-исполнитель, — это неизвестно, зависит от его свободной воли, небезынтересно и всеведущим богам.

Это всеведение даровано и современному зрителю: хотя он и идет смотреть новую по сюжету пьесу, однако ее разнообразие — частность. Бóльшая же часть воспринимаемых им в театре содержаний и смыслов относится к ритуалу театрального представления, вечно одному, заранее известному — к его каждый раз новому воскрешению и переживанию.

И вот миросозерцательное значение самого ритуала театрального представления и его деталей — этой формы, рамки, в которой что-то шевелится на клочке сцены, — и предстоит нам сейчас разобрать.

Во-первых, — положение «богов», созерцающих с высоты, из дали, с низа (ложи, ярусы, галереи, партер), с неба,

из разных стран света, с земли и вод. Так в картинах на мифологические сюжеты времен Ренессанса и барокко на события взирают амуры, сатиры и тритоны, а в средневековых мистериях — ангелы и бесы. И это живое обрамление часто отвердевает просто в картинной раме, которая есть как бы глаз, окно в мир. В резьбе, рельефах, росписи золоченых рам зафиксированы верх, низ и страны света в своих атрибутах: птицы, змеи — или их символы в орнаментах: крылья, волнообразные линии и т. д.

Ложи в зрительном зале классического театра не даром изукрашены резьбой, напоминающей «оконные» рамы картин. Сами ложи — это окна. Историк театра сообщает: «Форма рангового ярусного театра была создана на основе традиции средневековых площадных представлений... Окна окружающих площадь домов, из которых зритель смотрела на зрелище, развертывающееся на площади, явились прототипом будущих лож ярусного театра». А «городские театры Лондона... получились от скрещения двух типов театральных помещений: гостиничного двора, служившего до семидесятых годов XVI века для выступлений труппы бродячих актеров, и амфитеатра, служившего для звериных травль, петушиных боев и всякого рода цирковых и спортивных зрелищ» [24; 322, 425].

Отсюда самочувствие зрителя: непринужденность, домашность.словно сидит себе на завалинке и глазеет на мир; или из окна — от нечего делать и из праздного любопытства, незаинтересованно, бесцельно, но, значит, забыв себя и выключившись из забот, т. е., став блаженным, — смотрит на торопящихся по площади прохожих, преследующих какие-то свои цели — и зачем? на кой? — а забавно! занятно! Но ведь, по представлениям древних о блаженстве олимпийских и иных богов, их безмятежная жизнь и протекает в глазении на тревожащих людей, в игре и заигрывании с ними для развлечения: без людей им скучно. Таким образом, домашность миро-воззрения в театре — это и вселенскость мирозерцания, что и соответствует божественной позиции зрителя страстей человеческих. И когда в конце шекспировской трагедии перед зрителями со сцены уносят трупы, трупы и трупы и героев, — то «души смотрят с высоты на ими брошенное тело» (Тютчев).

Вот почему нарушение сценической иллюзии — известный в представлении прием, когда актер

спускается в зал или обращается прямо к зрителю,—есть средство необычайно резкое, сильнодействующее: ибо не два-три метра от сцены до рядов зала преодолевает, но есть перун, низвергающий ангелов с небес на землю, лишаящий зрителей позиции богов — бесстрастных созерцателей — и неожиданно, как при резком пробуждении в глубоком сновидении, наваливающий на них все бремя их земности и человечности. Не шаг на два-три метра, а кантовский переход от трансцендентного в трансцендентальное здесь совершается.

Но сама мгновенность — быстрее скорости света — преодоления дистанции от неба до земли — тоже входит в то игровое ощущение мира, что сообщается человеку театром, и служит могучим средством внедрения в человека чувства одновременности всего совершаемого в мире (а не просто вечности бытия). Это — игровое обращение уже со временем: ведь вся жизнь = один день; живет же насекомое несколько наших часов, а по-своему — «сто лет» (нашими представлениями оценивая). Это расправа со Временем и его властью.

Повседневный опыт приучает нас воспринимать всё в последовательности: в затылок друг другу выстраиваются и вещи, и опыты, и мысли, — и этой колонной уходят и канут в вечность. И вдруг вечность обнаруживается не как что-то чужеродное, нам неведомое, но — родное, то, в чем мы купаемся и чем дышим. Только узри совершающееся в мире как одновременное: в шеренгу или, скорее, хороводом (ибо отовсюду), и уже не уходящее, а идущее. Такая ходьба без ухода есть танец, пантомима, ритуальный способ человеческих телодвижений, ибо даны они *sub specie aeternitatis* (под видом вечности).

Этот особый ракурс мирозидения, когда вечность припиливает время, как муху, — внедряется в зрителя и совмещением его времени (те три часа, в течение которых он смотрит спектакль) со временем происходящего на сцене. Там, с другими людьми, в иной жизни, словно на иной планете, протекают: часы ли, годы ли, века ли — неважно — важно, что просто на другом «теле отсчета» течет другое время.

В театре всегда осуществляется эффект совмещения двух потоков времени на двух телах отсчета — тот эффект, осуществить который является пределом мечтаний физиков. Но ученым невдомек, что эффект одновременности

всего — естественным и непринужденным образом совершается на подмостках. Известные требования единства места и единства времени стремились приблизить и совместить пространство и время сцены с пространством и временем зала, так, чтобы не было двух «тел отсчета». Тем самым люди, их исповедующие, как мотылек на огонь, к самосожжению театра стремились. Но, во-первых, такое совмещение могло удаваться лишь со временем: можно изобразить на сцене события, срок которых один вечер. Но пространство на сцене все равно иное, и отождествление сцены с залом значило бы возврат театра на площадь, где весь народ разыгрывает карнавальное представление.

Главный аргумент сторонников единств был — правдоподобие. Неправдоподобно, мол, что я сижу три часа, а на сцене отсчитываются годы; или: как это люди на сцене могут переноситься в другие точки пространства? Во всех этих аргументах предполагается, что я в зале продолжаю быть человеком и сохраняю человеческую мерку вещей и разума. Между тем само мироздание театра выносит человека в иное измерение. Потому правдоподобие унижает, снимает атмосферу божественной игры и в том числе то легкое преодоление времени и пространства, которое совершают «боги» и наша мысль и воображение.

И все же, хотя в требованиях единств осознавался лишь принцип правдоподобия, неосознаваемо в них жила тоже игровая основа, а именно: нарушение сценической иллюзии, что есть, как показано выше, низвержение театрального неба на землю, очеловечение богов и тем самым слом границ между залом и сценой, а в итоге — между зрителем и жизнью.

Выраставший из правдоподобия реализм в театре имел еще глубже, своим воспоминанием и мечтой такое братание всего мира сверху донизу, богов и людей, актеров и зрителей, когда все одновременно и зрители и участники бытия, авторы и исполнители драмы жизни, — как это было некогда во всенародных обрядовых действиях, празднествах, карнавалах, что стоят у колыбели театра.

Переход от всенародного синкретического действия к театральному представлению был переходом от аморфного, неоощуемого пространства мира как хаоса к его организации в космос. Организация — всегда упрощение. За стенами мироздания как театра или как общества, города — остается изгнанный, неосвоенный простор бытия, который

ощущали в себе, которым жили раньше и который теперь стал чем-то *иным*, что надо освоить и по-нять (т. е. взять. Сами логические понятия отражают лично-эгоистическое отношение к миру, как к чему-то, что не я, а другое). Так и в театре трех- и более-мерное пространство бытия словно заменяется двухмерным, поскольку люди-зрители (именно зрители, не участники) не движутся, а сидят и мир с одной точки воспринимают — не обходят актеров, сами не играют, не танцуют, не паясничают. Третье измерение становится плоскостью, фоном, задом, кулисами, тайной.

И актеры на сцене тоже действуют не в круговом, но в обращенном пространстве — повернувшись к зрителю. В «Правилах для актеров», собранных Эккерманом из записей учеников Гёте в труппе Веймарского театра, Гёте следующим образом рассуждает о положении тела актера и движении на сцене. Надо, «чтобы три четверти лица всегда были обращены к зрителю. Ибо актер постоянно должен помнить, что на сцене он находится ради публики. Поэтому актерам, в угоду ложно понимаемой натуральности, никогда не следует играть так, как если бы в театре не было зрителей. Им не следует играть в профиль, так же как не следует поворачиваться спиной к публике. Если же в этом встречается надобность, то делать это нужно, соблюдая осторожность и изящество. Надо также запомнить, что говорить надлежит не в сторону сцены, а обращаясь к публике. Ибо актер всегда должен делиться между двумя объектами, а именно: между тем, с кем он говорит, и между своими слушателями. Вместо того чтобы поворачивать голову — лучше играть глазами» [41; 1025].

В последней фразе словно обозначен переход от скульптуры к живописи, от реального объема, глубины и трехмерности — к перспективе. Только у Гёте это сказано не с точки зрения нашего восприятия, а есть повеление статуе стать портретом и действовать на нас не своими гармоническими объемами, а рисунком и цветом, очертанием плоскости фасада и точками — лучами глаз.

Однако, частично лишившись третьего измерения (и в театре это всегда так, в любом самом подвижном спектакле и буффонаде), пространство сцены обрело особую сосредоточенность и обобщенность. «На сцене нет ни правого, ни левого, — замечает Гёте. — Если я должен подать руку, а по ситуации не требуется, чтобы это была непременно правая рука, то с одинаковым успехом можно

подать и левую» [41; 1027]. Тем самым словно исчезают стороны света, столь важные в нашей трехмерной жизни.

Но это ограничение сценического пространства стало источником громадного расширения художественных возможностей. Так, сведение множества бытовавших в музыке ладов к мажору—минору, а гармонии — к кругу тоники, субдоминанты, доминанты и позволило венским классикам — Гайдну, Моцарту, Бетховену — строить космосы симфоний. Музыка Востока обладает разнообразием звукорядов, ритмов, которые и не снились Бетховену. Но именно это разнообразие и позволяет восточным музыкотворцам все потребное им выражать на этом, данном природой уровне, и им не ведомо многообразие мира симфоний, сотворенное человеком из ничего.

3. Человек в роли зрителя

Таким образом, актер играет на публику, а зритель в зале настроен на лицедейство. Оба принимают правила игры и взаимодействуют. Зритель обязуется на время спектакля верить, как истинному, тому, что на сцене будет представлено. Актер же обязуется прожить всю свою жизнь за три часа представления: здесь же, на глазах всех, полюбить, возненавидеть, страдать, блаженствовать, мыслить, убивать, мечтать, умирать.

И в этом смысле зритель — такой же участник представления и в современном театре, где он только сидит или расхаживает в фойе, а не только в минувшие времена — на карнавалах и синкретических игрищах.

«Театр начинается с вешалки», — говорил Станиславский. Верно: входя в храм, христиане снимают шапки, обнажают верх своего микрокосмоса для прямых контактов с вышними и горним миром; мусульмане снимают обувь — с землей в контакт вступают, словно говоря: «Нагим роюсь, прах я и в прах возвращуся». Так и здесь — не просто раздевание при входе в жаркое помещение театра совершается. Это — ряжение, в иной мир перенесение телом и духом. Зрители в театре тоже участвуют в создании особой атмосферы театральности, зрелищности. Опять как боги-творцы выступают: обживают новое космическое тело, оживляют и организуют его хаос, делают пригодным для жилья и одухотворяют: атмосфера — это чтоб духу дышать чем было.

В театр идут и людей посмотреть, и себя показать. Одеваются в лучшее и яркое, разглядывают друг друга, прохаживаясь в фойе и в зале. Фойе — это как приделы по бокам главного помещения храма, где будет совершаться литургия. И прогулка по фойе, как подход к храму по пропилеям и обход его под колоннадами, — это необходимая ритуальная ходьба, шествие, дренаж зрителя. Как актер гримируется, так и человек входит в роль зрителя, прогулкой-променадом массирует свое тело: словно методом физических действий приготавливает душу к перевоплощению в божество. Вот почему многого лишается зритель в современном большом городе, когда, запыхавшись, влетает в зал под третий звонок — летев на такси, исходя злобой перед светофорами и на пересадках: изстервленный, какой он бог! Хотя — если игра его захватит и в ходе действия он оттаит, перевоплотится и вознесется, и оттуда великодушно и с усмешкой вспомнит себя, столь ничтожного накануне, — тогда сами предшествовавшие муки задним числом окажутся включенными в состав театрального представления: эти муки словно бы устанавливали дистанцию, контрастное театру состояние моего существа — для более мощного игрового меня преворачивания. И то растерзание и изъязвление, что со мной было, было тоже массированием моего существа, как с целью размягчения отбивают мясо перед поджариванием.

До собственно спектакля люди долго усаживаются, церемонно раскланиваются, устремляют взгляды вокруг, через лорнеты и бинокли рассеянно разглядывают друг друга, чужих и знакомых. Осуществляется перекрестное самолицезрение — и это тоже акт представления, самосознания: человечество созерцает само себя — и нигде больше не будет оно, люди не будут иметь такой возможности беспрепятственно раздевать друг друга взглядами. Наташа Ростова, попав в первый раз в театр, реагирует сильнее именно на воздух, атмосферу театра, чем на сцену. Там она не может сконцентрироваться, ибо, просто сидя в ложе, сама чувствует себя иным существом, телом, пронизанным перекрестными раздевающими ее взглядами — как святой Себастиан стрелами.

«Она не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку». Она ощущала «яркий свет, разлитый по всей зале, и теплый, толпою согретый воздух. Наташа мало-помалу начинала приходить в давно не испытанное ею состояние опьянения. Она не помнила, что она и где она и что перед ней делается. Она смотрела и дума-

ла, и самые странные мысли неожиданно, без связи, мелькали в ее голове. То ей приходила мысль вскочить на рампу и пропеть ту арию, которую пела актриса, то ей хотелось зацепить веером недалеко от нее сидевшего старичка, то перегнуться к Элен и зашепотать ее» («Война и мир», т. II, ч. 5, гл. IX).

На Наташу навалилась роль зрителя: она, естественная, вынуждена сама играть, во что-то другое воплотиться — и это пьянит.

И хотя сам Толстой мог мнить, что реакцией Наташи на театр он разоблачает фальшь и лживость лицедейства развращенных, Наташа упоена предчувствием мира иного, магии воплощений, карнавальная смена тел людских — как масок и ролей. Потому так остро душа другого через взгляд и бинокль вливается и проникает в мою плоть — и я в другого вхожу. В театре род людской ощущает себя единым телом, лишь мнимо разделенным на якобы индивиды и молекулы разных существований. А перекрестные взгляды — это силовое поле, артерии этой единой плоти.

Но вот начинается действие, и броуново движение созерцаний прекращается, а взгляды, как электроны, устремляются на сцену. Из взглядов образуется пучок света, которым зал облучает точку сцены. Когда гаснет свет в зале, тогда — «да будет свет!» — он первым воцаряется на сцене сотворяющегося на наших глазах (и словно волей наших глаз) бытия.

К области света относятся само понятие театра как зрелища, позорища, само понятие зрителя, занавес, бинокль и прочие атрибуты. В самом деле, занавес — это бельмо, пелена, воплощенная слепота нашей повседневной жизни и сознания. Когда занавес падает — спадает завеса, отделяющая мир сущностей от мира явлений. Занавес — это стена на тот свет, где — тайны, скрытое, источник смертей и рождений. Падает занавес, и с мира ниспадает покров — такое же обнажение тела мира, что совершалось до этого перекрестными объятиями взглядов в зале. Совершается то, о чем писал Тютчев в стихотворении «День и ночь»:

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен золототканый
Высокой волею богов.
День — сей блистательный покров...
Но меркнет день — настала ночь;
Пришла — и с мира рокового

Ткань благодатную покрова,
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена...

[36; 139]

Вот почему спектакль в театре помещения происходит ночью, чужд дневному свету, нерукотворному. В театре должен возникать свет сотворенный. И устанавливается новый день: среди крошечной тьмы по творческой воле время идет вспять. И из ночи зала мы подглядываем в день (=вечность), в котором при свете не вечернем течет жизнь сущностей, прообразов людей.

Зритель=человек, который сгущается в глаз, весь сводится в зрение. Недаром из всех бесчисленных возможных признаков, качеств человека в театре он назван не сидящим, слушателем, аплодирующим, дышащим, шелестящим (платьем, программой), жующим, сосущим и т. д., но — зрителем. И поскольку всё существо, т. е. все соки, силы тела и способности души, сконцентрировано в глаз, человек обретает гипнотическую силу заражения и произведения: словно зачинать он может теперь непорочно — просто глазом, светом. Когда рассеянные лучи собраны линзой в точку — там вспыхивает огонь. Что же говорить о космической силе, возникающей от стечения всех мириадов разнообразных энергий, пульсирующих в нашем существе! Совокупный взгляд «зрителя» (уже как тела соборного из многих ныне прозревших и истинно зрячих) и становится тем светом, производящим и живительным, который сотворяет мир, небо и землю, хляби и тверди, тварь всякую и человека на сцене. Ибо мир сцены и сам по себе возникает, является, но в той же мере есть произведение зрителя, ибо лишь имеющий уши услышит, лишь имеющий разум уразумеет — непосвященному не будет откровения.

И человечество изобрело способ еще усиливать концентрацию зрения, роль глаза. *Бинокль* есть удвоение глаза, есть маска глаза, позволяющая лучше ему сыграть свою роль в буквальном смысле: ведь быть зрителем — это роль человека в театре. Бинокль — отвердевшая пристальность, взгляд всеведущего, проникание насквозь до мозга костей и глубже. Однако чисто механическое усиление проницательности зрения в наше время сопровождается часто ослаблением его, так сказать, «мистической» проницательности, для которой нужна и отверстость человека, глаза широко раскрытые (а при бинокле глаз щурится). Би-

нокль, при концентрации, устанавливает еще один барьер между сценой и мной, держит тело в напряжении, делает его частичным — служащим для поддержки руки, и оно уже занято, не свободно. Без бинокля я расслаблен: и гипнотизер, и пассивный медиум одновременно — я поддаюсь, отдаюсь прямому прониканию себя со сцены, тем силам и миру, которые я же сотворил.

Гаснет свет в зале также и в кино. Воцаряется темень, и я погружаюсь в небытие, ничто: замри и не шевелись! Я себя не ощущаю, меня нет, я невесом, ничего нет ни рядом, ни сзади; исчезло пространство и время — восстанавливается неразличенный хаос, предшествовавший творению. Мы — словно еще не родившиеся души — ждем... И это наше усилие желания и мечты вдруг словно молнией пробивает тьму и зажигает пламя экрана. Сосредоточившись, хаос рождает космос. Захваченность сотворенным действием в кино может быть сильнее, чем в театре.

Рассеяние современной жизни, мириады раздергивающих человека воздействий затрудняют его концентрацию в театре: здесь и человек-зритель жив еще, телесен, и актеры таковы, и во время представления слишком много света в зале — сосед виден. Все это зацепляет зрителя, сцепляет ассоциациями с заботами своей будничной жизни, растаскивает его душу — и перенесения на тот свет не состоится. Часто в театре или в концерте я гляжу, но не вижу, слушаю, но не слышу.

Нужно более сильное средство для концентрации. Кино его изобрело. Это — погружение в транс. А само созерцание фильма — это как сновидение. Тело невидимо и неосязаемо — и вдруг — то ли перед внешними, то ли внутренними, духовными очами — задвигались призраки, из глубины души рожденные, как пары бытия, пузыри земли, и сплетаются в хороводах. Глядь — и жизнь из них родилась!

Итак, зрители, как небожители, как тысячеокий Аргус, — небосвод с глазами-звездами, — зажигают действо на сцене. Это и есть космический мирозерцательный смысл того, что называют *контактом* между залом и сценой, зрителем и актером. Это — интимная связь «божества» и человека, моей звезды с моей судьбой. И особые пристрастия одних зрителей к одним актерам, других — к другим, поклонники талантов (например, в свое время — «козловитянки» и «лемешистки» в опере) сродни той магнетической

связи между розыгрышем моей жизни и орбитой светила, которую стремились угадать звездочеты и астрологи. В том космическом теле мира, жизнь которого устанавливается на время театрального представления, взаимодействуют его сочленения — зал и сцена, и между всеми зрителями и всеми актерами устанавливается в лучах взглядов (концен-тратов существ) огромное число сочетаний, тяготений. Взгляды дрожат и переливаются, как лучи звезд могут вдруг затемниться, прерваться, мерцать (когда вдруг в меня ворвется ассоциация с потусторонним, т. е. земным, опытом моей жизни), — и всем этим определяется течение всемирного представления, ход спектакля, самочувствие актера, судьба героя.

Лишь в одной точке вселенной из туманности родилась жизнь. Сцена — стечение бытия. Там — говорят и живут. «Остальное — молчание», — как говорил, умирая, Гамлет другу Горацио. Но это то молчание, откуда и чьей силой звук и слово рождаются. Ибо в самой сцене самостоятельной жизни нет — как общество и цивилизация живы продолжениями порождающей силы космоса, природы: отсюда происходит прибавление к бытию. Машина ведь не родит машину, мысль не родит мысль — нужен прибавок. А где его взять? Из «хаоса» природы забрать часть «материи», но с ней тут же опускаются в заведенный мир машин живородящие силы, как в мир мысли — из «опыта».

Поэтому необходимо взаимодействие, взаимная игра: сцены и зала. И как со стороны сцены бывают прорывы в зал — нарушения сценической иллюзии, так и со стороны зала бывают прорывы на сцену, которые тоже входят в состав игры, представления: и рождаются они как плод свободной импровизации зала. И напрасно умный герой Мольера — Эраст в комедии «Докучные» — видит во вторжении повесы зрителя на сцену в середине спектакля лишь помеху представлению.

На сцене¹ захотел послушать пьесу я,
Которую давно хвалили мне друзья.

¹ Во французском театре XVII в. часть зрителей размещалась прямо на сцене: «На скамьях лож, выходящих на сцену, — писал актер Мондори о премьере «Сида», — можно было видеть сидящими в полном составе тех, кого обычно видишь только в золотой комнате и на креслах, украшенных лилиями» [40; 672]. Знать давала себя обозревать из зала. В то же время через ее восприятие, в ее рамке виделось само действие актеров. Совершалась сцена в сцене,

Актёры начали. Я весь был — слух и зренье;
 Вдруг, пышно расфранчен, порывистый в движении,
 Какой-то кавалер, весь в кружевах, вбежал.
 И крикнул: «Кресло мне!» — на весь широкий зал.
 Все обернулись вслед шумящему повесе,
 И лучшее он нам испортил место в пьесе.
 ...Меж тем, как пожимал плечом я в нетерпении,
 Актёры продолжать хотели представление,
 Но в поисках, где сесть, назойливый нахал
 Со стуком пересек весь возмущенный зал.
 И, несмотря на то, что сбоку место было,
 Посередине вдруг поставил кресло с силой,
 От прочей публики презрительной спиной
 Широко заслонив актёров с их игрой.
 Другой бы со стыда сгорел от реплик зала,
 А он сидит, упрям и не смущен нимало.
 Он так бы и сидел, надменный вид храня,
 Когда б, к несчастью, вдруг не увидал меня.
 «Маркиз!» — воскликнул он и, кресло подвигая,
 Добавил: «Как живешь? Дай, обниму тебя!»

[40; 672—673]

Этот щеголь вторгается в чинное представление, как Ноздрев вваливается в благородное собрание чиновных существ на бале у губернатора. Скандал? Да. Но ведь когда клоун в цирке начинает вести свое параллельное действие, паясничая и снижая своими трюками пластические движения гимнаста или атлета, мы же видим в этом плюс к действию, а не помеху. Подобную же роль «трикстера», плута, шута играет здесь и повеса на сцене: это жизнь им импровизирует добавочное действие, плюсуя его к спектаклю. Только не злись и умей видеть эти добавки к представлению прямо от бытия, предлагающие ему новый, более широкий ракурс.

Рамка сцены вдруг раздулась, моментально обволокла собой зал и вовлекла его в игру: напомнила, что и зритель играет. Щеголь, явившись на сцену в ходе представления, просто совмещает в одно время то, что разделено последовательностью: если самолицезрение зала обычно предваряет созерцание спектакля или наступает в антр-актах, то здесь они сведены в одну точку времени. Создается сцена на сцене, как в «Гамлете», когда актёры, по наущению принца, разыгрывают пьесу перед глазами короля, королев и всего двора. Представление становится многоэтажным. Но это опять напоминание сидящим в зале зрителям, что они тоже на сцене, участники спектакля (а может, и жизнь их сама есть чей-то спектакль — как люди-ящички в

руках Мастера из рассказа Ст. Лема). В любой момент это может раскрыться — и сцена их захватит и поглотит (недаром эти слова используются как метафоры театрального переживания: «Я был «захвачен», «поглощен» действием»).

Просто это очень сильное средство — как и нарушение сценической иллюзии — ибо низвергает небожителей-зрителей в человека и заставляет их сердиться, шипеть, краснеть от стыда (как умный герой Мольера). Но это одновременно вовлекает их в игру и есть осмеяние их серьезности. Наш повеса и выражает это сальто-мортале в игре между сценой и залом — просто одним своим претенциозным и бесцеремонным появлением.

Но театр и есть игра: в нее входит бесцеремонность (или она окружена ею как атмосферой и питательной средой) клоунады и буффонады. Вторгающийся на сцену повеса есть и рудимент, и глашатай этой широкой карнавной рамы театрального спектакля.

Есть такое явление в искусстве, как неуместная реакция профана: в самом неподобающем месте, когда на сцене совершается архитрагическая перипетия и все в зале чуть ли не плачут и рыдают, вдруг кто-то не понял — и засмеялся. Часто становишься свидетелем такого и в кино: на экране идет что-нибудь сугубо интеллектуально-психологическое, сложное, требующее большой тонкости, чтоб в этом разобраться, — и вдруг ребенок или какой-нибудь просто необразованный человек прыснет со смеху, обратив внимание совсем не на психологизм, а — как смешно у иностранки (героини) закатываются (от страсти) глаза. Что это? Необразованность? Неотесанность? Да. Но кому-то надо в жизни сохранять то святое непонимание утонченностей, которое было у андерсеновского мальчика из «Нового платья короля», благодаря чему он увидел, что король-то — голый! — чего не видели те, кто принял правила игры хитроумных мошенников.

Таким космическим профаном-мудрецом сидит на спектакле Наташа Ростова:

Во втором акте были картоны, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, а в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а

долго с ней пели, а потом уже ее утащили, а за кулисами ударили три раза во что-то железное и все стали на колена и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей («Война и мир», т. II, ч. 5, гл IX).

Наташа здесь как тот поручик, что идет не в ногу с ротой. Но благодаря этому перебоем ритмов и очевидна становится тайна движения строем. Наташа выпадает из роли зрителя — вдруг отказывается принимать условия игры, которые всем диктует мироздание театра. Дыру вдруг увидела там, где все согласно видят луну. Но мы стали умнее ее непониманием: параллельно спектаклю остро ощущаем, как это сделано, прием, само лицедейство. Вовлечен еще один взгляд со стороны, завоеван еще один уровень мирозерцания и причтен к хороводу мировоззрений, что происходит в театре.

Кандидовское непонимание, дурость, непринятие правил игры тоже входят в состав театральной и жизненной игры, иначе она не была бы универсальной и всеохватной.

Игра не гибнуть должна, а, наоборот, расширяться, обнаруживать свой новый, более широкий диапазон при всяком ее правонарушении и вовлекать в свой хоровод новые орбиты. Сама природа после нарушения одного из ее законов (например, нарушения Эйнштейном правил игры, предложенных Ньютоном) раскрывает новый уровень своей бесконечности.

Игра в этом смысле сродни богу, как его представлял Спиноза. Если что-то есть вне бога (например, природа), значит, он ограничен, что противно самой идее бога. Следовательно, бог есть всё. Соответственно, если что-то есть запредельное, запретное, противопоказанное игре, если существует что-то, что есть «не игра», то рухнет само понятие игры. Ведь она не просто часть жизни, частное явление — вот этот спектакль и «игра» актеров, — но есть мироотношение: фамильярное обращение со всем в бытии, и с этой точки зрения все вещи и явления (в том числе и сама игра) оборачиваются как не замкнутые¹.

Идет «Гамлет» в режиссуре Охлопкова и в исполнении Самойлова. Навороченность всякой символики на сцене, несоответствие чеховских психологических пауз той страстной темпераментной лаве, которой изливается речь датско-

¹ Антракт, смерть игры, пустая сцена тоже входят в состав игрища, которое ведет игру даже с самой игрой.

го принца, дрябленький голосок актера — вдруг так это все отчетливо в меня вошло, что я в самом патетическом месте рассмеялся.

Я тогда смутился, но сейчас понимаю: а ведь этим моим актом патетика и серьезность трагедии возвращались в ту смеховую раму козлиной песни сатиров, из которой она возникла. Если бы кто-нибудь из режиссеров, актеров задался сознательной целью и, главное, сумел бы поставить трагедию как космический фарс — о! — он обнаружил бы чуть ли не божественное всепонимание и всемогущество. К сожалению, более узкие цели себе деятели лицедейства ставят: трагедию сыграть серьезно, комедию — смешно, и оттого часто ни настоящего ужаса, ни смеха не возникает.

Тогда вступает в права само бытие — и реакцией профана просто от себя добавляет в представление этот недостающий ему ракурс космического смеха и совершает то, что не под силу сознательным намерениям современных режиссеров. Тем самым полнота игры и театральности все равно осуществляется, но уже помимо воли и намерений устроителей спектакля: они хотели только серьезности и умных переживаний, а тут вдруг на тебе! Идиот какой-то рассмеялся и все испортил!

Верно. Но наведение порчи есть тоже прием игры. Только вас, режиссеры, он сразу превращает из демиургов в шулеров — то-то вы и сердитесь. А вы не сердитесь, а веселитесь и посмейтесь вместе — оно лучше и будет: ведь шулер тоже игрок! И, может, всякий демиург на самом-то деле шулер и есть!..

Это свойство игровой атмосферы мгновенно заражать собой все, что ни попадает в нее, способность игры разрастаться и набухать даже от ее усекновений, как разрастается мифическое чудовище, разрубаемое героем, — прекрасно осознавали и использовали театралы эпохи Возрождения. Никола Саббатини в сочинении «Об искусстве строить декорации и машины в театрах» (1638 год) советовал для незаметной смены декораций использовать такой маневр:

Можно посадить кого-нибудь из своих людей в самый дальний угол театрального зала; в определенный момент, когда должна произойти смена декораций, человек этот, сговорившись заранее с другим лицом, затевает в зале ссору, или (что, правда может вызвать чрезмерное волнение) делает вид, что рушатся ступени лестницы, иль начинает бить в барабан, трубить или извлекать звуки из

какого-либо другого инструмента, стараясь отвлечь внимание зрителей от сцены, где в это время происходит перемена декораций [40; 247].

Этот драчун и трубач, что портит игру,— портит не игру, а ее отверждение в стройности акта: упорядоченность и саму серьезность он разоблачает как притворство, временную маску, личину игры. Так, в древних мифах культурному герою, богу-творцу — Ягве, Прометею и др.— сопутствовал трикстер, плут, надругатель-разрушитель: Сатана, Мефистофель, Эпиметей... Он пародировал всякое дело и тем самым стимулировал творца на новые усилия, расширяя сферу творения: «Частица силы я, желавшей вечно зла, творившей лишь благое»,— справедливо понимает о себе Мефистофель.

4. Сцена

Хотя мы в начале резко разграничили театр помещения и театр пространства, однако в помещении театра как мироздания есть «место» и пространству.

Оно уже тем, во-первых, осуществлено, что зал ощущает себя небосводом, глядящим на пятачок сцены-земли,— в отличие от нашего обычного воззрения с предела в беспредельность. Значит, пространство в театре не объект, а субъект видения: им смотрят, его глазами облучают конечности мест и жителей. Ведь когда мы в зале, то, что за нами,— не важно, тонет во тьме, не ощущается ограниченным. Зато впереди — предел, и не наш, а людей-актеров.

Устройство сцены, как и сам театр, существенно связано с городом. Как уже говорилось, в деревне не может быть театра. Она знает обрядовое празднество земледельческого календаря. Нет в деревне отдаления от природной жизни, и не происходит поэтому того потрясающего узнавания единокровности своей с природой, которое испытывает в театре горожанин. Там до него вдруг доходит, что все наши запутанные интересы равны умирающему и воскресающему зерну.

Горожанин привык соединяться с пространством природы лишь в метафоре. Лампочка — как будто солнце на столе, закат — «красный, как Марсельеза» (Маяковский). Но это значит, что и закат и солнце для него существуют как будто, не всамделишно, а понарошку; значит, это — призрак, обман зрения, и всякий там закат и солнце

есть в действительности не что иное, как только очень много тех альфа-лучей или атомных частиц, которые я создаю у себя в лаборатории, в «камере обскура». Отсюда и всё априорное мышление и идеализм родятся: природа произведена тем, как я ее вижу.

Но для того чтобы мышление науки и миропонимание искусства могли состояться, должна возникнуть замкнутая жизнь общества. Город — тело общества. Деревня, село — поселения аморфные. Деревня — среди дерев, среди полей и прогалин устраивается. В городе же если и есть деревья, то они вторичные, не естественные, но посаженные: сады, бульвары, и ими, как кольцами-стенами, ограждают горожане нутро своей жизни. Село — открыто в поле на все четыре стороны, не замкнуто — имеет околицы. Город — заставы. Околица — глядит в то, что около, связано с ним. Город — ставит преграду. Село — временно, для сна и для выезда на поле приспособлено. В городе главное — въезд, ворота. В него стекаются, как притянутые магнитом. Отсюда — образование центра, средоточия. Вокруг него строится (а не заселяется) город, т. е. пространство обретает определенный строй, а не как придется располагаться.

Всякое людское поселение, стоянка — первоначально для ночи, сна создается. День людей — это поле, лес, обработка тела Земли под открытым небом. Село — лишь спят в нем — днем вымирает. А город — здесь все более усиленная дневная жизнь совершается. Но по происхождению она — агрессия ночи, сна — в день. Город красен огнями — царство ночи. И что жизнь есть сон — недаром это ощущение мнимости, невесомости жизни родилось в театре — детище городской площади.

Мышление земледельца — восприимчиво, ожидательно, он умеет молчать и слушать. Он доверчив к миру, внимает его тайнам и чудесам. Мышление горожанина — производительно. Он «и жить торопится и чувствовать спешит». Слушает себя и говорит, то есть расширяет словами пределы мира вокруг я — как руками в толпе проталкивается. Он верит только себе — *cogito ergo sum* (я мыслю, следовательно, существую): начинает философию с я или идеи (плана) или с труда, — во всяком случае, для него «в деянии начало бытия». И верит он лишь тому, что правдоподобно в орбите его я, т. е. рассудку, и мир уже мыслит по логике вероятности и необходимости. Вот именно: на место веры и доверия — вероятность.

Огороженный, он о мире мыслит как о городе: ищет его границы, пределы (стены), его средоточие (центр, ядро, главную площадь), его начала и концы. И каждую вещь он мыслит как город: ищет ей о-предел-ение (стены, ее ограничивающие); в идее же и мысли объем (т. е. количество) понятия даже важнее ему, чем качество и содержание (формализованная математическая логика). Он стремится превратить понятие в *термин*¹, — интересуясь не столько тем, что оно есть по существу, сколько сферой его правомочия. Термин — это правовое явление в мире мысли: до сих можешь действовать, а от сих будь любезен отступить — здесь начинается область другого термина.

Научное мышление *осваивает*, захватывает природу и *вводит* ее на привязи в город. Мысля о ней жизнью городского общества, наука усматривает и в ней «законы» (природы). Искусство же *выводит* общество к природе, дух наш за город и, принимая к *лону*, простирает, рас-пластовывает, раздвигает все городские нововведения на первоизданном. Здесь и обнаруживается, что нет лампочки, а есть солнце на столе, нет красной «Марсельезы», а это закат — гибель солнца настраивает воспаленное течение крови людской и извлекает из их глоток звуки, которые мы называли «Марсельезой». То есть от метафоры, в форме которой наука *еще*, так и быть, — дозволила, допустила в человечестве ощущение и осознание себя природой через оградительные «чур меня»: «как будто», «словно», — наше миропонимание ведется к тождеству: это не понарошку, не «как будто», но по истине так. Только тождество здесь устанавливается не на впадении природы в город, как в науке, а города — в природу.

Театр есть город в миниатюре, так же, как город есть расширенный театр. Недаром город располагается обычно амфитеатром вокруг центра, концентрическими кругами, ярусами его опоясывая: создавая все время город в городе, как матрешки в матрешке. Так, даже большой современный европейский город имеет в ядре город в городе: кремль, замок, дворец (Москва, Лондон, Париж). Весь город есть фактически один огромный двор, опоясанный плетнем (стенами) слобод, застав, районов, предприятий, при-городов.

¹ От слова terminus: 1) пограничный знак, камень, межа; 2) предел, конец.

С другой стороны, и театральный зал есть двор, а сцена — двор во дворе. Уже говорилось выше, что театры Лондона сложились из скрещения гостиничного двора и амфитеатра. «От гостиничного двора в елизаветинский театр перешла расчлененная на просцениум, заднюю и верхнюю сцену площадка» [24; 425—426]. Дву- и триэтажность сцены английского театра с палисадником просцения — это же дом во дворе, отражает типичный облик средневекового города. Действительно, античный греческий театр располагался амфитеатром, а сцена — его нижнее и плоское место. Но ведь древнегреческие города, образуясь в котловинах среди гор или меж их отрогов у моря, так и раскидывались сверху вниз. Города же средней Европы скорее на возвышениях, холмах образовывались среди ровной местности, «среди долины ровныя» (Рим, Киев, Москва, Владимир). По чешски-польски, город — «место». Значит, остальное — пространство. Центр (кремль, замок, дворец) возвышался, а остальное место, концентрическими кругами опоясывая центр, вниз уходило.

Соответственно и в театре средневропейском на дворе просцения — возвышение, здание сцены. А сам двор просцения есть дворец, вокруг и ниже которого уже собственно двор — партер — располагается (античный театр не знал партера, а лишь амфитеатр).

Развитие сцены отражает путь от театра пространства к театру помещения. «В связи с хоровым происхождением аттической драмы, — пишет историк античной литературы, — одной из основных частей театра является оркестра («площадка для пляски»), на которой выступали и драматические и лирические хоры...» [35; 113].

В театре помещения музыка стала звучать откуда-то снизу — оркестр упрятали в провал, в тартар. И такое расположение выражает особенность восприятия музыки, звучания мира горожанином в отличие от земледельца. В современной эстетике уже давно, с XVIII в., с Лессинга — Канта, а то и раньше, на музыку смотрят как на временное искусство, организующее поток времени, искусство, наиболее выражающее субъективный, внутренний мир человека, биение сердца, его пульс, ритм жизнедеятельности. Вот почему я был озадачен, когда в Упанишадах натолкнулся на совсем иное толкование слуха, звука и музыки — они соответствуют странам света. (В Упанишадах разные чувства и иные способности поставлены в соответствие как

с органами человека, так и с космическими стихиями: дыхание — с ветром, глаз — с солнцем, речь — с огнем, мысль — с водой и т. д.). То есть звучание мира есть не ритм его жизнедеятельности (внутренняя энергия, сила, его заводящая), но соотношение пространств, а музыка есть ориентировка в мировом пространстве. Вспомним также пифагорейскую музыку сфер. Когда же музыка является в «Рае» Данте опять как организация мировых пространств, то это у Данте, сына Флоренции, уже не совсем органично, а для современного горожанина тут наиболее трудно воспринимаемые места «Комедии».

Так вот, упрятывание музыки, источника звучания мира — вглубь, внутрь (подвал оркестра под сценой) — есть увод музыки из соотношения со странами света. Теперь ее переключают выражать ритм жизни, «заводную пружину» бытия, — и пульс, энергию внутренней жизни я.

Недаром для этого избрано не иное место на плоскости сцены, а именно низ мира. Вообще город развивает вертикаль как ось мира, сменяя ею горизонталь: ширь и даль — ориентиры земледельца, день которого есть непрерывное обращение лица по странам света вслед за солнцем: утром смотрит на восток, на зарю, солнце, тучи, думает о погоде; вечером поклоняется закату и думает о погоде завтра. Для горожанина естественный свет, а с ним и естественная пространственно-горизонтальная ориентировка значат мало; зато возрастает значение в его жизни звука: шум и суета, толчея, говор, речь-слово. Ориентировка пространства — по оси звуков: если гул возрастает — центр города, сердце, заводная пружина бытия ближе; если ослабевает — здесь уже за-город, при-город.

То же и на сцене: рядом с оркестром, в том же низу под сценой, недаром находятся поворотные круги, «барабаны», что крутят сцену, — эти жернова мира. Звук и перводвигатель бытия в одном месте находятся, и их топография — центр и глубь.

Итак, первое преобразование сцены от театра пространства к театру помещения — это тенденция к замене плоскости и горизонтали глубиной и высотой, вертикалью. Сцену строят ступенями, уступами, иерархию мира и общества выражая. Недаром иерархия в средневековой Европе мыслится как лестница (снизу наверх), вертикальная ориентировка, тогда как в мировоззрении земледельца истинные властители бытия — солнце, ветер, вода — исходят

отовсюду и скорее из разных сторон света (например, Борей, Зефир и другие ветры), но не выстраиваются ступенями снизу доверху. У древних греков по пространству Эллады были рассеяны разные и равнозначные места культа: Дельфийский оракул был не менее важен, чем дуб Зевса в Додоне, а мистерии в Элевсине равны олимпийским играм.

«Посреди оркестра находился алтарь Диониса» [35; 113]. Такое место занимает ныне суфлерская будка. Их родство — средоточие тайных сил и нитей, управляющих течением жизни (драмы). И если человек-актер забывает свою роль — бог, оракул, суфлер знамениями и намеками ее ему напоминает и подсказывает.

Но смех смехом, а здесь самая главная деталь сцены, роднящая спектакль с литургией, театр — с религиозным культом. Ведь суть позорища — это приношение жизней в жертву на алтаре бытия и поглощение и вкушение зрителями ароматов, духов и дымов, от сожжения жизней в огне страстей исходящих. А актеры — это избранные агнцы: их тоже разряжали и увенчивали. А действие на сцене — это свежевание людей, их очищение от дурных духов, страстей, интересов через воспоминание о главном смысле жизни, через отношение каждого к чистой силе мира и к святости — свету. Действие — это разъятие, расчленение состава: тела и духа человека — по всем правилам ритуала, искусства (так, жрецы знали, как готовить животное к жертве, а в еврейских синагогах до сих пор есть подвал, куда носят кур и других животных, которые должны быть закланы особым лицом и с соблюдением особых правил). А диалог, спор — это разъятие духа, мышления, слова, вычленение в нем истин, сентенций, принципов, руководящих людьми в жизни. И опять же катарсис: через страх и сострадание — как сочувствие жертвенным агнцам сцены — совершается зрителями зацепление, соединение и поглощение этих очищенных жертв и собственное через них очищение.

Однако то священное место, что занимал алтарь божества, в театре помещения заняла сцена. Первоначально она была вот чем: «С введением актера, выступавшего в разных ролях, понадобилось помещение для переодевания. Помещение это, так называемая скена («сцена», т. е. палатка), имело временный характер и сначала находилось вне поля зрения публики» [35; 113]. То есть сцена была

подсобной, а алтарь — основной, затем же сцена разрослась в основное и заслонила все пространство «сцены», а алтарь низвелся до подсобного — будки суфлера.

Итак, сцена — это палатка, юрта, изба, дом, здание-мироиздание как поглощенное в помещение, что приравнено теперь к пространству и его застило. И обратно: дом наш — не что иное, чем палатка для переодевания: семьи — в дитя, дитя — в юношу, юноши — в мужа, мужа — в старца, старца — в труп.

«Вскоре его (помещение «сцены». — Г. Г.) стали сооружать позади оркестра и художественно оформлять как декоративный фон для игры». Значит, фоном для драмы человеческой жизни стало помещение, внутреннее пространство — а не открытый простор бытия. «Сцена изображала теперь фасад здания, чаще всего — дворца или храма, перед стенами которого разворачивается действие (в греческой драме действие никогда не происходит внутри дома). Перед ней воздвигалась колоннада (проскений)». В современном театре колоннада заменяется или сочетается с разного рода лестницами, которые иерархически организуют пространство сцены ступенями на мировой вертикальной оси. «Между колоннами ставились разрисованные доски, служившие как бы условными декорациями: на них изображалось что-либо напоминавшее обстановку пьесы. Впоследствии сцена и проскений стали постоянными каменными постройками (с боковыми пристройками — параскениями)» [35; 113—114].

Сцена прошла тот же путь, что и жилище человека: от кочевой палатки, временного покрыва в открытом мировом пространстве, переносимого с собой, как одежда на мне, — до каменного здания. Теперь оно стоит фундаментально (в глубину уходя, словно построенное дерево — с корней до листы), а я к нему прикреплен и вхожу и ухожу из него — или меня вносят и выносят. Сцена стоит, как два столба и балка перекрытия — силуэт дома, измерения жилища. Однако и современный театр, хоть сам и сцена — каменные, все равно — бутофорским характером и сменой декораций снимает постоянство и каменность и сообщает идею временности и летучести всякого помещения, жилья, места в жизни: оно не более как палатка для переодевания, воплощения и лицедейства, где мы, калифы на час, разыгрываем выпавшую нам роль. И эта универсальная мировоззренческая идея — в основе театра, сцены. Это

идея мнимости всяких отвердений: вещей, тел, истин, законов, идей. Они вступают между собой в буффонаду, между ними — потасовки (споры, диалоги), происходят перипетии (превращения истины в ложь, т. е. поворот судьбы слова от счастья к несчастью) и т. д. Современный театр помещения то скрывает мнимость декораций (реализм убранства сцены — для завораживающего обмана), то опять обнажает: на глазах зрителей вносят на сцену скамьи, перегородки — разбивают «палатку» сцены.

А кукольный театр, или бродячие труппы, или «пед-женты» — телеги, возившие по городу определенные сцены в средневековой английской мистерии, — в еще более чистом виде сохраняют эту идею временного разбивания шатра и чародейства жизни, в нем совершающегося. Вот почему два столба и балка перекрытия, постоянно очерчивающие сцену в современном театре, есть не только образ вечного дома, но и рама, окно, глаз на вечно протекающее и проходящее в мире.

5. Декорация и бутафория

До нас дошли записи декоратора Бургундского отеля Мишеля Лорана о постановке трагедий Корнеля и Расина в XVII веке.

«Сид». Сцена представляет комнату с четырьмя дверьми. Нужно кресло для короля.

«Горадий». Сцена представляет дворец вообще. В пятом акте — кресло.

...«Фиванда». Сцена представляет дворец вообще [40; 670—671].

По комментарию С. Мокульского, «дворец вообще» или «дворец по желанию» («*palais à volonté*») — технический термин, обозначающий абстрагированную, нейтральную декорацию дворца, в которой представляются любые классические трагедии, независимо от страны, в которой предполагается происходящим их действие» [40; 680].

Театр последующих времен (Лессинг, Дидро, романтики и т. д.) критиковал этот абстрактный характер классицистского спектакля за то, что он не считается с условиями места, времени, эпохами, национальными характеристиками, местными нравами и т. д. Но в этом была и высокая мысль. «Комната вообще», «дворец вообще» — это же очищенное от мелочей людской жизни пространство мира.

Такая сцена есть словно мысль о пустом мире, до творения. Мир — как чистая рамка для действия, испытующее око, уставленное на людей, которые сейчас выйдут, начнут действовать и творить.

Вообще все единства (места, времени, действия) суть опустошение мира от многого. Восстанавливается чистое пространство: единое место, вечное «здесь» — пространство вообще, ибо много мест есть уже нечто другое, чем пространство: пространство ими заслонено. Простой и главный свет истины, луч очевидности высвобождается от путаницы преломлений. И последующий театр, радуя за правдоподобие, реализм в деталях и мелочах жизни, загрозил сцену вещами, местами (локальный колорит был знаменем романтического театра) и утратил во многом саму театральность, которая как раз есть свободное, игровое, не связанное отношение к множеству различий, вещей, мест, зданий, идей, сотворенных людьми за тысячелетия цивилизации.

«Ушли? Врешь, всё там же!» — говорил Мусоргский о прогрессе. «Комната вообще», «дворец вообще» и есть следующая мысль: за помещением по-прежнему маячит пространство. Столько хлопотали люди, столько понатворили «делов» (вещей, идей, интересов, чувств), огородившись на жизнь обществом (в городе), создав свой, особенный мир, — и вдруг одним махом это все сметается, и люди взирают на первозданное бытие, а себя ощущают первыми людьми на необитаемой планете. Вновь и вновь каждым человеком разыгрывается Первый день творения — как его собственный акт (действие, драма). И это поистине так: ибо каждый человек проходит сквозь жизнь единожды, и с ним всё совершается впервые: и рождение, и любовь, и истина, и ненависть, и смысл жизни. И драма и есть вновь и вновь открытие первосущностей в судьбе каждого человека, в любое время.

Ту же мысль может выражать и наполненная вещами и декорациями сцена, но именно вещами не истинными, а *бутафорией*. Толстой глазами Наташи Ростовой в театре удивляется картонным мечам, крашеным доскам — все не так, а вывороченно! Но это так и должно быть: все вещи должны быть в театре полыми, тем выявляя мнимость всяких отвердений, незыблемостей в бытии, так что и вещи, и умные мысли (об этом дальше) вовлечены в хороший превращений. Представьте, если бы на сцене стояли

даже просто настоящие стулья, гардеробы и ели бы не «понарошку», а настоящее. Фу, как плоско и скучно сразу стало бы! (Правда, и в этом тоже есть возможность игры — утрировка будет получаться просто оттого, что люди едят и пьют по-настоящему, именно сидя на сцене — на показ.)

Театр — веселое издевательство людей, ставших на время богами, над всеми своими мерами, ценами, значениями. И делается это всё просто рамкой сцены — тем сдвигом в пространство, которое она дает устойчивому помещению нашей жизни, делая его якобы устойчивым, мнимо устойчивым. Театр сообщает созерцательно то, что наукой дается нам лишь умозрительно. Например, по науке мы знаем, что наш дом, в котором мы живем, столь прочный, тихий, неподвижный, куда мы приходим, а он стоит, — этот самый наш дом носится, как шальной, вместе с землей в мировом пространстве. Движение нашего дома мы можем знать, постигать умом, но это недоступно нашему созерцанию — оно все равно говорит нам, что мы стоим, а солнце и звезды вертятся. В театре же — в круговращении сцены — мы именно созерцаем эту истину относительности: не в этом ученом термине, но в видении, прямом ощущении, что все в мире носится.

И перипетии драмы — это перепады ценностей. Увидеть это можно, именно погрузившись в состояние *игры*, которая тем самым обнаруживается как особая *гносеологическая* деятельность.

Игра так же относится к деятельности (труду), как бутафория — к реальным вещам, продуктам производства. Как те выступают в бутафории полыми, так и игра — это полая деятельность, беспредметная. Но полая вещь есть не пустота, а идея вещи, — так же как «комната вообще», «дворец вообще» суть очищенные образы пространства. Так же и игра, как очищенная от предметов деятельность, являет нам творческую энергию человечества в чистом виде — свободном от груза и веса вещей, всегда местных, подверженных случайностям и затемняющих.

Предмет есть *Gegenstand* — противостояние и наша зависимость от него как своего отчуждения. В игре же я *всё мое ношу с собой*: все вещи и идеи мира становятся невесомыми, и я их могу с собой носить, ими перебрасываться. Вот как осуществляется относительность всего в игре — как буквальная его переноскость.

В сфере мышления игрой ума является фантазия, творящая свободное плетение из всяческих духовных предметов: образов, «ясных» идей, «установленных» понятий и истин.

В прологе к «Генриху V» Шекспира хор обращается к залу с призывом включиться в игру, принять ее условия и растолковывает их:

...Простите,
Почтенные, что грубый, низкий ум
Дерзнул вам показать с подмостков жалких
Такой предмет высокий. И вместит ли
Помост петуший — Франции поля?
Вместит ли круг из дерева те шлемы,
Что наводили страх под Азинкуром?
Простите! Но значки кривые могут
В пространстве малом представлять мильон.
Позвольте ж нам, огромной суммы цифрам,
В вас побудить воображенья власть.
Представьте, что в ограде этих стен
Заклочены два мощных государства,
Что поднимают гордое чело
Над разделившим их проливом бурным.
Восполните несовершенства наши,
Из одного лица создайте сотни.
...Должны вы королей облечь величьем,
Переносить их в разные места,
Царя над временем, сгущая годы
В короткий час.

(«Генрих V». Пролог; Пер. Е. Бируковой.
43, 373—374)

Это называют театральной условностью. Но в том-то и дело, что театр доставляет нам *буквальность* такого мирозерцания.

Ведь зритель-то в зале находится в позиции «богов» (мира сущностей), взирающих с небосвода на дела и цели людей. И для них наши миллионы равны единице, многие годы — часу, все серьезные деяния и цели людей превращаются в бутафорские, полые: шлемы, армии, проливы, «два мощных государства» с их «гордым челом», обширные поля Франции — воистину не более чем площадка, пригодная лишь для боя петухов. Наоборот, единица вдруг равна миллиону: один Гамлет больше 40 тысяч братьев и его судьба затмевает и застит судьбу человечества. Здесь другая, игровая арифметика действует. Так что совершенно все равно: быть ли реально в армии мощного государства на обширных полях Франции или вообразить их на

пяточке сцены, ибо неизвестно еще, что́ есть большая условность и мнимость: действие на сцене, которое знает свою мнимость, или война государств не на живот, а на смерть за приоритет Франции или Англии,— которая своей мнимости как раз и не ведает.

6. Человек на сцене

Человек на сцене — на виду, просвечиваемый на позорище. Человек в жизни — темный, закрыт от по-(ту)-стороннего разглядывания. Его не видят — что он думает, делает, особенно когда он в одиночестве. Он тяжел, сбит и закупорен, стянут к своему центру тяжести. Он чувствует себя за оградой тела непроницаемым. Однако есть в нас *со-весть* = со-знание, т. е. я не один ведаю и знаю, но со-ведаю, со-действую, со-живу с чем-то, и это «со» сразу размыкает, откупоривает меня, выводит в открытое пространство и соединяет с миром. Тогда, в моменты совести и сознания, я ощущаю, что мир, всевышний свет взирает на меня, а движения моей души, нервов, страстей ему не только ведомы, но и мои фибры — это кончики нервов и лучей мира. Свою внутренность я ощущаю тогда разверстой, как под анатомическим ножом, и видно, как от дуновения сжимается клетка, бледнеет, и я весь, оказывается, со-единен с воздухом, огнями — всеми стихиями космоса.

С другой стороны, *страх* тоже является признанием нашей отверстости, незащищенности, несамостоятельности. В страхе наша связь и зависимость от высшей силы проявляется. Но этому и радоваться надо, что нам дан страх: ибо страха не знающий не ведает и об этой высшей силе, закупорен в себе, не открыт ему мир в своих хаосах, беспредельностях, влекущих тайнах и чудесах. Страх поэтому тоже — гносеологическое состояние откровения мира человеку. Недаром со-весть называют «страх божий»

Однако и совесть, и сознание, и космический страх хотя и сопровождают нас постоянно, но мы их загоняем суею забот и дел на задний план своей жизни и ходим по ней как будто нас никто не видит, живем вроде сами по себе. Лишь в редкие мгновения своей жизни мы допускаем им — совести и страху — явиться нам в чистом виде, и тогда наступает праздник: свет невечерний пробивается сквозь туман будней. Праздник есть разверзание сомкнутых жизней и их слияние в соборную, хоровую. Празд-

ник — народен. Не может быть индивидуальных праздников.

Лично семейные могут быть памятные дни, даты, именины (все от слова «имя»), государственные — торжества. Но субъектом праздника является народ. И главное в ритуале праздника — впускание в себя высшего света, пережить чувство своей открытости, прозрачности перед миром, а значит (и для этого), сам мир снимает с себя завесу-занавес, бельмо с глаз твоих — и вы взаимно взираете друг на друга.

Позорище, взаимное лицезрение и есть театр. И в человеке на сцене, который живет не сам по себе, а голый, на виду, на публику, от чьих глаз ничто потаенное не укроется, кто открыт как на духу, как на исповеди, — мы теперь знаем себя и истинное состояние своей жизни: не только ведь в атмосфере, но и во вселенной живем мы, и ее лучи проникают...

Человек на сцене — в эфире со-знания, в чистых лучах, озоном овеваемый. Потому там течет усиленная жизнь — и скорее: всего за вечер вся проходит. Усиливаются цвет и одежда (грим и костюм), характерность лица (маска, ампула), жеста и телодвижения (мимика, танец); речь — красная (декламация). И телом человек крупнее становится: часто удивляются, что актеры и актрисы, столь крупные на сцене, в жизни — маленькие ростом. (То же и в отношении лиц, игравших роль на театре истории: нас охватывает недоумение, когда узнаем, что Наполеон, Бетховен, Лев Толстой и другие были невелики ростом).

Как же жить на виду?

Это же все равно что обнаженному. Как не съежиться? Ведь надо утратить стыд! И верно: хотя как синонимы употребляют слова в выражении «стыд и совесть», но на сцене жизни, чтоб зажить по чистой совести, надо забыть стыд. Стыд — перед людьми, перед общественным мнением. Совесть — перед «богом», перед истиной. Раскольникову, чтоб зажить по совести, надо было преодолеть стыд и покаяться на Сенной площади. Ибо стыд есть контролер нашего промежуточного состояния буден — когда мы под облаком мелочей живем и все наши думы заботами заняты; но шевелится еще стыд — значит, есть чувство, что космос, хоть далеко, но есть, незримо наблюдает. Стыд — это луч космоса, через загрязненную атмосферу загрязненного человека и нашу жизнь просвечивающий.

Но, привыкнув очищаться по капельке через стыд, не дойти до прозрения совести. В праздник же все под прямым лучом мироздания, дышат озоном — и к чему стыд и стеснения! Ведь вновь люди ощущают себя невинными, как, по преданию, Адам и Ева до грехопадения. Само грехопадение, по легенде, в том и заключалось: в сокрывании себя, в облачении одежды и в мыслях (обман), и в покрытии тела своего = эгоистическом отделении от тела мира — его вод, воздушных, огней.

У актеров — бесстыжие глаза. И недаром во все времена официальная мораль и церковь строго косились на откровенность театральных представлений, а в жизни и быту актерской богемы мерещилось неприличие и разнузданность. Да, верно, они, актеры, творят за всех людей подвиг бесстыдства — как невинности. Люди в них осмеливаются вновь почувствовать себя невинными: пробивают потолок приличий и стыда — этих суррогатов чистоты и совести.

Итак, актер — это голый человек на голой планете. Это его состояние чистоты и невинности, прозрачности как на духу, задано в самом начале как предпосылка всякого представления и действия.

Так же невинен и человек, родившийся на свет божий, в момент выхода на ристалище жизни. Игра — занятие, общее для актеров и детей. Когда ученики Торцова не могли придумать, что делать в пустой комнате, учитель их пристыдил примером детей: «Какие же вы после этого актеры, если не можете расшевелить своего воображения! Давайте мне сюда десяток детей, я скажу им, что это их новая квартира, и вы удивитесь их воображению. Они затеют такую игру, которая никогда не кончится. Будьте же как дети» [31а; 54].

В пустой комнате дети ведут игру, которая «никогда не кончится». В мировом пространстве бессмертные силы, стихии тоже ведут игру, что никогда не кончится. И дети, рождаясь, еще словно несут в себе память об этом и предаются «божественному» занятию — игре, до того как начнется забота и труд для пользы.

Спектакль, драма всегда есть в сокращенном виде мистерия жизни человечества, прохождение всего его цикла, который по религиозным воззрениям включал в себя невинность, грехопадение, жизнь и труд в поте лица своего, действия, барахтанье среди мелочей, путаницы идей, законов, желаний и — страшный суд и искупление. Средневеко-

вые мистерии буквально весь этот космический цикл представляли: «Если местом действия мистерии являлась в принципе вся вселенная, то время ее действия могло охватывать все время существования мира — от его «сотворения» богом до «светопреставления» [24; 66].

Но поскольку жизнь человека есть для него вся жизнь, а сама его жизнь лишь день один, то всякий спектакль, представляя час и день человеческой жизни, подает его *sub specie aeternitatis* — под видом вечности.

Сцена до начала действия — это мир до творения. А актер до выхода на сцену в роли — это человек до того, как ему пришлось в мире действовать и трудиться, а всё давалось богом — природой; еще он в состоянии блаженства, незнания добра и зла. Все это начнет перво-открываться и ему и нам в ходе *действия*.

Актер (*actor*) и есть действующий на сцене = живущий в мире. Что же это такое — жизнь как действие («драма» по-гречески и означает «действие»)? Жизнь ведь может быть просто существованием, т. е. бытием в нераздельности с целым миром. Быть — и значит жить в самом полном смысле. Бытийствуют стихии, божества. Уже герои — *совершают* подвиги, т. е. еще не действуют, но уже и не бытийствуют: они *усиливаются*, пыжатыся, чтобы влиться в бытие, — и посылают небу пузыри своих подвигов. Герои обособляются от бытия и, в чувстве неполноценности мира, добавляют ему от себя, т. е. нарушают презумпцию совершенства мира. Хотя герои дают дар и жертвуют жизнью из желания добра бытию, но как раз совершенному бытию нельзя чего-либо пожелать, и твое пожелание ему добра есть оскорбление бытия: будто в нем чего-то не хватает.

В еще большей степени ограничен человек, и потому он действует (а не пребывает) в мире. И это выражается понятием «актер». Латинское *actor* буквально «действитель». В драме есть не люди, а действующие лица, или *personae dramatis*, т. е. особи. Действие есть соединение разного: руки с деревом, замысла дома с камнями и бревнами, мысли со словом, желания с целью — короче, меня с бытием. Но, для того чтобы потребовалось налаживать эту связь, предварительно должно было совершиться отпадение человека от бытия — в жизнь. (Это и выражено в мифической форме библейским рассказом о грехопадении.) Человек стал особью. Ему уже выпадает в жизнь удел,

участь, с-часть-е, роль, партия (т. е. тоже часть), амплуа (emploi — значит «занятие», т. е. «действие», «профессия»).

Драма и есть цепь таких соединений особи с миром, части с целым. Образ целого возникает как цель, стремление человека-части. Достижение цели через поступок — моментальное соединение человека с миром, и — о, ужас! — бездна разверзлась еще дальше — как барахтанье в топи лишь глубже засасывает. Ведь поступок (если это не смерть) всегда оказывается не бытием (пребыванием) и не в него тебя погружает, — но вновь лишь действием, частью. И это открытие тем более удручает, что оказаться ни с чем *после* достижения цели тяжелее, чем *до*. Ибо после испытания мира поступком зияние бездны становится виднее очам. В этом смысл перипетий — поворотов от счастья к несчастью (и наоборот) в ходе действия.

Театр действующего лица — плод высокого развития и обособления личности, исходящей в мир от я, со своими целями, волей и страстями, — и ярче всего проявился в Западной Европе. Но театр шире драмы. Он — зрелище. Люди на сцене не обязательно актеры, действующие особи. Они могут быть исполнителями. Мифологический театр, всякого рода чудеса, зрелищность, опера, балет, интермедии заваливают действие изобилием бытия и, прерывая ритм действия, тем самым объявляют его и цели особи, человека — мелкими, несущественными. А люди — живой орнамент бытия, исполнители жизни. То есть не возникает проблемы своей или чужой воли, сопротивления или подчинения, но мягко шествует через человека жизнь, и люди ею исполняются и являют ее — как деревья, птицы, ветер... Таков театр Китая, Индии — он зрелищен, но не драматичен. То же самое: эпичен ранний театр Греции (Эсхил), немецкий, русский театр («Фауст» и «Борис Годунов» — драматические поэмы).

Итак, человек на сцене — на экране открытого космоса, под оком всего бытия, перед глазами зрителей-небожителей — должен совершать действия, т. е. частные поступки. Легко нам в жизни желать того-сего: свиданья, прибавки к жалованию, путевки в детсад, чтоб автобус скорее подошел... Ведь небо сознания, совести для нас предохранительно закрывается мглой забот. Ибо руки бы опускались и ничего бы люди не делали, если б всегда, в любое мгновение имели острое ощущение всепроницающего вселенского луча: все казалось бы столь мизерным, летучим и мнимым!

Значит, чтобы быть в состоянии существовать, что-то делать, люди должны забывать, находиться в за-бытии=забытием, выключаться из бытия: само самосохранение рода людского к этому понуждает. Эту мысль выражает пушкинский Моцарт:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни.

[28; т. V, 367]

Но человек на сцене! — он-то должен действовать, т. е. желать мелкого, преследовать частные цели — в непрерывном ощущении открытого неба, в полном со-знании (ибо перед ним зал, зрители — с ними он со-знаёт). И в то же время должен исполнить роль, т. е. наполнить собой (сделать целым) часть. Актер — не тварь лишь, но и творец. Человек на сцене, играющий Гамлета, есть бог Гамлета. Дидро полагал, что великий актер встречается даже реже, чем великий поэт. Ибо он — «богочеловек», а поэт лишь «бог», человек же в нем отпущен на свободу, в случайность (вспомним мысли Пушкина и Блока о поэте и его жизни).

Игра актера есть особая форма жизни. На репетициях «Ревизора» Мейерхольд говорил актеру, исполнявшему роль городничего, что во втором акте он должен играть со знанием того, как ему придется играть в пятом. Актер — это если бы богу, самой судьбе предложили: вот ты знаешь наперед, что будет с этим человеком, так попробуй теперь, с этим знанием, осуществить его жизнь, т. е. притвориться, будто не знаешь.

Кассандра была именно наказана даром провидения, знанием грядущей судьбы. И оттого она просто жить не могла, была парализована в своих желаниях — шаг ступить не могла, ибо наперед видела длинный ряд его последствий. Но это значило, что в ней человек исполнял роль божества: всеведение кажется человеку сверх сил, и потому библейский мыслитель Экклезиаст говорил: «Во многой мудрости много печали, и кто умножает познание, умножает скорбь». У актера же трудность обратная: на божество наваливается радость и крест прожить человеком. Радость — потому что у человека есть свои преимущества перед божеством. Во-первых, конечность жизни, обречен-

ность, смертность рождают особую интенсивность переживания: посаженная в границы, жизнь кипит — сильны и радость, и страдания. Богам же они неведомы — как лермонтовским «тучкам небесным»:

Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

[18; 165]

Потому Зевс, чтобы испытать блаженство страсти, вынужден воплощаться в человека: возлежит он с Алкменой, зачиная Геракла, не в качестве божества, а приняв облик ее мужа Амфитриона. В этом превращении не только прагматически-адольтерная цель: быть не узанным Алкменой, — здесь целая философия: бог должен забыть, что он бог, стать смертным человеком, чтобы испытать счастье (боги пребывают в блаженстве, но не ведают счастья).

И еще людям дано преимущество незнания, надежды и забвения, незнания меры, благодаря чему может человек радость испытать великую просто от стрекотания кузнечиков. Жизнь человека исполнена разнообразия, вознесений и падений: и, когда бог в актере вступает в роль человека и испытывает перипетии его судьбы, его словно в дикую качку по волнам или в аэродинамическую трубу швыряют, испытывая его состав на крепость.

Здесь приоткрывается тайна той непонятной радости жизни и гордости за человека, что испытываем мы, созерцая трагедию. Ведь изображаются страдания, несчастья, бедствия человека, его гибель — сплошной ужас! Отчего же не выбегают люди из театра с воплями, раздирая выи и лица свои, — из-за того, что дошел до них непроходимый ужас человеческого бытия, в буднях прикрываемый мелкими целями, заботами и радостями? Аристотель объяснял это тем, что человек-зритель, созерцая страдания человека на сцене, испытывал сострадание, переживал страх им и здесь — и тем самым очищался, облегался от этих чувств, чтобы они не тревожили его в обыденной жизни.

Объясняли эту радость зрителя при созерцании трагедии тем, что бедствие случалось не с ним: миновала на сей раз, проклятая! Все эти объяснения исходят из мерок человека — не заключают в себе той дистанции, с которой наши людские страдания видны как радость. Лишь при допущении того, что зритель в театре временно обретает

видение как бы бога и его мерки, можно понять тайну радости от трагедии. Бог в зрителе испытывает зависть к интенсивности и яркости жизни человека, к самой смерти его; а затем, выходя из театра и вернувшись в человека, зритель уносит чувство гордости за себя, человека перед богом: видишь, как интересно жить! Ну попробуй! Каково! Найди в себе столько силы, чтобы вынести все это!

Но так же, как зритель играет в театре роль бога созерцающего и судящего, так актер играет роль бога-демиурга — творца и действующего в марионетке-человеке. Человек для него маска, полый, условная, случайная телесность — как видимая одежда на человеке-невидимке: он не сражен с ней и играет, балуется с ней. И в этом наслаждение первоначального нереалистического представления с масками — все время видна щель, ряженье бога в человека, та «нарошка», с которой можно относиться к страшным событиям в жизни.

Но в совершающейся в актере игре бога с человеком как полым телом, с маской, последняя тоже ведет свою игру: завораживает, уловляет, связывает собой, погружает в себя душу, заманивает ее, искушает интересами, страстями, многоцветностью, тончайшими завитками чувств — тем, чем богато существование человека, — и вдруг — о чудо! — деревянный человечек ожил: более нет дистанции, и человек на сцене не бог в маске, а какой-то особенно крупный человек. Судьба играла с человеком, но человек, «играя на трубе», красотой и яркостью человеческой жизни околдовал саму судьбу. И теперь актер занят не очеловечением божества, а обожествлением человеческой жизни — возникает реализм в театре, «правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах», система Станиславского. Но здесь подстерегает другая опасность: самолюбование человеческой жизнью (какие мы сложные, тонкие, ах, как чувствующие!) приводит к тому, что зритель вдруг начинает выходить из театра, испытывая не восхищение и гордость за нее, а отвращение ее дряблостью, будничностью, бездуховностью. Сугубо серьезное отношение к человеку и его жизни привело к снижению потолка, к утрате того воздуха в театре, того озона, который создавался игровым отношением к бытию. От приближения игры к человеку будни затопили и расслюнявили праздничность спектакля. Родился театр камерный — сочетание противоестественное — вот итог пути от театра простран-

ства до театра помещения, от игры космических стихий с человеком — до психологизма. Вместо площади — комната, вместо «света божьего» — камера-обскура, вместо праздника — мистерия буден, вместо всенародного характера представления — кастовость, спектакль для «избранных», понимающих и тонко чувствующих.

Работа актера над ролью, тот или иной ее акцент, решает совсем не просто технические вопросы: «метод физических действий», «переживания» или «биомеханики», — но в этой технике имеет дело с высшими проблемами: отношений души и тела, духа к материи, сути и видимости вещей.

В самом деле, вот философы от века до века спорят о том, как согласуются в человеке жизнь души и движения тела. Почему ясная мысль, т. е. нечто не материальное, бестелесное, может обнаруживаться через светлый взор; если человек ломает руки — значит, великое страдание вгнездилося в его душу; почему гвозди, вгоняемые под ногти, рождают определенное слово признания; почему йог, организовав дыхание, тем самым сконцентрировал дух свой — атман, слил его с мировым Брахманом и стал нечувствителен к жаре, холоду?.. У других философов мысль, душа осознаются как нечто принципиально другое, чем тело. Декарт, например, полагает большую разницу между ними в том, что «тело по своей природе всегда делимо, тогда как дух совсем неделим... И хотя, по-видимому, весь дух соединен со всем телом, тем не менее я отлично знаю, что если нога, или рука, или какой-нибудь член будет отделен от моего тела, то этим самым ничего не отнимется у моего духа» [15; 403]. По Декарту, есть лишь общее согласование, «психофизический параллелизм» между духом как целым и телом как целым — как двумя самоуправляющимися мирами.

Но вот язык наш так выражает, например, отвращение души: «глаза бы мои не смотрели» — и я отвожу глаза, а комический актер буквально закроет руками или предметом каким свои глаза. Что это, даром? Случайно ли, что духовное чувство отвращения локализуется в заслонении глаз? Жест и есть локализованное в теле определенное слово души. Однако как есть синонимы в языке, так и сходные по составу переживания могут выражаться движениями разных членов тела. Так, в «Рассуждении о сценической игре» театрал XVIII века Франциск Ланг писал о выра-

жении жестами разных аффектов: «Об аффектах грусти. Глубокая грусть выражается то полным молчанием, то одним словом, то коротким возгласом и вздохом. Об аффектах гнева. Как только он начинает загораться, то, пока человек еще владеет собой, обыкновенно собираются на лбу морщины, сжимаются зубы, походка делается быстрее, появляется больше жестов руками и кистями, речь становится возбужденнее и по временам более прерывистой, с краткими паузами между словами. Затем на ненавистное лицо, если оно находится на сцене, обращается суровый взгляд. Если же оно отсутствует, то в его сторону на расстоянии посылаются бранные слова, сильные жесты, начинают ломать пальцы, скрежетать зубами — словом, делать все, что выражает гнев... Если же гнев выходит за пределы, то и в игре нет предела» [40; 808]. Вот товар какой! Выбирайте себе, грусть души или гнев, любое из набора этих телесных движений! Страстям здесь приданы жесты-маски, как характерам людей; хотя для беспредельных страстей и дана *carte blanche* — свободная импровизация.

Театр — школа согласования тела с душой и души с телом как независимых миров. В этом отличие человека на сцене от человека в жизни. Последний — существо единое, и рассекновение его (в осознании) на душу и тело ощущается как какая-то насильственная операция. Даже различая в себе свободный дух, летучую мысль и тяжелое тело, я их чувствую сращенными в моем я, как «здесь» и «теперь» моего существования. Я — вот оно: можешь равно помыслить и пощупать его. Мои страсти, желания, потребности — словом, «аффекты» — попробуй различить там, хочешь ли какого-то этого душа или тело?..

Человеком в жизни занята этика и требует умерения страстей, телесных волнений, подчинения их душе и уму. Но вот актер на сцене занят обратной задачей: идя от сознания, ума, понимания души роли (т. е. вжившись в нее, обретя аффекты этого человека), он должен затем привести в движение соответствующие части тела: разнуздать чувственность — а это (мы должны понять) «ангелу» столь же трудно, как человеку ее укротить. Поэтому наука *эстетика* ратует за красоту человеческой чувственности в искусстве, учит видеть в ней собственную «разумность». Если человеку в жизни дана одна жизнь, одна сращенная душа-тело, то человек на сцене двоедушен, многодушен, он лицемер-лицедей — и актер, за свою жизнь сыграв цепь

ролей, словно осуществил ряд переселений души, ее вочеловечений. Значит, душа привыкла свободно входить в существование, в плоть человека и покидать его, снимая как перчатку. Она не сращена с ним. И в античном театре это демонстрировалось прямо на протяжении одного спектакля. Единство актера, его единой души, играющей плотями людей, ценнее было, чем единство образа, роли. «При распределении ролей между членами актерского коллектива протагонисту отдавались лучшие, наиболее трудные роли, каковыми считались роли с сольными ариями. Все остальные роли распределялись между вторым и третьим актерами, исходя единственно из того соображения, чтобы они не сталкивались по ходу пьесы. Однако здесь встречалось подчас затруднение, заключавшееся в том, что иногда драматурги вводили сольные арии не в одну, а в две роли (например, в «Антигоне» Софокла поют в разных местах пьесы Антигона и Креонт). В этом случае греческий театр совершал нечто противоречащее практике нашего театра, поручая протагонисту исполнение соответствующих частей обеих ролей: так, в «Антигоне» протагонист исполнял сначала роль Антигоны до ее смерти, а затем — в финале пьесы роль Креонта, до того игравшуюся другим актером. Это показывает, что в греческом театре V века отсутствовала проблема единства актерского образа и что в области актерского исполнения особенное значение придавалось его музыкальной стороне» [24; 53]. С. Мокульский здесь несколько неточен: существовало единство образа актера, но не роли, единство творца, но не твари. Дороже было единство музыкальной интонации, т. е. гласа духа животворящего, и он мог странствовать и одушевлять собой, играючи, разные людские облики.

Лицедейство в актере — эта игра воплощениями — составляет особенно пьянящую радость и веселье. Ведь это творец забавляется: являясь и исчезая за видением. Когда Шаляпин подмигивал на сцене другому актеру в самый трагический момент судьбы Бориса Годунова — вот это был играющий! Лицедейство всегда должно чувствоваться за и под воплощением. Если же воплощение подавит лицедейство — исчезнет само игровое воззрение на мир, свобода от его отвердений как чего-то временного, и тварь заслонит творца.

Итак, актер — это творец, переселяющийся во много душ и много тел. Но ведь он одновременно, как живущий

человек, имеет одно существо, сращенную душу-тело. Так появляется для него проблема отношения себя как человека на сцене — к себе как человеку в жизни. Играть ли на сцене себя, или другого? Нутром или представляться? Опирается ли на опыт своих буднично-земных переживаний и состояний — или отрешаться от него, забывать, чтобы не мешал погрузиться в другого?

В «Гамлете» в одной сцене второго действия сталкиваются человек в жизни — Гамлет с человеком на сцене — актером, который, декламируя об участии Гекубы, впал в такой раж, что «изменился в лице, и у него слезы на глазах» появились. Ошеломленный этим, Гамлет размышляет:

О, что за дрянь я, что за жалкий раб!
Не стыдно ли, что этот вот актер
В воображение, в вымышленной страсти
Так поднял дух свой до своей мечты,
Что от его работы стал весь бледен;
Увлажен взор, отчаянье в лице,
Надломлен голос, и весь облик вторит
Его мечте. И все из-за чего?
Из-за Гекубы? Что ему Гекуба,
Что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?
Что совершил бы он, будь у него
Такой же повод и подсказ для страсти,
Как у меня? Залив слезами сцену,
Он общий слух рассек бы грозной речью,
В безумье вверх бы грешных, чистых — в ужас,
Незнающих — в смятение и сразил бы
Бессилием и уши и глаза.

(«Гамлет», Пер. М. Лозинского, д. II, сц. 2)

Гамлету приходится играть себя, а актеру — другого. Но себя играть труднее, ибо собой естественнее жить. Между тем, как только в Гамлете родилась рефлексия, самосознание, — возникло всевидящее око мира, в нём устремленное на самого себя и его поступки. Под этим оком он актер, должный сыграть свою роль в жизни.

Здесь выражено два принципа игры: один — на самозабвении, другой — на самовоспоминании. Актер, рассказывающий о Гекубе, умер как личность и, опустев, целиком входит в воображаемое переживание и им наполняется, так что вся его плоть другою становится. Он — как шаман, в которого дух вошел. Гамлет же полагает, что нужен «подсказ для страсти» в фактах биографии, что в игре не отрешаются от своей личности, а, напротив, расширяют ее,

продолжая себя во всех других существах, и всегда играют самих себя, точнее: и на сцене я живу самим собой.

Вступая в театр как в мир иной, актер, как и зритель, должен переплыть Лету — реку забвения, оставить на другом ее берегу себя будничного и житейского. Он умирает и возрождается уже в новом состоянии — зрителя или человека на сцене, чистой творческой энергии, не заполненной еще никаким бытием, готовой создать всякое, войти в любую плоть. Потому все великие актеры первым этапом вхождения в роль считали отречение, расслабление существа, ускользание от мира сего. К. С. Станиславский рассказывает, как входил в роль великий трагик Томмазо Сальвини: «В день спектакля он с утра волновался (предстоит как бы переселение души на тот свет, а на грани она всегда распяливается разными тяготениями.— Г. Г.), ел умеренно (приводил и тело в состояние невесомости.— Г. Г.) и, после дневной еды, уединялся и уже никого не принимал (выключал себя от себя житейского и земных связей, становился не от мира сего.— Г. Г.). Спектакль начинался в восемь часов, а Сальвини приезжал в театр к пяти, то есть за три часа до начала спектакля. Он шел в уборную, снимал шубу и отправлялся бродить по сцене (беспредметно, переключая себя просто в иное время и пространство — не земное, не житейское, но еще и не время и пространство роли и образа.— Г. Г.). Если кто подходил к нему, — он болтал, потом отходил, задумывался о чем-то, молча стоял и снова запирался в уборной (т. е. делал пустяковые, бесцельные вещи: «болтал», вел себя как-то странно, необъяснимо — еще без «зачем».— Г. Г.). Через некоторое время он снова выходил в гримировальной куртке или пеньюаре (начинается воплощение. Пока еще надевает абстрактную актерскую робу — маску человека на сцене вообще, годную к любой конкретизации,— как до этого погружался вообще в сценическое время и пространство.— Г. Г.); побродив по сцене, попробовав свой голос на какой-то фразе (звук вообще.— Г. Г.), сделав несколько жестов (размяв по-сценически члены.— Г. Г.), приноровившись к какому-то приему, нужному ему для роли, Сальвини снова уходил в уборную и там клал на лицо общий тон мавра и наклеивал бороду. Изменив себя не только внешне, но, по-видимому, и внутренне, он снова выходил на сцену более легкой, молодой походкой. Там собирались рабочие и

начинали ставить декорации. Сальвини говорил с ними». (Эти чередующиеся выходы на сцену и уходы в уборную — словно выплывания человека-амфибии на поверхность воды — воздуха глотнуть. Таинство воплощения в образ Отелло, сотворяющееся в уединении уборной, должно черпать свет, воздух из общей атмосферы лицедейства: отсюда выходы Сальвини на пространство сцены, разговоры с рабочими.)

«Кто знает, может быть, он представлял себе в это время, что он находится среди своих солдат, которые строят баррикады или фортификации для защиты от врага. Его сильная фигура, генеральская поза, внимательные глаза как будто подтверждали это предположение (уже реальный разговор с рабочими может иметь в сознании актера метафорическое, переносное звучание воображаемых словопрений.— Г. Г.). И снова Сальвини уходил в уборную и возвращался из нее уже в парике и в нижнем халате с кушаком и ятаганом, потом с повязкой на голове и, наконец, в полном облачении генерала Отелло. И с каждым его приходом казалось, что он не только гримировал лицо и одевал тело, но и приготавливал соответствующим образом свою душу, постепенно влезал в кожу и тело Отелло с помощью какого-то важного подготовительного туалета своей артистической души» [21; 172—73].

Для актера образ роли сначала он, потом ты, наконец — я. Первый этап вхождения в роль — стряхивание своего эмпирического, автобиографического «я» и «тела» и превращение себя в полую форму, которая может свободно сливаться с любым «я», телом, маской. В составе души каждого есть часть общечеловеческая — и его личность, «я». На первом этапе перевоплощения личность актера только мешает — она должна подвергнуться забвению. Актер как полость должен теперь притягиваться образом, исполниться его духом. И вот когда перенесение в иную жизнь состоялось, тогда уже, на том уровне, может быть воспомнен автобиографический опыт переживаний личности актера: теперь безопасно вспоминать, что переживал при известии о смерти близкого человека, разъярившись на приятеля, оказавшегося предателем, и т. д. — эти аффекты, поскольку они доносятся уже с того берега Леты, не перетянут творца в актере вновь к его личности и не растопят в ней образ, но будут служить оживлению личины, им уже на себя принятой.

Актер здесь оказывается в положении платоновского мыслителя. По Платону, наше познание состоит в припоминании душою того, что она видела в чистом мире до погружения в тело. Эти идеи (идея — «эйдос» — вид) маячат, мерещатся в нашей жизни где-то на дальнем плане, за вещами опыта, и, познавая, мы отбрасываем видимости и продираемся к этим видениям истины (идеям). Актер совершает обратное путешествие: находясь духом уже в чистом, бестелесном мире идей и начав вживаться в роль, он вспоминает страсть, волнения, переживания, ощущения, опыты телесных движений, что остались в прежней его жизни.

Таким образом, на основной для актера вопрос: играть ли в роли себя? — следует ответить: и себя играть надо как другого, как то, что уже не я, но было мной.

То же самое и тело актера, бывшего человека в жизни, должно избавиться от привычных своих движений, походки, улыбок, т. е. от своей характерности, — с него должна слиться шкура и краска. В системе тренинга актеров, предложенной Станиславским, освобождение мышц, расслабление тела, избавление его от всяких напряжений является началом актерской работы. В этом расслаблении совершается словно забвение телом того, что оно существует, должно есть, пить, имеет другие потребности, права и обязанности перед своей физиологией. Актеры постоянно удивляются, как, придя в театр с головной болью, резами и т. д., — во время игры никаких болей не чувствовали; а как вышли из театра, опять оказывались во власти болей. Телесность актера перестает относиться к окружающей материи мира эгоцентрически: стягивая, осваивая, рвя от нее куски — и потом выделяя, выбрасывая. Она уже не особь, а просто и чисто жизненная сила мировой телесности, которая может сгуститься в дерево, и птицу, и в юношу, и женщину — во что угодно. Для этого телесности актера — поскольку она теперь аморфна, не имеет препятствий в какой-либо своей особенности — достаточно просто начать подражать: зачирикал птицей — и ты уже чувствуешь себя птицей и есть птица (ибо до этого чириканья никем другим более ты себя не чувствовал). Метод физических движений в системе Станиславского как раз этот момент улавливает и использует: если ты в расслаблении и сосредоточении (ибо расслабление мышц и есть уход из периферии своей телесности в ее центр, ядро, клетку, пре-

вращение себя просто в ген, хромосом — родоноситель, луч телесной энергии бытия) проведешь медленно ладонями по лицу от висков до бороды — ты обретаешь облик и строение мусульманина во время намаза. Подобно этому индийские йоги, принимая телом ту или иную асану — позу, сами становились соответствующим космическим телом и получали ему присущий ритм дыхания=умонастроение.

Значит, тело человека на сцене — это не его жизненное тело, а его инструмент, и даже не его, а космосов — он на этой золотой арфе играть будет. Оно — космическая плазма, способная мгновенно принять любую форму.

Вот, например, руки. Они у человека в жизни сугубо для работы и пользы приспособлены, для захватов и отталкиваний. Потому в иное время, когда они не заняты, человек не знает, что с ними делать, куда девать, — он бы и положил их на полку, в чехол, как инструмент, да вот беда: к телу они привешаны. И их то суют в карманы, пряча, то обрубками они бесцельно болтаются, неуклюжие, некрасивые. И вот Гёте в «Правилах для актеров» особый раздел посвящает положению и движению рук:

Чтобы выработать свободное движение рук, актерам никогда не следует ходить с тростью [41; 1026].

Именно — свободное, ибо в обычной жизни наши руки, и когда они заняты, и когда висят, не занятые, есть воплощение нашего рабства, зависимости от необходимости природы и потребностей нашего существа. Ими осуществляется труд в поте лица своего. Все это так — для эмпирического человека. Но для человека вообще руки — символ его освобождения от природной необходимости через ум=умение. И вот искусство, сцена, добываясь свободного движения рук, эту сверхистину и выражает.

Им следует также совершенно отказаться от новомодной манеры держать руки в карманах длинных брюк. Совершенно недопустимо держать руки спокойно скрещенными на груди или на животе, или же засовывать одну, а то и обе, в проймы жилета. Сама же рука не должна сжиматься в кулак или, как у солдата, всей своей поверхностью плотно прилегать к бедру. Пальцы нужно держать полусогнутыми или выпрямленными, но без всякого напряжения.

Гёте хочет, чтобы рука лишилась памяти о всякого рода делах и профессиях (руки по швам у солдата, сжатая в кулак рука рабочего — правда, и она потом поднимется,

но уже в символическом жесте «Рот фронт!»). Для чего же это нужно? Какие формы рука должна теперь принимать?

К иллюстрирующему жесту рукой, по направлению к груди, для обозначения своего собственного «я», следует прибегать как можно реже и лишь тогда, когда этого безусловно требует смысл... Для того, чтобы сделать это движение красивым, пусть запомнят следующее: хотя локоть и нужно отделять от туловища, но прежде чем прижать руки к груди, не следует широким жестом заносить ее в сторону. При этом рука должна ложиться на грудь не всей своей поверхностью, а лишь прикоснуться к ней большим и четвертым пальцами. Три другие пальца не должны ложиться на нее; их следует держать изогнутыми над округлостью груди, как бы повторяя ее форму [41; 1027].

Это уже рука для совершения не трудовых движений, но музыки сфер: рука — сама актер, она играет, дублирует округлость груди и не связана с туловищем, не зависит от него, а словно снисходит на него откуда-то свыше.

7. Слово на сцене

«Игра должна предшествовать речи,— пишет упоминавшийся ранее Франциск Ланг в «Рассуждении о сценической игре». — Актер, прежде чем ответить на услышанные слова, должен игрою изобразить то, что он хочет сказать, чтобы зритель по одной игре мог тотчас же понять, что происходит в душе актера и что он скажет вслед за этими словами... Окончив речь, нельзя покидать чувство. Следует на некоторое время задержать на лице то чувство, которое было вызвано содержанием разговора, пока лицо постепенно не отойдет от прежнего выражения и не запасется временем для образования нового» [40; 808].

Слово, речь в ритуале спектакля — лишь один из многих материалов, которые вовлекает в свой хоровод игра. В лирике слову сопутствует звучность, музыка, ритм. В эпосе — поток внутренних созерцаний и представлений. В лирике и эпосе слово значительнее, чем в драме: в драме оно — в окружении. Слово звучит на сцене, на фоне декораций, в устах ряженных людей, выражающих свои состояния телодвижениями, мимикой лица. Смысл действий и без слов бывает понятен. Драма — действие, и как в жизни, где меньше слов, там больше дела, так и в спектакле, насыщенном сюжетным движением, поступками, слово — попутно, вспомогательно, в нем не оседает смысл представления всей своей тяжестью.

Есть в общем обратно пропорциональная зависимость между театральностью драмы и ее литературностью. В спектаклях комедии дель-арте в качестве текста пьесы фиксировался сценарий, либретто, где расписано, кто что должен делать, а уж говорить?— говори, пожалуйста, что тебе на ум взбредет в контексте предложенной ситуации, импровизируй. То есть слово отпущено в область случайности. Оно является краской, орнаментом для оживления и расцветивания хоровода масок, перемещений и комбинаций персонажей. Факультативным было слово, так же как впоследствии, при жестком тексте пьесы Чехова, произвольной, несвязанной будет мимика, жест тела. Потому яркие, подвижные представления комедии дель-арте не вошли в литературу: от них остались лишь сухие сценарии, где слово играет роль строительных лесов, но не из его материала выложено здание. Спектакли имели красоту моментальности, а словесная драма надеется на красоту вечности. Спектакль-импровизация славит вдохновенный и улетающий миг жизни, приучает любить его, ибо он уникален, больше его никогда не случится. Он развивает в человеке-зрителе живость реакции его существа, способность отозваться на летучий сигнал бытия: зовущий взгляд, призывное телодвижение, моментально обернуться на угрожающий жест за спиной и встать на изготовку — так же, как всеми способностями духовного и телесного существа действуют на сцене актеры: они и острословы, и акробаты и т. д.

С развитием литературы она посягает и на театр: уцепившись за небольшой плацдарм словесного текста в спектакле, она стремится распространить свои владения. В итоге возникают драмы для чтения, а не для представления, где слово потопляет и пантомиму, и буффонаду, — и актеру остается только стоять или сидеть и декламировать или говорить (Корнель, Расин, Гёте, Шиллер, Чехов, Шоу). Здесь любят в человеке вечность, то, что бессмертно в нем — труд его, мысль, слово, т. е. то, что может от человека отделиться и существовать в качестве вещи без него, не подкрепляемое и возобновляемое каждый раз его нервом, взглядом, надеждой, изгибом руки. Если спектакль комедии дель-арте моментален, то словесная драма тяготеет к монументальности. Статуя стоит вечным образом живого человека на его надгробии. «*Ars longa — vita brevis*» — «Искусство долго — жизнь коротка» — вот принцип тех,

кто творит в камне и в непреходящем слове. Но вдумаясь в этот афоризм. Мысль здесь исходит из количественной мерки: то, что долго,— хорошо, что коротко,— хуже. Но коротка жизнь, а долго искусство. Следовательно, этот принцип приучает человека любить искусство превыше жизни. Она — текуча, преходяща, изменчива, неуловима и тем виновата, а вот что прочно, покойно и неизменно: камень, слово. Но это значит, что при жизни человек мыслит о памятнике, его существо должно превратиться в каменное надгробие себе же. Телесная ткань существа его ничего не значит, оно должно замереть. «Взошло солнце, камень засветился, проросла трава, птица запела, человек задумался», — сказано у одного мыслителя. Здесь названы главные существа мира и свойственные им действия. Но безмолвно предполагается их иерархия, и «задумывание» человека познается нами как более сложное и царственное действие, чем восход солнца и пение птиц. Словесная драма рассчитывает на человека задумавшегося: прекращается вибрация его жизненных энергий, телесные соки замедляют свой ток, члены замирают, человек окаменеет — обалдевает, превращается в болвана. Недаром язык назвал «болваном» и статую, истукан — и человека неподвижного, чурбана; а слово «задумался» имеет еще смысл «свихнулся», «рехнулся». Человек-камень и есть идиот, дурак, не человек: на что ему жизнь дана, живое тело, руки, взгляд, когда его при жизни в пень-колоду, болван, монумент превратить надо?

Спектакль-импровизация есть опровержение такого понимания человека, приучает любить жизнь паче искусства именно за ее короткость — значит, редкость, изысканность. Ведь именно то, что мало, — ценно, а то, что много и долго, — бери — не надо. Если словесная драма, уповая на непреходящее, любит в человеке камень, то спектакль-импровизация любит в человеке то растение, что испускает цвет лишь в один вечер в году — и умирает. И недаром спектакль-импровизация развился под небом Италии, среди оживленного, бурно общительного народа, в его открытой и бесцеремонной площадной жизни; а словесная драма развилась у народов северных: немцев, русских, англичан, где природа располагает к сидению, замкнутости в помещении, к сосредоточению, уходу в себя, замиранию телесной жизни, где даже цветок любят как «каменный цветок».

В литературном театре зритель постепенно превращался в слушателя, который видит уже не столько внешними, но очами внутреннего созерцания. И в самом деле: когда Фауст, например, говорит свои монологи, или рассказчик в «Воскресении» повествует, даже мешать будет, если станешь глядеть на человека на сцене: отвлечешься телом его и жестами (а они — явно второстепенные) и упустишь связь мыслей и вязь картин. Лучше уж закрой глаза и предайся тем видениям, которые слова пробуждают в тебе. Действие на сцене не должно было захватывать зрителя целиком, а, напротив, захватываться «зрителем» в поле им воображаемого внутреннего спектакля. В этом смысле такое действие на сцене можно сравнить с иконой: взгляд верующего должен не застревать на ней и не все видеть на ее плоскости в чертах образа, но проникать сквозь нее и возвышаться к чистому созерцанию бога. Словесная драма — это, так сказать, лютеранство в театре, ибо пренебрегает телесным образом бога, человека и, в конце концов, изгоняет всякую зрелищность из литургии. Но тем самым театр становится не нужен, переплавляется в эпос, текст для чтения, роман, когда совершается индивидуальное созерцание в тиши и одиночестве. Подобно этому и лютеранство можно назвать романной религией (в отличие от театральной — католической), поскольку главное в нем — личное общение с богом наедине, а не хоровое, во храме среди космического тела народа, через растопление личности и ощущение себя частицей мировой плоти, когда и самого бога созерцают в пышно декорированной его молекуле — священнике, а дух святой — пахнет, дух издает ароматы, благовония, испарения телесные.

И это не случайно, что реформация, победив в церкви германских стран, не успокоилась, пока не придушила театр и не переплавila драму в драматическую поэму и роман. Англия, славная Шекспиром и елизаветинским театром, когда в ней одолели пуритане, уже больше на театре не оправилась. В XVII в. Мильтон и Бенъян творят мистические эпопеи. В XVIII в. там возникает роман «отменно длинный, длинный, длинный»: Ричардсон, Филдинг, затем Диккенс, Теккерей. А Байрон в XIX в., как ни тщился, не мог создать ни одной драмы для представления, все они драматические поэмы или мистерии для чтения. Лишь в XX в. стал возрождаться театр, но архилитературный, а не зрелищный: Шоу, Уайльд, Осборн.

Не знает театра и Северная Америка — зато создала хорошую прозу, роман. В ней, как и в Германии (театр Брехта), лишь в последнее время возникает свой театр.

Когда сценическое действие потонуло в диалектике — ошибке слов, театр стал умирать, хотя убийцы спектакля — Шиллер и Гёте — больше всего радели о театре, много о нем и для него писали, но именно они, как никто, зрелищность забили словесностью.

XIX век мертв для театра. Оживлять его стали на рубеже XIX—XX вв. Направление реформы: от слова — к мимике, жесту, телодвижению. Драматургия Чехова облегчает словесный текст: в словах говорится что-то косвенное, незначительное (в отличие от отточенных словесных формул, сентенций, на которые театр Корнеля и Расина, Шиллера и Гёте возлагал основной состав и смысл происходящего действия), зато главное действие уходит в подтекст, «подводное течение». В словесной ткани появляются зияния, паузы (в отличие от непрерывной словесной лавины литературного театра). В паузах слово стушевывается, выпрастывает место для телодвижений. И система Станиславского родилась для заполнения этих пауз гальванизированной жизнью актерского тела. Жест, мимика и интонация становятся вновь полем актерской деятельности, которая теперь оживляет, расцвечивает жизнь тела дошедшее до стоячки и сидения (до декламаций и бытовых разговоров) некогда игровое театральное слово.

Недаром метод Станиславского назван методом *физических действий* — именно этого теперь недоставало драме — действию на сцене. Напротив, литературный театр, когда складывался в эпоху Возрождения и классицизма, отталкивался от изобильных физических действий площадного театра: фарса, балагана, буффонады — и тяготел к их потоплению в «методе духовных действий» — словесном диалоге. Мы видели, какой жесткий регламент устанавливал Гёте для движений руки, поз тела, хотя в драматургии он, сын Бури и Натиска, ратовал за вольное, не стесненное правилами слово и предпочитал разнузданность Шекспира упорядоченности классицизма. Станиславский же, как и его антипод (в местных масштабах, ибо в более широкой исторической перспективе они делали одно дело) Мейерхольд, стремился раскрепостить тело, мышцы человека на сцене, поработанные и подавленные бременем умных слов олитературенного театра — театра для чтения, а не для пред-

ставления. И в самом деле: когда слова стали столь умными — как можно в это же время приплясывать, мотнуть рукой или вертануть пузом! Ведь это рассеет, отвлечет от мудрости высказываемой мысли! Но в том-то и мудрость истинного театра, что в нем мудрой должна быть космическая игра, развертывающаяся на сцене, а не слово или тело, та или иная часть бытия сама по себе. И если слово становится слишком глубокомысленно-серьезным, претендуя в себе выразить всю мудрость спектакля, то за счет слова игра становится немудрой — т. е. убивается само мирозерцательное око позорища (театра). Потому у Шекспира или древних трагиков умные мысли, изречения говорились походя, в потоке игрового действия и слова, на них не налегало — они не отвердевали в назидательной самоцельности, как в театре Корнеля, Расина и Шиллера.

Когда же Станиславский и Мейерхольд стали реформировать литературный театр, создавая из драмы для чтения и декламации — спектакль, их дело, их искусство, к сожалению, не могло не страдать некоторой искусственностью. Ведь драматургия-то, пьесы, что им приходилось ставить, зачинались в литературе (Чехов, Горький, Ибсен, Шоу...), а не в театре (где жили Эсхил, Софокл, Лопе де Вега, Шекспир, Мольер и Гольдони). Так что великим режиссерам приходилось театральность примысливать к нетеатральным по происхождению литературным сочинениям. Даже из пьес (а не только романов, вроде «Воскресения» и «Братьев Карамазовых») им приходилось создавать инсценировки. Хотя Чехов и Горький писали в ремарках: «встает», «улыбается», «рычит», — они глядели на человека на сцене глазами повествователя, который обрисовывает позу, портрет своего литературного героя¹, а не задает либретто для игры действующему лицу. Потому и в работе актера над собой потребовался метод предварительного переживания, воображения, а затем воплощения.

Актер должен сначала стать образцовым читателем, т. е. воспринять пьесу эпически: как роман, повествование —

¹ Эпический характер русского театра сказался даже в одной из самых его театральных пьес — «Ревизоре» Гоголя. Тексту «Ревизора» предшествует чисто повествовательное описание и характеристика действующих лиц: «Характеры и костюмы. Замечания для гг. актеров», а за ним следует авторецензия на спектакль — диалог «Театральный разъезд».

и проследовать за рассказчиком, выплетая вереницу созерцаний, образов, представлений. Далее чтение прекращается — остается эта сотканная уже тобой сеть воздушных замков. В этой местности ты и начинаешь дальше вживаться, сам разрабатывать, удобрять, культивировать через различные «если бы...», уплотнять, материализовывать, заземлять, — так что, наконец, почувствуешь себя здесь как в плотной и естественной для себя среде. Произошло оживление «предлагаемых обстоятельств» через духовное переживание — и этот ротор вдруг сам собой начинает приводить в движение расслабленные мышцы твоего тела. Жизнь духа переливается в сомнамбулические движения тела. От духа непорочно зачата плоть. Моментальной искрой спаялось их тождество. Тут и лови, актер, мгновения: запоминай, если можешь, и эти настроения, и произвольно истекшие из них движения. В будущем исполнении то ли одно, то ли другое зацепит своего спутника: либо, вспомнив и воспроизведя жест, воссоздашь настроение — и слово зазвучит верной интонацией, либо настроишься как надо — и сам собой выльется нужный жест.

Переживание — жест — слово — вот цепь Станиславского. Это — идеальный способ для театральных инсценировок литературных произведений. Он слишком почитает «предлагаемые обстоятельства», чтобы позволить себе игровое обращение с ними. Здесь человек встраивается в окружающий мир — уже плотный, весь в вещах; обстоятельства его со всех сторон человека обступают, к ним надо приспособиться, подключиться к их силам и зажить благовоспитанной тварью. Это — идеальный театр закрытого помещения. Забыто, что человек есть строитель, творец, а мир, в том числе и все вещи, обстоятельства, умные мысли, им творятся и снимаются, и нечего на них молиться как на незыблемо предложенные.

Театр Станиславского — в плену у затверделостей: предметов, словесного текста. К ним подключается каждый раз живой дух и плоть актера, чтобы их оживить, но в игре не посягается на истинность этих затверделостей.

Именно это делал театр Мейерхольда: когда актер выговаривал мудрую сентенцию, а сам тем временем кувыркался на перилах, — торжествовала игра как веселое око вселенной. «Ты прекрасно, спору нет, — словно говорило бытие умному слову людскому. — Но ведь и ты лишь одну

партию в моем оркестре играешь». И чтобы слово не зазнавалось, тело жило параллельно ему своей жизнью, своим ритмом, совсем невпопад, не в лад со словом. Если в театре Станиславского тело, жест встраивается в слово, в унисон с ним, как его прямое продолжение и тождество, а художественное впечатление создается силой их однопавленного действия, то в театре Мейерхольда идет контрапункт тела и слова, между ними — ирония. Однако и здесь трудно было избежать напряженности приема. Буффонада хищно и агрессивно набрасывалась на мирный, тихий словесный текст литературного театра (какого-нибудь «Горя от ума» или «Ревизора»), который ничего такого себе не позволял и не предполагал...

Но более тяжкая беда подстерегала реформаторов театра. Они выступили против шаблонов, ремесла в жестах и декламации: завываний, раздирааний груди, закатывания глаз и прочей дешевой театральности. Кстати, эти шаблоны в жизни тела на сцене были порождены не спектаклем-импровизацией с его масками и клоунадой, где непрерывно шла творческая жизнь тела на подмостках, но как раз литературной драмой, когда главный смысл стали видеть в слове, а в теле — иллюстративно-подсобное хозяйство. Объемными стали духовные представления, вызываемые словом, а трехмерное тело человека на сцене — плоскостным.

Великие режиссеры хотели всего лишь хорошей профессионализации театра, мастерства актера для свободного и непринужденного творчества на сцене и чтобы много раз хорошо сыграть один и тот же спектакль, а не один лишь раз, когда подступит вдохновение. Но сама задача многократного исполнения одного спектакля ближе к налаженному конвейерному выпуску стандартных автомобилей, чем к открытию двигателя внутреннего сгорания или изобретению автомобиля вообще. А таковым был античный спектакль: он был однократен — исполнялся один день на празднествах Великих Дионисий или иных. Единоразово разразился космос «Царем Эдипом». И перед актером не стояла задача повторения. Нельзя переживать судьбу царя Эдипа — ее надо осуществлять серьезно, лапидарно, без отсебятины — как литургию. Серийный же выпуск спектаклей марки «Царь Эдип» противопоставлен самой идее позорища — празднества, чуда, откровения, события — и грозен автоматизацией и ремесленничеством. Детально раз-

работав приемы мастерства актера, великие режиссеры XX в. оставили в наследство такую прорву утонченных шаблонов, что куда там наивной, грубой работе старых провинциальных актеров. Вот почему часто от простого капустника или самодеятельного спектакля в школе, которые один раз лишь прозвучат и исчезнут, испытываешь бо́льший подъем души и радость игры, чем в отшлифованном, технически безукоризненном спектакле профессионального театра. Современный театр в своих поисках непрерывно и решает эту трудность: как быть спектаклю народным празднеством, при том что разделение труда диктует обособление и профессионализацию, узкую специализацию театрального дела.

* * *

Слово на сцене — в отличие от слова в жизни — просвеченное. Как всякие затвердения жизни становятся на сцене полыми (вещи — бутафория, люди — маски), так и со словами и идеями идет на сцене игра: ибо рядом с потоком мыслей, слов и их собственной связью течет действие, основа слов, а также для чего и как слова образуются — видно. Слово посажено на место — свое небольшое, частичное место в бытии. В эпосе ничто не дано без и вне слова. От словесной ткани как материального фундамента начинает работу наше внутреннее созерцание и воспаряет в мир духовных представлений и картин. В театре, напротив, дано живое представление, течет телесная жизнь людей, их действия и поступки, а на них колышется одеяние слов. Сквозь складки этого покрыва проступает склад духа. У словесного текста здесь нет собственной последовательности и связи, он лишь — со-трудник, т. е. контекст, со-текст, — спарен с текстом живых движений.

Попробуйте понять без жеста заключительные слова Отелло:

...раз один в Алеппо, увидав,
Как турок злой, ругаясь над сенатом,
При этом бил венецианца, я
За горло взял обрезаща собаку
И заколол его — вот точно так....

(Закалывается.) (Пер. П. Вейнберга, д. V, сц. 4)

Ведь по тексту — просто повествование, рассказ о давнем случае — и вдруг «вот точно так...» — слова, просто

указующие, в себе «информацию» не содержащие, а отсылающие вас во вне текста словесного в текст сценического действия. Незамкнутость сценического слова на себе, невыраженность в нем полного смысла видна и в репликах *a parte*. Яго говорит что-то Отелло, а часть информации выносит в сторону: про себя=для зала. Человек на сцене, Отелло, воспринимает однозначный смысл слов, а нам в зале явен смысл переливчатый, из контекста светящийся.

Жизнь духа в драме лишена и той самостоятельности, которую она имеет в лирике и в непотревоженных ничем посторонним (телом, природой) размышлениях философии. Там она просто выражается, не взирая на себя со стороны. В словах отливается связь идей, истекшая из нутра нашего, но не видно, как она там образуется в связи с существованием этого человека, его страстями, желаниями, поступками. Театр и это выставляет на позорище: жизнь духа лишается таинственности, видны шарниры, связующие идеи с природой, с телом. Отвлеченнейшие и глубочайшие мысли Гамлета о жизни, смерти, сне, о мировом зле вообще — раскрыты в своих простых, бытовых причинах: они естественно возникают в положении этого человека Гамлета, который должен отомстить дяде за смерть отца.

Как организуется слово в спектакле, хорошо видно по комедии дель-арте. «Комедия дель-арте располагала, в основном, десятью «масками». Это были: два старика, двое слуг, два любовника, две любовницы, «капитан» и «служанка» [24; 284]. Сценарий, действие комедии представляли собой как бы хоровод, танец, где пары разбиваются, партнеры вступают в разные комбинации, в опьянении музыки и игры образуются различные фигуры и па (перипетии, недоразумения, переодевания, где герой во власти видимости, иллюзии, обманов), а в финале игровая путаница устраняется и все выстраивается в неперменных, чистых сочетаниях, которые были им присущи изначала, но которые твердеют лишь после блужданий в потемках игры. На поверхности этого хорового танца плескалось и переливалось слово. «Динамический старик», венецианский купец Панталоне, как носил «красную куртку, красные штаны и шапку без полей, (...) маску с совиным лицом, торчащими усами и бородкой», так и был облачен в «мягкий венецианский диалект, производивший за пределами Венеции впечатление

чатление сюсюканья». Второй, «статический старик» Доктор, тип ученого педанта, говорил «на грубом болонском диалекте с примесью «кухонной» латыни... Испанская специфика подчеркивалась в речи Капитана, усеянной испанскими словами, пестрящей выпренными эпитетами, метафорами и гиперболами» [24; 286]. Не только слово, но целые словесные миры — языки и диалекты представляются, их разыгрывают на сцене, ими перебрасываются как сделанными на наших глазах бутафорскими предметами, масками духа животворящего, который, веселясь, во всем свое фокусничество и всемогущество показывает.

То же самое: разбивается собственное сцепление слов в предложении. В обыденной речи и даже в эпосе и лирике речь льется в бессознательных связях своих элементов. В драме сама структура речи вывертывается, становится предметом представления. Все слова и их привычные сцепления ставятся под вопрос и вступают в новые сочетания: а нельзя ли так соединить? а если по-другому повернуть? Игра слов именно в игровой атмосфере спектакля живет непринужденно, тогда как в эпосе и лирике игра слов всегда отдает искусственностью и нарочитостью (в том числе и каламбурные рифмы). Игра слов перетягивает внимание: в лирике — с мысли, настроения и музыки на шум и скрежет словесных торосов, а в эпосе дразнит излишней материальностью, вещностью слова, от которого внутреннее созерцание должно воспарить, но не может, вязня в излишней весомости словесного фундамента.

До нас дошли образцы монологов, диалогов, острот, концовок комедии дель-арте. Вот «Диалог презрения против презрения»:

Она. Узы... Он. Цепи... Она. Что связываете? Он. Что сжимаете? Она. Эту душу. Он. Мое сердце. Она. Разорвитесь! Он. Сломайтесь! Она. Если верность... Он. Если любовь... Она. Вас связала... Он. Вас сковала... Она. Ненависть... Он. Презрение... Она. Вас уничтожит. Он. Вас разбросает. Она. Жертва освобождена! Он. Раб свободен! [40; 233].

Здесь будто слово и его тень движутся вместе — шестые и потасовка синонимов. Только мысль высказана, как тут же высказыванию дается пинок — высказывает дублер и показывает язык: а можно и по-другому сказать! И сразу разрушена обязательность, единственность и монолитность первого слова для выражения мысли.

Вот «Монолог Доктора»:

Вы видели, что я споткнулся, а споткнувшись, я мог упасть? Если бы я упал, я бы сделал себе больно; а если бы я сделал себе больно, я бы слег в постель; к постели пришел бы доктор; доктор прописал бы мне медикамент; медикаменты делаются из снадобий; снадобья привозят из Леванта; из Леванта приходят, по словам Аристотеля, и ветры; Аристотель был учителем Александра Великого» и т. д. [40; 232].

Это — надругательство над причинно-следственным построением мысли и речи, над логической последовательностью посылок и выводов. Выворочена именно структура словесного размышления, и с ней здесь идет игра.

Но, может быть, так это лишь в комедии, в заведомо несерьезной речи? Обратимся к драме.

Король. Ну, что же, Гамлет, где Полоний? *Гамлет.* За ужином. *Король.* За ужином? Где? *Гамлет.* Не там, где он ест, а там, где его едят; у него как раз собрался некий сейм политических червей. Червь — истинный император по части пищи. Мы откармливаем всех прочих тварей, чтобы откормить себя, а себя откармливаем для червей. И жирный король и сухопарый нищий — это только разные смены, два блюда, но к одному столу; конец таков. *Король.* Увы, увы! *Гамлет.* Человек может поймать рыбу на червя, который поел короля, и поесть рыбы, которая питалась этим червем. *Король.* Что ты хочешь этим сказать? *Гамлет.* Я хочу вам только показать, как король может совершить путешествие по кишкам нищего. (Пер. М. Лозинского, д. IV, сц. 3).

Здесь уже не абракадабра, а мудрейшие мысли высказываются. Но и там и тут четко проступают сочленения, видна фигура, в какой построена мысль. В монологе Доктора — это цепь, здесь — кольцо: король — червь — рыба — нищий — червь = «император по части пищи» (истинный король). В этом кольце реализуются разные комбинации: вначале Гамлет все подводит к червю (мы откармливаем тварей для себя, а себя для червей). Отсюда строится уравнение: король равен нищему (так как оба равны червю). Далее, выводится «рыба», строится преобразование первого уравнения: нищий съел короля — значит, выше его. Синоним этого выражения — кругосветное плавание короля по кишкам нищего. Возможно далее извлечь и другие варианты, комбинации из этого кольца. Чем не хоровод? Спаривание и расхождение мыслей — как и сочетания персонажей, фигуры танца в комедии дель-арте. И хотя высказаны мысли глубокие, они вроде и гроша не стоят: их можно испекать сколько угодно — ведь вместе с мыслями дан секрет их изготовления: построй кольцо и

проводи там линии и отождествления, какие хочешь. И потому Гамлет не реализует педантически все возможности, а с легкостью бросает: серьезные мысли по-игровому высказаны. Не мысли дороги — там отвердения и тупики духа, — а игра как вечный их источник.

Самое глубокомысленное в игре — это легкость глубокомыслия: оно даром дается, если в человеке дух играет. Гамлет советует Офелии:

Уйди в монастырь; к чему тебе плодить грешников? Сам я скорее честен (далее следует превращение себя, честного, в грешника. — *Г. Г.*); и все же я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать не родила меня на свет (первый мотив «плодить грешников» вернуться, спарился и образовал фигуру, якобы честным = грешным Гамлетом. — *Г. Г.*): я очень горд, мстителен, честолюбив (подозрительная троица, потому что кругом все в троицах: тут же Офелия скажет: «О, что за гордый ум сражен! Вельможи, бойца, ученого — взор, меч, язык». — *Г. Г.*); к моим услугам столько прегрешений, что мне не хватает (1) мыслей, чтобы о них подумать, (2) воображения, чтобы придать им облик, и (3) времени, чтобы их совершить. К чему таким молодцам, как я, пресмыкаться между небом и землей. Все мы отпетые плуты, никому из нас не верь! Ступай в монастырь. (Пер. М. Лозинского, д. 3, сц. 1).

Все это, конечно, очень ладно сказано и умно — и все же дышит мошенством¹. И это не потому лишь, что сам Гамлет намеренно, не поймешь всерьез или так, говорит, но сама структура мысли и слова в драме — предательская, полая, и сидит она на дне самой серьезной и умной мысли, добавляет свой обертон и к голосу страсти. Словно слово говорит, а само предупреждает: не верь мне, за чистую монету не принимай — ведь не собой я строюсь и держусь, а игрой, общим действием, контекстом и данным сочетанием масок и тел лицедеев.

¹ Равносторонний треугольник красноречивого самобичевания в гамлетовской речи напоминает квадрат образцовых тирад любовников в комедии дель-арте: (1') «Сердце мое, ты из мяса? (2) Грудь моя, где твои чувства? (3) Мысли мои, где ваша способность рассуждать? (4) Душа моя, сохранила ли ты свой разум? (1') Если ты сердце, из мяса, отчего ты не тушишь пламя, бесцельно пылающее (2'). Если у тебя, грудь моя, сохранились чувства, отчего ты не вырываешь стрел, причиняющих тебе раны, и не можешь залечить их, получая вместо бальзама одно презрение? (3'). Если вы способны рассуждать, о мыслях, отчего же вы не решаетесь презирать ту, которая презирает вас? (4'). Если у тебя еще остался разум, душа моя, отчего ты не пользуешься своей свободной волей, чтобы бежать от тиранической женщины?» [40; 232—233].

В речи на сцене обилие обращений, восклицаний, вопросов — риторических, называний, определений. Всем этим вычленяются идеи, слова из хаоса, и им, как в первый день творения вещам мира и людским понятиям, даются имена. Лир все время цепляет мир и себя воззваниями, вопросами: «Кто я? Король? Что такое король? Кто любит? Что это значит? Что это?»

Глостер. Я этот голос знаю хорошо.

Ужель король?

Лир. Король, король — от головы до ног!

Взглянуть мне стоит — все кругом трепещет.

Дарую жизнь ему. В чем он виновен?

(Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник, д. IV, сц. 6)

Словесный поток в эпосе плавный, в драме — рубленый. Если в эпосе картины и образы, мысли и герои, видимые внутренним зрением, плывут, переливаются друг в друга, то здесь мысли и слова четко отчленяются, — как не совпадают тела актеров, как отграничены все предметы мира в бутафории: они могут быть полые, аморфные внутри (там х, черт знает что такое: может, внутри статуи — мякина), но грани, формы резко определены. В эпосе, напротив, плывут грани вещей и идей, сгущаясь и отвердевая к своей сердцевине. Дело драмы — определение всего в мире и взаимодействие определенного, сшибка людей, вещей и идей гранями своими. Дело эпоса — описание по существу, объяснение.

Эпос движется космическими параллелизмами, сравнениями (вспомним развернутые сравнения Гомера и сцену охоты в связи с войной 1812 г. в «Войне и мире»). При этом картины остаются самостоятельными. Язык драмы — космические отождествления. Вот Тимон Афинский, разоренный и обесчещенный, удалился в пещеру около моря. Он ограблен — значит, весь мир вор. И, отдав солдатам золото, он вещает им:

...Везде

Я вам найду грабительства примеры:

Так, солнце — вор, который океан

Обкрадывает силой притяженья;

И месяц — вор нахальный: крадет он

Свой бледный свет у солнца; океан —

Вор: жидкостью своей он разрешает

Луну в поток соленых слез; земля —
Такой же вор: она родит, питает
Навозом тем, что крадет для себя
Из всех людских и скотских испражнений.
Все в мире — вор.

(Пер. П. И. Вейнберга, д. IV, сц. 3).

Та же связь (кругооборот) всего в мире, что в рассуждении Гамлета предстала кольцом взаимопоедания (король — червь — рыба — нищий), здесь выглядит вселенским грабительством. Но сам поворот космоса зависит от умонастроения человека на сцене, который, как микрокосм, имея всю суть мира в себе, может в один момент выплескивать из себя одну сущность и окрашивать ею весь свет, в другой — иную — как жонглер.

В драме мир подается через действие. А действие есть не сравнение, но акт. То есть, когда я созерцаю дерево, мыслю о нем, я могу представить, как я срубаю его и делаю топорище, но эти два образа остаются самостоятельны. Когда же я делаю топорище из дерева, одно (дерево) исчезает, отождествляется с другим. Шествуя по жизни и осуществляя дела, человек рассеивает вокруг себя тождества мира с собой, своей идеей, сотворяя из себя и мира нечто новое — предмет, поступок. Действующий в мире есть архимедова точка опоры или эйнштейново тело отсчета, само движение которого есть творение орбиты нового мира, уникального пространства и времени. И он равен миру, открываемому в этом пространстве и времени, ибо сам несет его, этот ракурс мира, и дарует его бытию.

Оттого слово и образность драмы есть язык тождеств. Некогда расписывать, описывать другое, созерцать: не до жиру, быть бы живу — действующему в мире приходится непрерывно волчком вертеться, получая удары и толчки от происходящего в мире броунова движения существ, целей и идей. И как штурман, заступая на вахту, вновь определяет положение корабля, не отсчитывая его по пройденному ранее пути и приплюсовав лишь новый, но вновь каждый раз сверяет местонахождение корабля по звездам, т. е. выясняет место своей точки во вселенной, — так и в драме творится непрерывное самоопределение: что я? где я (в данный момент очутился)? А значит, даруются определения вещам и миру, они вычленяются и встают во фронт:

Лир.

Греми вовсю! Сверкай, огонь! Лей, дожди!
Гром, дождь, огонь,— не дочери вы мне;
Вас не корю, стихии, за жестокость;
Не отдавал вам царства я, не звал вас
Детьми: вы не подвластны мне,— бушуйте ж
В потехе грозной. Вот я здесь, ваш раб,
Старик несчастный, презренный и слабый!
Но вы, угодливые слуги, в помощь
Злым дочерям вы всей небесной мощью
Обрушились на голову — такую
Седую, старую! О стыдно, стыдно!

(Пер. Т. А. Щепкиной-Куперник, д. III, сц. 2)

Вот новая космогония, новая книга бытия, новое евангелие — от поруганного отца. Взаимоотношения стихий в космосе теперь зацеплены ситуацией Лира, изгнанного слугами дочерей. Гром, дождь, огонь — дочери вы? Нет, но вы — слуги дочерей. И по ним творится новое самоопределение, кто я: «Вот я здесь, ваш раб». Язык драмы не сравнивает: «глаза, как звезды», а просто помещает глаза на небе.

Ромео под балконом Джульетты:

Две самых ярких звездочки, спеша
По делу с неба отлучиться, просят
Ее глаза покамест посверкать.

(Пер. Б. А. Пастернака, д. II, сц. 2)

Звезды исчезают, вместо них — глаза. При сравнении глаза сверкали бы не вместо звезд, а самостоятельно: одни — сами по себе, другие — сами по себе. Но в драме — не созерцание, а работа, отождествление, и глаза работают за звезды. Звезды производятся глазами.

Но это та же операция, что осуществляется в логическом определении: не сравнение, а приравнивание: «Человек есть животное общественное». Среди мира животных очерчивается область общественных, и туда помещается человек — как в драме шекспировой две звездочки, уходя, образуют четко определенную пустоту, и в это ограниченное пространство встают на работу глаза.

Как понятие и слово на сцене есть граненое, вычлененное, так вычлененной является мысль, предложение. Речь драмы состоит из отверделостей: каждое предложение, мысль выбивается к самостоятельному существованию. Потому, кстати, и могла твориться словесная импровизация

в комедии дель-арте: актеры не развивали мысль и настроение персонажа, а по общей канве нанизывали орнамент из заготовок мыслей, выражений чувств, афоризмов и острот. Еще момент — и драматическая речь готова превратиться в гирлянду афоризмов, ожерелье сентенций. Вот Гораций в трагедии Корнеля объясняется перед «государем» Рима:

Ту л л.

Гораций, защитись.

Гор а ц и й.

В чем мне искать защиты?
Мои дела тобой еще не позабыты,
Твое решение для подданных закон;
Пощады нет тому, кто властью осужден.
...Произнеси твой суд, ему я покорюсь!
Иные любят жизнь, а я ей тягочусь!..

(Пер. М. И. Чайковского, д. V, сц. II)

Разговор, беседа, когда усилены грани слов и мыслей, тяготеет превратиться в речь, декламацию, ораторство, ориентированное не на собеседника, а в мировое пространство. Так и здесь: Гораций вроде и говорит в своей ситуации — человека, спасшего Рим и убившего сестру, — но сплошь общими сентенциями глаголет. Недаром почти каждая мысль-предложение, как стандартный кубик, укладывается в один стих.

И тут же наступает казнь за это: красноречие в драме, как только стало серьезно, обретает ужасающую монотонность, перестает быть игровым словом человека на сцене. Вместо переливов и отражений мыслей и слов устанавливается удручающая однозначность. Слова и афоризмы как бисерины мечутся — и отскакивают, не зацепляя мозг, как горох об стенку. А все потому, что словесная ткань обрела самоцельность, забыла, что она лишь покров для действия, телодвижений и что она на сцене как раз наслаждаться, играть своей полостью должна, а не принимать всерьез те бутафорские, мнимо чеканные грани, в которых эта полость скрыта, не стараться отвердевать и тяжелеть внутри. У Шекспира — россыпи изречений, но игровых; фразы у него заступают за стих (enjambement), и не обязуется он им, сентенциям, верностью. А литературный театр — Корнель и Расин, Шиллер и Гёте — словно присягнул на верность красноречию, самостийности словесной мысли.

Таким образом, начав рассматривать слово на сцене с игры слов, мы увидели, что это не локальный прием и не в комедии и остротах лишь выражающийся, но и в серьезных рассуждениях, изречениях, определениях драмы. Ибо что такое рефлексия? (А именно рефлексия, вопрошение есть, как это показывалось на дифирамбе «Тесей» Вакхилида, структура слова в драме.) Это — отражение мысли о мысль, слова о слово. А отражение возможно при речи рубленой, на слове вычленном. Серьезное слово в драме всегда основано на бликах смыслов, на дву- и многосмысленности высказывания. Переливы и возникают из разных комбинаций словесных отверделостей.

Не только слова, изречения, но и целые словесные построения играют роль масок. Мы помним, как устанавливались соответствия чувств души определенному жесту тела: по Лангу, «глубокая грусть выражается то полным молчанием, то одним стоном, то коротким возгласом и вздохом» [30; 808]. А вот Лопе де Вега в «Новом руководстве к сочинению комедий» находит чувствам соответствия в жанрах слова:

Для жалоб децимы весьма пригодны,
Надежду лучше выразит сонет,
Повествование требует романсов,
Особенно ж идут ему октавы;
Уместны для высоких тем терцины,
Для нежных и любовных — редондилы.

(Пер. О. Б. Румера; 40, 326)

Таким образом, соответствующий для грусти жанр тела — вздох, молчанье, а жанр слова — децима.

В драме особенно прозрачно происхождение словесных фигур — из поз тела и танцевально-мимических. Акт античной драмы членится на «парод» — прибытие хора (шествие — парад), «эписодий» (привхождение, т. е. новые приходы актеров), «стасим» (стоячая песнь) и «эксод» (исход). А внутри сцен текст членится на «строфу», «антистрофу» («оду» — «антоду») и «эпод», основанные первоначально на разнонаправленных движениях полухорий. Все стихотворные размеры: анапест, ямб, холиямб — «хромой» ямб и др., — как известно, являют собой различное ступание («стопу») и разный шаг. И Лопе де Вега рекомендует сочинителю комедий черпать из арсенала сделанного слова — из набора стандартов словесных масок-фигур:

Способствует немало украшенью
 Введение риторических фигур:
 Анадиплосы или повторенья
 И точные созвучия начал,—
 Того, что называем анафорой.
 Полезны восклицанья, обращенья
 И возгласы иронии, сомненья.

(Пер. О. Б. Румера; 40, 326)

Так и видишь «анадиплосу» (где стих начинается словами, которыми заканчивается предыдущий) как ступание в танце с той же ноги, с какой кончилось предыдущее па; а «обращенья» — как постановку партнера перед собой, «восклицанье» — как выпад ноги навстречу. Перечтите приводившийся выше (на стр. 274) образец тирады любовника: «Сердце мое, ты из мяса? Грудь моя, где твои чувства?..» — и вы увидите каре из четырех дам (Сердце, Грудь, Мысли, Душа), к которым поочередно витиеватым шагом переходит танцор.

Но если бы структура слова на сцене ограничивалась этими стандартами, то драму, как механизм, могла бы испекать кибернетическая машина из набора заготовок. В том-то и дело, что эти затвердения на игру надеты для того, чтобы игра под ними кувыркалась, плескалась, вовлекая их в вольные и случайные сочетания. Потому они такие жесткие — фигуры, вычлененные слова и афоризмы, — что они лишь скорлупы, что лишь форма должна быть в них крепка, а внутри должна быть пустота, полость, которая игрой каждый раз неожиданно наполняется. В итоге образуется вольный поток драматического слова, где метафоры перебрасываются, швыряются отождествлениями, из лоскутков мира сшиваются дивные костюмы — в космический винегрет, подобный костюму Арлекина:

Однако поглядите
 На зверя нового, на Арлекина:
 На цыпочках идет оцепенелый,
 Поднявши плечи, голову втянувши;
 Руками держит поясочек, локти ж
 Как ручки у сосуда;
 В наряде он из шашек,
 Лун, обезьян, узоров прихотливых.

(Пер. С. В. Шервинского; 40, 230)

Недаром такую же структуру носит характеристика Шекспира Гринომ: «Между ними завелся выскочка, воро-

на, украшенная нашими перьями, с сердцем тигра под кожей актера» [40; 510]. Драматург — как химера, шаман, разодетый в космос и его стихии.

Игра хоть и принимает на себя правила, но где-то в глубине всегда над ними смеется и в любой момент готова смещать карты. Потому не верьте Гамлету, когда он глубокомысленно поучает актеров, призывая их к соблюдению меры в самой страсти:

«О, мне возмущает душу, когда я слышу, как здоровенный, лохматый детина рвет страсть в клочки, прямо-таки в лохмотья, и раздирает уши партнеру...»,

а цель лицедейства так скромно-благоприлично обозначает:

«...держите как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток» (пер. М. Лозинского, д. II, сд. 2).

Это с чужого голоса — антично-возрожденческих словес, распространенных в среде ренессансной интеллигенции, — говорит здесь поэт и его герой. Ему приятно и красиво, что он их знает, эти правила, но сим словесным заявлением он от них и отделяется. Сама стихия игры, постройка театра как мироздания, перекрывает эти тезисы об умеренности: не зеркалом, а, значит, рабом и отражением, тварью является театр и игра, — но творцом, светочем зажигающим и свои зеркала в мире расставляющим. И не века зеркало, а око вечности, спутывающее все карты, меры и затвердения веков, — взирает в театре на мир.

Пройдет немного времени, и сам Шекспир в восприятии Вольтера и Толстого будет выглядеть таким лохматым детиней, что пилит воздух руками и раздирает страсть в клочки. Вольтеру он покажется неправильным, невоспитанным, беспорядочным, слишком естественным. Толстому — фальшивым, верхом неестественности и неправдоподобия. В Вольтере на Шекспира отреагировал чересчур социально упорядоченный и отрегулированный, антикосмический французский дух, воплотившийся в аккуратный театр помещения. В Толстом русский спиритуализм возмутился у Шекспира грубой телесностью и фамильярным обращением с природой. Здесь русское лиро-эпическое сознание с его сугубой серьезностью, которое любит незавершенность мира, неопределенность граней, размытость идей и предметов, — ревностно восстало против театральной игры вооб-

ще, условности и бутафории — как фальши. И парадоксально, что Толстой, который «срывал все и всяческие маски», т. е. обладал острым чутьем маскарадности социального мира, и разрушал всякие застылости и отвердения в жизни, духе, мысли, слове, возвращая им чистоту и естественность живой, первичной, природной жизни, — не узнал этого же дела в театральной игре и принял совсем всерьез маски и условности, в которых дух животворящий забавляется своей властью — и мнимостью, производностью всех истин и красот.

8. Драма (природа конфликта)

Драма — действие. Если эпос полагает в человеке главным бытие (жизнь), лирика — дух (мысль и чувство), то драма — деятельность (волю). Драма есть позорище человеческой активности и тем самым самую синтетическую способность человечества выясняет: труд, деятельность. Ибо в деятельности происходит конфликт и согласование мира и человека, жизни и духа. Активность всегда есть неоставление ни себя, ни другого в покое, самого по себе, есть нашествие, вторжение, сшибка воли, мер и масштабов. Сшибка возможна при четком различении и отграничении: ведь при аморфности границ тел и людей они вязнут друг в друге как вата, переплетены, и никто ни в один момент не имеет свободы целей и рук.

В театре непрерывно люди дивятся, откуда это у такой молекулы, как человек, берутся силы не толкаться по миру (как в эпосе), а самому расталкивать, производить возмущение и волны вокруг себя.

Активность, труд человека есть выход на мир с целью, замыслом, идеей и попытка пре-образовать его, ввести его в свой образ. Но в ходе усилий, как в рукопашной борьбе, противники настолько прижимают друг друга в объятьях и впечатлеваются друг в друге, что уже не поймешь, кто кого мнет и лепит по своему образу и подобию: человек ли мир, мир ли человека. И то, что в процессе дела неведомо отдельному человеку, который мнит, будто он в своем действии воплощает свою цель, — нужно, чтоб было вообще-то ведомо людям, вне и до дела: что через усилия человека обделывает свои дела и цели сверхличная сила — общество, судьба, жизнь.

Это представление и совершает театр.

Однако, чтобы оно могло состояться, не только человек должен быть виден в своих пределах, но и сверхличная сила должна быть упруга, определена, конечна — иначе никакого взаимодействия не получится, и человек в своих напряжениях и усилиях не натолкнется на определенное, преобразующее его сопротивление, но будет ломиться в топь, вату, воздух, в невесомость¹. А можно ли туда ломиться? И возможны ли цели и напряжения у человека по отношению к пустоте и беспредельности? Они не оказывают противодействия. К ним он может относиться лишь созерцательно, пассивно, растворяясь, исчезая в своей личности. По отношению к богу драма у человека невозможна, а лишь мистерия, таинство. Напротив, личность вырастает коркой на человеке именно при общении с теми сверхличными силами, которые велики-велики, но тоже горшки обжигают: тоже определены и конечны. Таковыми являются государства, общества, роды — словом *urbs*, а не *orbis* — «город», а не «мир», вселенная. И беспредельность мира в общении с человеком может вступать лишь в человеческой идее и образе судьбы. Судьба человека есть заинтересованная в человеке беспредельность мира, оборачивающаяся к нему как его удел. Лишь в этом смысле понятно толкование драмы как схватки человека с роком, судьбой, которой даже и боги покорны. Рок ведь тоже год (ср.: «год» по-украински «рок», по польски — «rok»), т. е. время, срок, а не вечность.

В чистом виде сущность конфликта в драме может нам открыться, если привести афинский театр в связь с ситуацией жизни Афин V века, откуда и проросла классическая драма.

«В наше время, — писал Платон («Полития», IV, 422) — каждое из государств представляет собою множество государств, а не одно государство, подобно тому, как при игре в городки. Какие из них ни возьми, в нем всегда найдешь два враждебных друг другу государства: одно бедняков, другое богатых. И каждое из них в свою очередь распадается на отдельные государства» (цит. по 31; 167).

Но это значит, что государства в Элладе были как матрешки в матрешке: откроешь одну — увидишь еще одну... То есть они с четкими границами, но полые внутри,

¹ Потому в России, где «широк человек, широк», по словам Достоевского, а целое, Русь есть бесконечный простор, — театр скорее лиро-эпический, чем драматический («Борис Годунов», пьесы Чехова).

подвижно размещающиеся и складывающиеся, как ртуть,— всегда в шарики. Такие города-государства, полисы, конечно, являются надличными силами по сравнению с индивидом, но они тоже страстны, гневны, жалости достойны, заблуждениям подвержены,— и это, из-за их множества, обозримости и возможности человеку выбирать, кочевать от одного до другого, особенно ощутимо.

Читая «Историю» Фукидида, я удивился тому, что государства, города там выступают как персонажи, как характеры, обладают индивидуальным лицом и речью.

Вот эпизод войны: платейне, союзники афинян, разбиты спартанцами и теперь просят тех не выдавать их фивянам (которые в союзе со Спартой) и напоминают, что в прошлом платейне воевали против персов вместе со всей Элладой, а фивяне тогда призвали персов. (Видите, сколько государств разных уровней, о чем писал Платон, и сколько комбинаций из них возможно — аж запутаешься в пересказе!) На обвинение фивяне оправдываются следующим образом:

Обратите все-таки внимание, при каких обстоятельствах действовали мы и платейне. У нас в то время государственное устройство не было ни равноправной олигархией, ни демократией. Власть в государстве находилась в руках немногих лиц, что более всего противно законам и разумному государственному строю, а ближе всего стоит к тирании. В надежде укрепить собственную власть еще больше, в том случае, если одолеют персы, сдерживая народную массу силою, эти «немногие» призвали неприятеля. Государство во всей его совокупности поступило так в то время, когда оно не обладало самодержавной властью; и недостойно поносить его за то, что оно сделало ошибку в то время, когда в нем не было законов. Необходимо оценивать наше поведение после того, как персы удалились и появились в государстве законы.

Итак, фивяне уклоняются от личной ответственности за содеянное, говоря, что они были тогда несовершеннолетними, что государство с тираническим режимом невменяемо, не обладает самосознанием. Напротив, платейн они обвиняют, что в союз с Афинами они теперь вступали в трезвом разуме:

Тут вы действовали по своей воле, руководствуясь теми законами, которые имеете до сих пор, и никто не принуждал вас, как принуждали некогда нас [37; кн. III, 62, 64].

В государстве обнаруживаются такие же слои, как и в индивидуальном человеке: борьба чувства и долга, влечения и рассудка, аффект, невменяемость... И не в том здесь

дело, что историограф Фукидид — художественный писатель, и для живописания поступил так¹; но полисы в действительности, вероятно, были и уж во всяком случае осознавались как личности с характером и судьбой. Вот почему прообразы персонажей действующих лиц античной драмы следует усматривать не только в индивидуальном человеке — эллине, но и в коллективной личности — народах, античных государствах, полисах, у которых у каждого было свое лицо.

Рассмотрим поподробнее, в чем сказывалась характерность государства и политичность характера античного человека.

Начало повествования Фукидида о Пелопоннесской войне — чисто романическое:

Есть в Понийском заливе, на правой стороне от входа в него, город Эпидамн [37; кн. I, 24].

Напоминает оно описание местности, пейзажа в романе XIX века... Да, но попробуйте-ка в этой интонации сказать, например, о стране России: «Есть» — где она есть? «На южном берегу Северного Ледовитого океана?» Или «в Евразии»? Выходит, невозможно об этой стране, государстве сказать по-домашнему, ибо она — сверх человеческой обозримости и лицо ее сокрыто. И обратно: возможность Фукидиду так фамильярно писать о государствах своего времени дана ему их личной определенностью. В Греции нет общества как монолита. Весь дальнейший рассказ о раздорах внутри Эпидамна, потом между Коринфом и Керкирой, о прорицании оракула напоминает коллизии трагедии, а действия городов — поступки трагических героев в их усилиях уйти от судьбы.

¹ Напротив, Фукидид всячески настаивал на фактичности своей истории, отмежевывая ее критический метод от геродотовского, использовавшего материал преданий и легенд. Но исторический факт его был иной, чем у современного историка. Если для последнего, даже когда он пишет о сегодняшней жизни, которой он очевидец, фактом историческим является документ, запись обязательно кого-то другого, а не его самого, то Фукидид пишет как очевидец, то, что знает, слышал и видел сам, т. е. как сегодня пишет мемуарист, очеркист или художественный писатель. В этом тоже сказался принцип непосредственности античного духа. История Фукидида все равно имеет печать его личности, ума и характера и читается как роман. И исторические деятели и государства говорят у него как персонажи художественного произведения — своим голосом.

Наконец, перед самым началом этой войны демократия Эпидамна изгнала олигархов из города (ср. с этим раздвоение и борьбу противоречивых желаний и интересов внутри одной личности. Это — завязка драмы.— Г. Г.), а последние, вместе с варварами, стали грабить оставшихся в городе жителей и с суши и с моря. (Первая перипетия, поворот от счастья к несчастью и наоборот: слабые изгнанники вдруг стали сильными. Став после изгнания не частью, а самостоятельным обществом, свободным, целым, они зацепляют кусок из окружающего не только Эпидамн, но и всю Элладу мира — соединяются с варварами: как если бы белоэмигранты призвали на помощь не англичан, а жителей, соседней Галактики.— Г. Г.). Оставшиеся в городе эпидамняне, находясь в *униженном положении*, отправили послов в Керкиру, как свою метрополию (и как дети к матери.— Г. Г.), с просьбой не оставить их без внимания в их *бедственном положении*, примирить с изгнанниками и положить конец войне с варварами. (Уже на попятный пошли: хотят отменить свое первое действие — изгнание своих сограждан. Но уже нельзя: первоначальный дан, джин действия выпущен, и он заживет сам собой, попирая и приспосабливая к себе цели и поступки людей-общин.— Г. Г.). Вот о чем просили послы, расположившись, в качестве *умоляющих*, в храме Геры (как в драме Эсхила просительницы, спасающиеся во храме от последующих их эриний.— Г. Г.). Однако керкиряне не вняли их мольбам, но отпустили послов ни с чем. (Вот трагическая вина переходит с эпидамнян на керкирян, и теперь уже они будут расплачиваться.— Г. Г.). Узнавши, что от Керкиры не будет им никакой защиты, эпидамняне были в затруднении, как им уладить создавшееся положение. Поэтому они отправили в Дельфы послов просить бога (традиционный момент драмы — вопрошение оракула о судьбе.— Г. Г.): не передать ли им город коринфянам (новое действующее лицо и с ним возможность новых перипетий появилась,— Г. Г.), как основателям колонии, и не попытаться ли получить от них какую-нибудь защиту. Бог дал послам ответ: передать город коринфянам и признать их главенство. Согласно прорицанию эпидамняне явились в Коринф, передали колонию коринфянам (теперь сбаврили на них остаток трагической вины своей.— Г. Г.), причем указывали, что основателем колонии был коринфянин (домашнеродовые основания: «коринфянин» как бы отец Эпидамна.— Г. Г.), и сообщили изречение оракула. Они просили не допускать их до гибели, но защитить их. Коринфяне, по долгу справедливости, согласились подать помощь, считая, что Эпидамн столько же их колония, сколько и керкиря (новая ситуация и перипетия и два взаимоисключающих уравнивания: Эпидамн — сын Керкиры, Эпидамн — сын Коринфа. Как согласовать?— Г. Г.), а также вследствие ненависти к керкирянам за то, что те относились к ним пренебрежительно, хотя и были их колонистами [37; кн. I, 24, 25].

О! Сложный семейный комплекс закручивается. Эпидамн оказывается яблоком раздора во вражде между его отцом и матерью, причем обнаруживается, что Керкира есть одновременно и мать Эпидамна, и дочь Коринфа, при том что Коринф — отец Эпидамна. Кстати, отметим, что Коринф взял Эпидамн под защиту «по долгу справедливо-

сти... а также вследствие ненависти...» Хоть ненависть и справедливость — такая страсть и такой долг — в логике и нравственности последующих времен, у Канта например, не совместимы, — здесь между ними не видят противоречия. Значит, в эллинском обществе характер, чувственность, личное желание, настроение человека были не произвольны, а общественно значимы, и наоборот: долг не был сухой необходимостью, а осуществлялся с душой.

Следующая перипетия возникает с появлением в качестве действующего лица Афин. Перед народным собранием Афин послы керкирян и коринфян ведут между собой спор — как агон, диалог актеров на сцене в присутствии хора. Керкиряне просят Афины принять их в свой союз. Коринфяне убеждают Афины не делать этого, так как Керкира — колония Коринфа:

Допустим даже, что мы виноваты, все же керкирянам следовало бы уступить нашему *раздражению*, а для нас *поворны* были бы насильственные против них действия при их умеренности. Напротив, вследствие *высокомерия* и основанной на богатстве *разнузданности* керкиряне совершили в отношении нас много несправедливого. (Видите, отношения между государствами описываются через страсти, аффекты, лично-психологические черты.— Г. Г.)... Итак, стало ясно, что мы являемся к вам со справедливыми жалобами, а они — *насилыники* и *корыстолюбцы*... Вы поступите наиболее справедливо... если не станете вводить в обычай (т. е. преступать обычай старый.— Г. Г.) принимать в свой союз тех, которые отличаются от одной из находящихся в союзе сторон... Таким образом вы установите обычай более опасный для вас самих, нежели для нас [37; 1, 38, 40].

Это — предвестие беды Афинам: если они сделают этот шаг, трагическая вина перейдет с Коринфа на Афины и они станут жертвой, так сказать, третьей ступени (первая — партии в Эпидамне, вторая — Керкира и Коринф). Так и случилось: Афины взяли Керкиру под свое покровительство, и Коринф вводит в действие против Афин Пелопоннесский союз и Спарту.

Таким образом, завязка Пелопоннесской войны выявляет структуру эллинского мира: он предстал в концентрических кругах, и «электрон» трагической вины скачет с одной орбиты на другую. Трагическая вина есть нарушение исходного равновесия мира, какое-то преступление, вытягивание закругленного космоса античной жизни в какой-то точке, его прорыв, — а дальше идут пертурбации и перипетии, пока не образуется временное равновесие на каком-то более широком уровне.

Афины, как никакой другой полис, были словно сотворены стать таким виноносителем. Коринфяне в речи к лакедемонянам так обрисовывают характеры Афин и Спарты:

Афиняне любят всякие новшества, отличаются быстротою в замыслах и в осуществлении раз принятых решений; вы же, напротив, стремитесь к тому, как бы сохранить существующее, не признаете ничего нового, не исполняете на деле даже необходимого (Значит, в трагедии эллинской истории Спарте словно роль неизбежной судьбы, устойчивого мира выпала, а Афинам — роль деятельного человека, творца нового. — Г. Г.). Далее, афиняне отваживаются на то, что превышает их силы, рискуют до безрассудства, и надежда не покидает их даже в критических обстоятельствах, тогда как вы делаете меньше, чем сколько позволяют ваши силы, не доверяете даже надежным расчетам и полагаете, что никогда не избавитесь от опасностей. Афиняне решительны, вы медлительны; они ходят в чужие земли (буквально — прорывают орбиту определенного космоса. — Г. Г.), вы приросли к своему месту...

Сверх того, свою жизнь афиняне отдают за свое государство так, как будто она вовсе не принадлежит им; напротив, духовные свои силы они берегут как неотъемлемую собственность, чтобы служить ими государству [37; кн. I, 70].

Значит, жизнь свою, т. е. тело, афиняне считают корпоративным, клеткой государственного тела; значит, само общество воспринимается не как совокупность духовных связей между людьми — собственниками своих жизней¹ и тел, — но как многолюдная плоть. (Согласно некоторым античным натурфилософам, весь мир есть живое существо.) Стратег Никий, обращаясь к воинам, отправляющимся в поход, говорил, что, где они ни ступят, — там и Афины, значит, родину они несут в себе:

Ведь государство — это люди, а не стены и не корабли без людей [37; кн. VII, 77].

Через две с лишним тысячи лет эту же логику повторяет Кутузов, оставляя Москву и сохраняя армию. Однако и разница здесь есть: Кутузов мыслил о народе, Руси, а не о России как обществе и государстве (именно потому фальшивыми звучат у Толстого слова немца Бенигсена на совете в Филях о «священной и древней столице России» —

¹ Хотя и в новое время ни одна конституция не оговаривает, что человек имеет право на жизнь, тогда как оговариваются права на труд, свободу, собственность, отдых и т. д. И это, с другой стороны, понятно: жизнь вне юрисдикции общества, государства; они могут ее отнять, но даровать — дело природы.

он-то, политик, о государстве, отделенном от народа, радеет. В России они именно разошлись). Для афинянина же Никия именно народ политичен, государствен: он есть демос, и со стопой афинянина общественная плоть Афин распространяется.

Итак, жизнь, тело — не мои, не личные, не замкнуты. Потому формы тел и выражения лиц греческих статуй столь каноничны: это — общественно значимая телесность. Потому и индивидуальная смерть не столь переживается: не я умираю, лист на дереве. Зато дух мой, ум — моя неотъемлемая собственность; они замкнуты, как атомы Демокрита, личны. Это не душа, а именно личность. Позднее, в христианстве, душа мнится бессмертной — как часть, открытая и сливаемая с вечной жизнью духа. Таким открытым и слианным считает афинянин свое тело и жизнь в телесности его рода — общества. Дух же и ум — мой, замкнут и есть сфера проявления моей воли; а моя жизнь не есть сфера проявления меня. Жизнь моя сама собой принадлежит государству, меня не спросясь, а дух — по моей доброй воле может быть ему отдан (духовные-то силы развивают и берегут — тоже чтобы служить ими государству). Так, реализуя этот принцип, умирает Сократ. Друзья подговаривали его на побег, т. е. изъять его тело и жизнь из корпуса Афин. Но Сократ счел себя не вправе это делать, ибо тело его — клетка общественной телесности. Он вспоминает, как сражался за Афины и не боялся терять жизнь. Если же теперь государство, даже ошибаясь насчет его духа и устроения (это возможно — ведь дух-то развит и живет в иной плоскости, нет у него точек соприкосновения с государством, чтобы им понять друг друга. В этом и отдавали себе отчет софисты: множественны, случайны и непередаваемы правды, если каждый человек — мера всех вещей), несправедливо обвиняя его в злоумышлении на религию, законы и обычаи Афин, полагает нужным прибрать его тело, — ну что ж, на это его воля, и Сократ ничего не предпринимает, чтобы жизнью самому распорядиться. Но вот духом своим, учением он чувствует долг распорядиться самому — никто другой за него этого не сделает. И если он бежит — он, всю жизнь занимавшийся духом, вдруг напоследок захочет жизнью своею заняться, — значит, он величайшее предательство перед духом и совершит: перечеркнув его и отменив, заявив, что все эти интеллектуальные поиски были

мнимостью, для времяпрепровождения, не своим делом человека, а своим делом будто является его (человека) существование. Сократ разъясняет ученикам их ошибку: они хотят сохранить в своей среде живого учителя — с тут же умершим учением, то есть лоскут старческой плоти. Нужен он им? Если тело — смертно оно или бессмертно — не моя забота, то о духе своем человек должен позаботиться сам, волей своей отвердив грань своего духовного атома и дав ему жизнь вечную.

Это лишь внешне схоже с христианством. Там как раз духовная жизнь коллективна, личность — не атом, слиянна, есть со-бытие в боге, и над нею вместе трудятся и свободная воля человека, и промысел бога. Он, в своей милости, может под конец даже душу величайшего грешника вызвать, при искренности его раскаяния. Здесь допускается непоследовательность в поведении и в справедливости человека и упоается на благодать бога. Сократ же рассуждает: отчего ты требуешь справедливости со стороны государства, а сам к нему несправедлив? Последовательность поведения сомкнутой личности — вот ее забота в мире.

Но продолжим характеристику афинян глазами коринфян:

Обладание и надежда на то, что они замышляют, сливаются в одно целое только у афинян, благодаря той быстроте, с какою они стремятся осуществить свои решения [37; кн. I, 70].

Как это сливаются обладание и надежда? Ведь обладают тем, что есть, а надеются — на будущее. Выходит, настоящее и будущее они сливают в одно — и притом твердое — существование, процессное время. Процессное время у немцев (Гёте, Гегель) предстает со стороны вечной неудовлетворенности, как непрерывное отталкивание от настоящего, как *dahin! dahin!* (туда туда!) Это — Фауст-Мефистофель, гегелевское отрицание отрицания. Греческое процессное время, скорее, — радостное «да-да» притягивание, «онастоящиванье» будущего. Деятельность поэтому в них рождает не отрицательные чувства: нужды, ожесточения, ярости, борьбы (ср.: Бетховен — «к радости через страдание»; Фауст — «лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день идет за них на бой»; Вагнер называет меч Зигфрида «Нотунг» — от слова «нужда»: она рождает деятельность и ведет к избавлению. И в России работа весело делается, когда она спорится, когда работяги разо-

злятся), но положительные чувства: деятельность — это наслаждение, праздник, расширенное самодовление.

Так непрестанно всю жизнь трудятся они с напряжением сил и среди опасностей [37; кн. I, 70].

Опасности ведь не возникают для того, кто сидит на месте; они наваливаются на того, кто рыпается: он их сам на себя притягивает, расшвыривая космос и превращая его каждый раз в хаос, нуждающийся в новом упорядочении. Но «мирно сидел бы—чуда б не видел», — говорит соседняя к эллинам болгарская пословица. Благодаря опасному плаванью Одиссей много чудес, «многих людей города посетил и обычаи видел».

Наличными благами наслаждаются они очень мало, будучи постоянно заняты стремлением к приобретению, и нет для них другого праздника, как выполнить то, что требуется обстоятельствами; напротив, на праздный покой (принцип старой Индии, отчасти старой России.— Г. Г.) они смотрят так же, как на утомление без отдыха. Поэтому, если бы кто-нибудь, желая кратко охарактеризовать афинян, сказал, что они рождены для того, чтобы самим не иметь покоя и другим не давать его, он был бы прав [37; кн. I, 70].

Итак, афиняне — возмутители спокойствия в эллинском мире. То есть делают то, что и любой герой драмы: он привносит себя, свою цель в исходное состояние мира — и начинается действие.

Простой бытовой аналог трагедия имела в обмене. Сквозь них светится один принцип жизнеотношения. Афины — торговое общество.

«Всем известно,— пишет Псевдоксенофонт (Афинская политика, X),— что государствам, господствующим на море, возможно всегда делать то, что континентальные страны могут делать лишь сравнительно редко,— именно грабить страну более сильных. Все знают, как легко приплыть и высадиться там, где нет никакого врага или он малочислен. Если же сопротивление окажется более энергичным, то так же легко отплыть, севши на корабль» [цит. по 31; 107].

Но ведь из таких набегов на мир, т. е. на более сильного, со стороны человека, т. е. более слабого, состоит и всякий акт труда и всякая драма (действие). Недостаток массы личность компенсирует энергией (волей), быстротой движения к цели и мобильностью среди пустот, вакуумов вселенной, по ее артериям — по морям, по волнам, среди континентов. Континент — протяженность. Протяжение — атрибут материи: пространство. В порах материи и дви-

жется душа — с помощью времени: уповая на быстроту, волю (которая есть подцепление будущего к настоящему). Недаром театр более всего развился у мореходно-торговых народов: английский театр елизаветинского времени, испанский театр времени великих географических открытий (Лопе де Вега, Кальдерон)¹.

Важно, что у афинян совершался не просто акт труда, творчества, как только прибавление к бытию, — но вместе с актом обмена сотворенного здесь на сделанное там. Значит, каждый раз творилось уравнение разного, выявлялась мера. Весы и есть модель драматической перипетии: колебание чаши одной вверх влечет опускание другой вниз — как и перипетия в трагедии, поворот от счастья к несчастью. Драма есть обменивание судеб. Отелло от счастья попадает в бедствие, Фигаро от бедности — к преуспеянию. Причем идет непрерывное взвешивание, подвижное уравнение — и в этом интерес драматического зрелища.

Напротив, в просто производящих, но не обменивающих странах людское творчество не видно как собственное прибавление к бытию, отделенное от природы, а выглядит просто ее продолжением: деревня в равнине — ну как еще один нарост, как лес. Здесь в литературе естественнее идея живой жизни (Толстой в России, например), которая резко отделяет в человеке и обществе намеренное, искусственное, а значит (по здешнему взгляду) фальшивое творчество цивилизации и просвещения — от естественного роста и рождения, от простой и необходимой природной жизни и труда. Здесь люди сильны коренностью, связью с животворной силой бытия и между собой, но не прекрасны своей самостоятельностью и самоопорностью, как это в странах трудово-торговых, обменных.

Противопоставляя афинян спартанцам, Перикл говорил:

Море для них закрыто. Вследствие этого спартанцы очень бедны. Деньги же составляют главную опору государства и настоящий нерв войны. В противоположность спартанцам афиняне сильны своей казной и флотом [цит. по 31; 152].

Здесь дано несколько отождествлений: море = деньги = государство = война. Всё это — арены и выраже-

¹ Театр развивался и во Франции — центре обмена формами социальной жизни — и в Германии рубежа XVIII—XIX вв. — центре духовного обмена.

ния деятельности, и в этом смысле к этому ряду естественно добавляется театр, драма, как их художественный эквивалент. И — судилище. Драма нужна для созерцания человеческой активности, активничанья человека в мире, чехарды его целей, страстей и мыслей.

Павсаний и Алкивиад сходны как личности активные и яркие. Но один — в Спарте, другой — в Афинах. Общественный космос по-разному переваривал их. Царь Спарты Павсаний

нарушением обычаев и подражением варварам (персам — он носил пышные персидские одежды. — Г. Г.) возбуждал сильные подозрения в нежелании подчиняться существующему порядку... Между прочим припоминали они (лакедемоняне, — Г. Г.) и то, что некогда Павсаний велел начертать, не спросив разрешения государства, на том треножнике в Дельфах, который, как начатки персидской добычи, был посвящен элинами (т. е. всеми. — Г. Г.), следующее двустишие:

Элинов вождь и начальник Павсаний в честь Феба владыки
Памятник этот воздвиг, почища мидян сломив.

Лакедемоняне тогда же соскоблили это двустишие на треножнике и начертали имена всех государств, которые общими силами сокрушили персов и посвятили этот памятник. Уже в то время поступок Павсания казался преступным [37; кн. 1, 132].

Павсаний совершил дерзость, набег на славу — общественное достояние и пытался запечатлеть на ней свою натуру: ее артистизм, художественные вкусы. Но в таком качестве царь спартанскому обществу не нужен: он не имеет права проявлять нрав и характер. Личность в нем общественно не важна, и ее проявления тут же соскоблили как случайное, пустое и неинтересное.

В Афинах принцип равенства не утоплял индивида.

«Мы живем свободною политическою жизнью в государстве, — говорил Перикл, — и не страдаем подозрительностью во взаимных отношениях повседневной жизни; мы не раздражаемся, если кто делает что-либо в свое удовольствие, и не показываем при этом досады, хотя и безвредной, но все же удручающей другого» [37; кн. II, 37].

На такой почве и мог в Алкивиаде расцвести человеческий характер, задавленный спартанцами в зародыше в Павсании. Перед народным собранием Алкивиад выступает со следующим увещанием:

Действительно, афиняне, быть военачальником подобает мне скорее, чем всякому другому (с этого я должен начать, потому что Никий затронул меня); к тому же я считаю себя достойным власти (слова, достойные Корделии. Но если в обществе, современном «Ко-

ролю Лиру», они произносятся в интонации вызова принятому ритуалу лицемерия, то здесь они выговариваются спокойно, с интонацией само собой разумеющегося.— Г. Г.). То, за что я повергаюсь нареканиям, предкам моим и мне приносит славу, а отечеству, *сверх того*, и пользу. (Значит, отечеству — что останется за вычетом дани предкам и мне. В устах человека нового времени такая логика звучала бы саморазоблачением, а в литературе — сатирой.— Г. Г.). Дело в том, что эллины, видя то великолепие, с каким я выступил в Олимпии¹ [а стратег Никий раз перед этим в речи своей говорил, что Алкивиад «озабочен тем, чтобы своею конюшнею возбуждать к себе удивление, и, так как содержать ее обходится дорого, надеется извлечь некоторую выгоду из звания военачальника; если такой человек дает вам советы, не давайте ему возможности блистать насчет безопасности государства» (37; VI, 12).— Г. Г.], и о *могуществе нашего государства* составили себе более высокое представление, чем это соответствует действительности, между тем как до того они надеялись, что государство наше истощено войною. Поэтому-то я и послал на состязание семь колесниц, сколько не посылало прежде ни одно частное лицо, одержал первую, вторую и четвертую победы, да и все остальные приготовления мои на празднестве были достойны победы. Все это согласно обычаям нашим, дает почет; а по происходящим фактам заключают и о *могуществе государства*. Опять-таки тот блеск, с которым я выступаю в городе при хорегиях (т. е. в искусствах, организуя представления.— Г. Г.) и т. п., в горожанах возбуждает зависть, для *иноземцев* же является свидетельством мощи. Таким образом, и это «безрассудство» не бесполезно, потому что своими тратами я приношу пользу не себе только, но и государству. И совершенно справедливо, если человек, много о себе *думающий* (ныне это — чисто отрицательная характеристика. Здесь же — синоним выражения «человек, много собой представляющий», — не надо даже и уточняющих слов «на деле», которые родились из сомнения в единстве мнения о себе и дела.— Г. Г.), не идет в одну линию со всеми, так как и человек, худо поступающий, ни с кем не делит своего несчастья» [37; кн. VI, 16].

В Спарте слава и бедствия тотальны, никто сам за себя не отвечает, а один за всех и все за одного. Потому и слово ее монолитно и однонаправленно. Она родила высокую хоровую лирику, мелику, отчасти эпос, но не знала театра, трагедии. Когда же личность стала проявлять кичливость (Павсаний), ее тут же осадили. Другое дело в Афинах: кичливость Алкивиада — зеркало кичливости Афин: истощенные войной, они стремятся выглядеть могущественнее,

¹ Греки во время междоусобной Пелопоннесской войны праздновали общегреческие Олимпийские, Истмийские и другие игры, где мирно состязались военные враги: афиняне и спартанцы, фивяне и коринфяне. Игра, причастная к космосу, в мировоззрении эллинов значила больше, чем людская война, та или иная «твердая» политическая позиция и злоба ее дня, — так же как в театре игра обнаруживает бутафорскими все отверделости предметов, характеров, принцепов, мыслей,

чем они есть. То есть и само общественное целое не без греха. И как об Алкивиаде сказано, что он, «пользуясь своим престижем... шел в своих увлечениях дальше, чем позволяли ему средства» [37; VI, 15], так и государство Афины преступает свой предел и дерзает по-ять, о-своить, соединить, захватить в себя из тела мира больше, чем ему судьбой уделено. И при этом выходе за материю своего тела основывается оно на облаке воли и авторитета,— подобно тому как колонисты отлетают от родной почвы и позыби морей, надеясь на удачу, перебрасываются с материка на континент. Во всех этих случаях свой полис, свое государственное тело не полагается всем в мире или плотно притертым к его граням и суставам (как мнит о себе и мире общество Спарты), так что случая вроде и быть не может, а всё предопределено необходимостью,— но ясно известно, что не только свету, что в окне, что мой мир — не весь свет, кое-что и опричь его расстилается. Космос города-государства словно расхлябанно болтается в космосе мировом, а к последнему имеют прямое и личное отношение как человек, так и его общество: оно тоже страстно, авантюристично. И поскольку необходимость не железна, есть в ней щели и пустоты, как моря между землями Элады,— в состав жизни входит риск, шанс, игра, удача, которые зависят уже от находчивости человека (или города), то есть от того, насколько точно могут они каждый раз найти себя и свой курс в пустотах мира и именно путем прямого, личного отношения к вселенной (богам, судьбе),— как, повторяю, штурман прямо сверяет местонахождение заброшенной в мире точки своего корабля по сочетанию светил. Находчивость есть практическое самопознание и есть моментальное осуществление сократовского принципа: познай самого себя.

В движении наугад по пустотам через игру и риск — индивид и общество не могут быть полностью увязаны друг в друга: они равноправно со-падают в космос. В Спарте же нет совпадения как проблемы, ибо не мыслится истинного мира опричь Спарты (конечно, окружающий мир есть, но он не истинный, ибо не наш. Спартанцы надменны, афиняне же любопытны к иноземцам — недаром пригревали и Анаксагора из Клазомена, и Горгия из Леонтии, и Протагора из Абдеры и др.). Конечно, и Спарта в военных действиях могла оказаться слабее, чем думали, но об этом не знали бы заранее, и она шла в бой, точно рас-

считывая на свои силы и доблесть сограждан, но не на эффект или «а вдруг повезет?». Афины же словно рас-считывают не только на твердый золотой запас, но и на облако бумажных денег, выпущенных на его основе,— на свой авторитет и кредит в глазах окружающих эллинов. То есть в их поведение введена вероятность наряду с необходимостью. Потому и Аристотель полагает, что действие в трагедии должно совершиться по вероятности, а не только по логике необходимости. При необходимости возможно просто движение, но не действие, ибо действие есть движение точки по миру, а не с миром — значит, не при плотной пригнанности к нему, но в какой-то пустоте: точка-то должна быть отпущена на свободу и волю случая. Действие есть вероятностное, а не необходимое движение и опирается не на точное знание (если знают, что есть и будет,— незачем и двигаться), но на кредит мира к себе и себя к миру. Действующий полагается, кроме частичного знания необходимости, на благоприятствование богов и судеб: например, на нынешнее состояние бесконечной вселенной, которое не может же быть учтено в совершающихся где-то взрывах звезд, волнениях океана — и закипающих страстях в моей крови, которые ведь, наверное, как-то согласованы... То, что мы знаем как необходимость в наших поступках и знаниях, есть лишь *наша* необходимость: то, что происходит в пределах устоявшегося, ограниченного и нам известного участка мира — полиса. Необходимость дает нам поэтому то, что мы уже знаем. Освоение же более широкого бытия совершается через вероятность¹.

¹ Необходимость (лат. *necessitas* — непереходимость) — то, чего нельзя обойти, через что нельзя перейти. Человеку нельзя выйти за пределы своего существа, обществу — за свои границы: везде человек (общество) движется вместе с собой, значит, несет с собой свою необходимость. То же, что находится вне человека, обходится без него, и человек, двигаясь в этом, внешнем себе пространстве, обходит то одно, то другое; его же познание может быть не пустым, бескоренным «(н)ятием» = по (н)-ятием, т. е. себя же взятием, — но веру-ятием, т. е. прибавлением к себе чего-то. Русский вариант идеи необходимости очевиден в термине: «необходимость» мыслит обходно-горизонтальным движением — предполагает ширь; *necessitas* мыслит высоту мира: есть непереступаемость, неперешагивание через вертикальный барьер. Германский мир изобрел вариант понятия: *Notwendigkeit* имеет в виду трудовое движение: «отвернуть», «отклонить» — значит, я стою, на меня нечто движется, и моя активность выразится не в движении, но в усилии, деятельности.

Итак, в Афинах, обществе, которое знает за собой грех ограниченности своей по сравнению с миром, самим обществом допускается, что человек может иметь с миром прямые контакты и понимать то, что самому обществу недоступно. Так же точно и индивид здесь знает, что обществу ведомо ему неясное (потому даже Сократ считал себя не вправе не то, что судить — судить-то он рассуждал! — но отменить своей волей решение афинского суда). Потому они уважают и ценят друг друга, любят и не обходятся друг без друга как раз из-за тяги каждого к более широкому бытию, более разнообразному и обильному, чем могут обеспечить себе сами по себе общество или индивид, — а не потому, что скованы цепью уже на уровне элементарного существования и там друг без друга обойтись, шагу ступить не могут¹.

Потому Алкивиад и может спокойно рассуждать, что слава от его побед на олимпиадах приносит, во-первых, почет его роду и ему, а сверх того добавляет что-то и в общественный котел. С другой стороны: Афины же в целом не могут сами скакать на колеснице! — скакать-то должен индивид, афинянин. Потому и не ревнуй, общество, ко славе индивида, а пестуй ее и пользуйся ею. И когда Алкивиад прямо, не стыдясь, говорит, что у него есть личный интерес быть военачальником и что он достойнее других быть им, — его самонадеянность не осуждается. В сознании нового времени у этого слова — отрицательная нравственная оценка: привыкли к скромности, дополняемой лицемерием и прикрыванием истинных интересов. Афинянин же в самонадеянности видел признак правоты и си-

¹ Забота о прокормлении была частным делом афинянина, обществом не регулировалась — дом свой и хозяйство и личных рабов афинянин сам приводит в порядок. В общественную жизнь, на агора, он уже должен вступать сытым и разговор там должен идти не о куске хлеба, не о первой нужде — но уже на неэкономическом уровне: об общественных потребностях (а общество не ест и не дрогнет). И под экономическим существованием индивида, и под политической жизнью общества лежало рабство: на телах, как кентавры, они существовали. И это заранее, как судьба, полагало предел самостоятельной жизни как общества, так и индивида. Но не общество есть для индивида последний предел, иже не перейдеши. В Спарте же илоты были во владении общества в целом, а не лично граждан, так что человек вступал не в прямую связь, лицом к лицу с судьбой — рабством, последним пределом античного общества, — но лишь через общество, во всем от него завися, и горизонт общества для него практически совпадал с горизонтом судьбы.

лы — самоуверенности. В дерзости Алкивиада нет оскорбления богов, которые непременно бы отомстили личности, если бы она п(е)реступила на уровень космоса и судьбы. Здесь Алкивиад преступает лишь пределы общественного мнения, но оно себя знает частичным, заблуждающимся, знает, что от него далеко до истины, и потому народное собрание выслушивает и Никию, и Алкивиада. В то же время и Алкивиад в своей речи не хочет собой застить весь круг политической деятельности, т. е. не претендует о-пре-дѣлить его собой, быть единым стратегом, но советует собранию:

И теперь не бойтесь моей молодости и моего безрассудства. Пока я исполнен юношеской силы, а Никию, по-видимому, благоприятствует судьба, извлекайте пользу из нас обоих [37; кн. VI, 17].

Размышляя о причинах гибели Афин, Фукидид начинает вроде с Алкивиада:

Дело в том, что, пользуясь престижем среди сограждан, Алкивиад в содержании лошадей и в прочих своих расходах шел в своих увлечениях дальше, чем позволяли ему средства. Это-то, главным образом, и привело позже афинское государство к гибели (мы думаем: поддался властитель корысти, преступил государственный интерес... и тем ошеломительнее разъяснение Фукидида.— Г. Г.): большинство афинян испугалось крайней распушенности Алкивиада в его личной жизни, его широких планов, в частности, всего того, что он делал; афиняне, опасаясь стремлений Алкивиада к тирании, стали во враждебные к нему отношения. Хотя Алкивиад вел военные дела для государства прекрасно, но каждому гражданину в отдельности было в тягость его поведение, Афиняне поручили главнокомандование другим лицам и быстро подорвали силы государства [37; кн. VI, 15].

Значит, вина здесь равномерная: и в крайностях пышной личности Алкивиада, и в том, что сознание афинян перестало уже совпадать с богатством личности своих деятелей, перестало ценить это богатство — но поддалось зависти (а значит, так сузился простор между телами граждан, что они стали теснить друг друга) и стало добиваться либо сужения частной жизни деятеля, ее тождества с государственной его деятельностью, либо их полного расхождения: чтобы одно не влияло на другое. Но здесь афиняне преступают саму животворную силу общественного устройства их полиса — преступают не юридический закон, а закон Зевса, и сами, как трагический герой, шествуют к своей гибели.

Дальнейшее продвижение Алкивиада по жизни и то, что происходило с Афинами в Пелопоннесской войне, — цепь аналогичных перипетий.

Алкивиад — живое воплощение того, что о каждом явлении могут с равным основанием быть высказаны противоположные суждения. Он стратег Афин. Затем, с тем же разумным и нравственным основанием, он военачальник Спарты и указывает ей уязвимые пункты Афин, которые ему известны изнутри. Потом он бежит к персу Тиссаферну и побуждает его поочередно помогать то афинянам, то спартамцам, чтобы они обескровили друг друга. И везде Алкивиад прав. Он как трикстер, космический плут, оружие игры богов с узкими целями людей и их патриотизмами. В речи перед спартамцами Алкивиад говорит:

Надеюсь, никто из вас не отнесется ко мне с меньшим доверием из-за того, что я, когда-то считавшийся патриотом, теперь с ожесточением вместе со злейшими врагами иду против родины... И более злые враги Афин — не вы, вредившие некогда на войне своим врагам, но те люди, которые вынудили друзей Афин обратиться в их врагов. Любви к своему государству я не чувствую в моем теперешнем положении, так как терплю от него неправду: я чувствовал ее в то время, когда безопасно жил в государстве. Да я и не думаю, что иду теперь против государства, которое остается еще моим отечеством; напротив, я желаю возвратить себе отечество (государство так же прилагается ко мне, как и я — к государству. — Г. Г.), которого нет у меня более. Истинный патриот не тот, кто не идет против своего отечества и тогда, когда несправедливо лишится его, а тот, кто из жажды иметь отечество приложит все старания добыть его снова [37; кн. VI, 92].

Значит, свой полис, отечество Алкивиад по-прежнему любит и считает себя его гражданином, но свободен в его толковании. Совершил он чудовищное: предал родину и пошел против нее войной с ее врагами. Но и Орест совершил чудовищное: убил мать. Ореста преследуют эринии. Но кто может сказать, что они, боги, правее его, человека, — так же как в случае Алкивиада уже нельзя сказать, что его город Афины, развращенный политиканством, сам себя многократно предававший в руки демагогов, заслуживает преданности. Мать, убитая Орестом, сама столь же виновна: осквернила ложе и убила мужа. В игре истории и патриотизм становится бутафорским, полым, — и уже нельзя сказать, кто более патриот: тот ли, кто идет на родину войной оттого, что жить без нее не может и желает возвратить себе отечество, вылечить его и привесги в

соответствие со своим его высоким пониманием,— или тот, кто, не рассуждая, сражается за наличное отечество, каким бы дурным оно ни стало.

Но и Афины здесь не несут целиком вину, и лишь на время получили ее эстафету, ее маску. Так и Клитемнестра, прелюбодейка и мужеубийца, мстит Агамемнону за заклание ее дочери Ифигении. Тот же совершил дочеревбийство в интересах Эллады. И эстафета вины восходит так далее вплоть до пира Фиеста и проклятия над родом Атридов. Страсти и цели людей — лишь по видимости их, им принадлежат; на самом же деле сквозь них шествует какая-то линия жизни, а тела и души людей вспыхивают на ней, узнавая ее в себе по неодолимости влекущих их целей и страстей, что припаивают их.

Смена обстоятельств есть человеку сигнал богов к новому действию. Потому в греческом сознании (до Сократа) приспособление к обстоятельствам не является отрицательным понятием, равно как и образ человека — «приспособленца», меняющего принципы. При бурной и быстро меняющейся общественной жизни городов-государств это как в мореплавании находчивость, гибкость, быстрота реакции; принципы и убеждения понимались не как твердые и необходимые, но как вероятностные и предположительно верные. Потому не только не грех, но глупость — не сменять их, когда возвестит бог оракулом о смене обстоятельств.

И вот здесь начинается трагедия: ритмы жизни полиса и человека — разные, им разный срок отмерен. Время Антигоны и ее рода как «тела отсчета» расходится со временем ее полиса Фив. Волны этих времен не резонируют, а сталкиваются в биении, кроша друг друга. Изменились обстоятельства: один брат ее, сраженный под Фивами, трактуется как изменник (во времени и обстоятельствах Фив). Но у рода и человека свое время и обстоятельства. Он их тоже меняет (свои цели, мысли и т. д.), но не в pendant городу — тоже грешному существу, способному заблуждаться, — а в своем ритме. Так, Антигона меняет отношение к сестре Исмене, убоявшейся вместе с ней похоронить брата; надежду на брак с Гемоном, сыном правителя Фив Креонта, который запретил хоронить ее брата, Антигона меняет на исполнение долга и смерть. В отношении же города и его времени Антигона предстает как монолит, неизменность, так же как прикованный Прометей в отношении Зевса и новых богов (хотя Прометей тоже менял:

ведь каждый поступок есть измена прежнему состоянию — и он, украв огонь людям, предал богов).

Трагический герой — обычно отсталый, чье время замедлено по отношению ко времени общества, не поспевает за сменой его обстоятельств, потому что велика привязанность его, любовь к чему-то одному. И в трагедии через неприспособляемость героя и расплату гибелью славится красота и сила человеческого чувства, страсти, верности и постоянства. Отелло не гибок и медленен по сравнению с Яго. Даже Гамлет не опережает мыслью свое время, но скорее архаичен по сравнению с дядей, матерью и Полонием. Но такая преданность старине — перед лицом все ускоряющегося мельтешения нового, временного — выражает скорее вечное и пребывающее в жизни и человеке. Быстрый, предвидящий и опережающий время общества герой — шустрый пострел и может быть мошенником и плутом, но не трагическим персонажем (Эдип и Макбет — стремительно действующие герои, которые хотя и опережают или догоняют судьбу. Но, по сути, она их догоняет на их плечах и опережает — они ей послужили). Сдвиг государственного времени в сторону нового и быстрого скорее принадлежит комедии. Так, в «Ахарнянах» Аристофана комическая ситуация возникает оттого, что крестьянин Дикееполь во время войны заключает для себя лично мир с соседними общинами и блаженствует, т. е. он предварил имеющие наступить события. «Птицы» — это создание утопического полиса между небом и землей. Сфера будущего, так как она небывальщина, есть область вольной выдумки и утопии. Сократ осмеян в «Облаках» через изображение фантастической «мыслильни», до чего еще, как известно, у Сократа дело не дошло. У Маяковского «Мистерия-буфф» — еще героико-драматическое представление — берет сюжет из прошлого (Ноев ковчег), а чистые комедии: «Баня», «Клоп» — вытягивают нынешнюю ситуацию (бюрократизма, мещанства) в будущее. И в этом плане, через будущее, комедия тоже взирает на нынешнее оком вечности: временем и свергая все временные окостенелости государственной и человеческой жизни.

История Афин в Пелопоннесской войне — ситуация драматическая и допускает повороты и в сторону трагедии, и в сторону комедии. Предстает драма все ускоряющейся общественной активности. Быстрота и гибкость среди разнообразия всегда были опорой Афин — в ловушку к этой

своей опоре они теперь и попадают. Перикл так объяснял, как возникла гегемония Афин и чем она держалась:

Дело в том, что когда спартанцы не захотели дело с персами довести до победного конца (т. е. лакедемоняне, блюстители статуса кво в жизни, боясь доходить до границ очерченного мира, чтобы не искушать судьбу, и по мере приближения к пределу, к концу дела, их активность увядает. У афинян же, напротив, энергия разгорается к концу: предел их притягивает, как огонь мотылька.— Г. Г.), то к нам обратились союзники и сами просили нас принять гегемонию над ними. Мы вынуждены были (действия объясняются всегда через «надо», а не через «хочу».— Г. Г.) довести нашу власть до теперешнего ее состояния, прежде всего самим, *стечением обстоятельств*, больше же всего из страха перед персами, потом из чувства чести и, наконец,— *ради наших собственных интересов...* Но кто стремится к высшему, тем самым *навлекая* на себя *зависть*, тот поступает правильно [31; 105].

Гордость (hybris) человека и зависть богов к славе смертного, т. е. то, что является трагической виной и причиной бедствий трагического героя, здесь выпадает на долю всему полису — Афинам. Но, чтобы удерживаться на пределе, надо его все время преступать:

«В нашем положении,— говорил в одной из речей Алкивиад,— было бы неуместно определять, до какого именно пункта мы желаем расширять свое владычество: в том пункте, до которого мы дошли, необходимо поставить западню и не переставать нападать на других, ибо мы сами рискуем подпасть под нго, которое мы сами налагаем» [цит. по 31; 161].

Начав действовать, нельзя остановиться на достижении цели: цель растет, как головы гидры, срубаемой героем,— достижение словно умножает ее, и человек попадает в плен к своему преследованию цели: вынужден совершать все новые и новые проступки. Но все меры, принятые Афинами: сначала частичная конфискация имущества, затем принудительные литургии на богатых — не разрешили положения. Каждый шаг влек за собой новые проблемы и ухудшал ситуацию. Цепная реакция активности все ускоряется. Если раньше человеку хватало одной цели, чтобы держаться за нее всю жизнь, то теперь цели засеменяются, и город и человек не поспевают за ними круговращаться. И, наконец, как в быстро вращающемся диске не видно его движения, а кажется, что он стоит,— так все возможные этому человеку цели, принципы и идеи выстраиваются не в последовательный ряд, а предстают в

одновременности, вот тут, рядом. Тогда всё становится равно. Во время чумы цели и принципы валялись разом в кучу малу.

Теперь каждый легче *отваживался* на такие дела, какие прежде скрывались во избежание нареканий в разнузданности: люди видели, с какой *быстротой* происходили перемены с богачами, как внезапно умирали они и как люди, ничего прежде не имевшие, тотчас завладевали достоянием покойников (стремительные перипетии, повороты от несчастья к счастью.— Г. Г.)... Людей нисколько не *удерживали* ни страх перед богами, ни человеческие законы (человек обошел все «необходимости», преступил все пределы, вырвался на полный простор бытия — и остался в космосе в невесомом состоянии, в плену у дурной бесконечности, в небытии.— Г. Г.), ибо они видели, что *все гибнут одинаково* (в демократическом полисе Афинах наконец установилась чаемая абсолютная демократия и равенство — в смерти.— Г. Г.), и потому считали безразличным, будут ли они чтить богов или не будут [37; кн. II, 53].

Гибкость ума, развившаяся в Афинах, чтобы усваивать разнообразие жизни, для описания вещей и людей — то, что они ценили прежде, теперь, при быстроте мельтешения, перестала узнавать вещи. Когда все смешалось — все стало равно.

Извращено было общепринятое значение слов в применении их к поступкам. Безрассудная отвага считалась храбростью и готовностью к самопожертвованию за друзей, предусмотрительная нерешительность — трусостью под благовидным предлогом, рассудительность — предлогом к безучастию, вдумчивое отношение к каждому делу — неспособностью к какой-либо деятельности [37; кн. III, 82].

И Афины, славные своей гибкой реакцией на изменение обстоятельств, теперь в растерянности остолебеневают перед свистопляской обстоятельств и не могут разобраться и себя найти. Они, как трагический герой, отстали от своей судьбы: в сознании своем они остались Афинами, городом, целым, с великой традицией и прежним именем, — тогда как на самом деле раскрошены на партии, группы, на индивидов и броуново движение их интересов. Как соблюсти честь свою? Афины, город оказался виновным перед гражданами — они расплачиваются жизнями за то, что имели проклятье родиться среди этих стен. И Перикла теперь обвиняют за расходы на искусство, на строительство храмов, упрекают за умножение славы Афин, навлекшее на них зависть и гнев богов, и вообще называют Перикла трусом и изменником, предавшимся врагам.

Части пожрали целое: бедные Афины — в ситуации короля Лира. И естественно поэтому, что остается ему единственно верным его шут и насмешник — Сократ. Гонят его Афины, отлучают, как Лир Корделию, — за честное ее слово. Но когда Афины, искушая свою судьбу, дошли до предела и присудили душу свою к казни, — философ Сократ остался. Ни для кого в античности не было таким плевым делом сняться с места, как для философа. Все они и гонимы были, и скитались. И вдруг философия отказалась уходить. Сократ был первый философ, который никуда не ездил и вбил ствол свой и пустил корень. И вот обнаружилась истина: Сократ, который подвергал все сомнению, размалывал все застылые общепринятые, мнимо твердые вещи и истины и расшатывал наивную веру и убеждения, — среди мельтешения и казуистики индивидуальных мер и различий, среди всеобщего бегства — сохранил самое простое, наивное и детское: доверие городу, преданность отцу-матери.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

А возможно ли здесь заключение?

Только что пройденное сочинение ощущается мной как отплытие в открытое море, а не приплытие к берегу. Ибо проблемы только начали разворачиваться, а что сочинение все же пришлось завершить — то не от истощенности, а просто прервать приходится: по нашим слабым силам и оттого, что другие интересы стали переманивать к себе мысль, а настоящий стал ослабевать. Именно из этого ощущения я и заключаю о том, что и проблема — для меня по крайней мере — развилась, созрела и стала изживать себя, так что действительно сочинению можно поставить точку. Ведь всякое сочинение, как и живой организм, живет свой век, а теперь — уж пусть как книга — имеет свою судьбу.

Москва. 1961, 1966.

СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Античные философы. (Свидетельства, фрагменты и тексты)». Сост., предисл. и общ. ред. доц. А. А. Аветисяна. Киев, Изд-во Киевского ун-та, 1955.
2. Аристотель. Афинская полития. Государственное устройство афинян, Пер. и коммент. проф. С. И. Радцига. М.—Л., Соцэкгиз, 1936.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии. Пер. В. Г. Апеллерота. М., Гослитиздат, 1957.
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, изд. 2, переработ. и доп. М., «Советский писатель», 1963.
5. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., «Художественная литература», 1965.
6. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений в 13-ти т. Ред. коллегия: Н. Ф. Бельчиков (глав. ред.) и др., т. IV, М., Изд-во АН СССР, 1954.
7. Ботев Христо. Избранное. Пер. с болгар., сост. и вступит. статья Л. Ериконова, М., Гослитиздат, 1963.
8. Бочаров С. Г. Роман А. Толстого «Война и мир» (Очерк). М., Гослитиздат, 1963.
9. Вересаев В. В. Полное собрание сочинений, т. 10. Эллинские поэты. Пер. с древнегреч. М., изд. т-во «Недра», 1929.
10. Гегель, Сочинения в 14-ти т. М.—Л., Соцэкгиз, 1929—1959.
11. Геродот, История в девяти книгах. Пер. с греч. Ф. Г. Мищенко. Изд. 2, испр., т. 1—2. М., изд. Кузнецова, 1888.
12. Горнфельд А. Г. Как работали Гёте, Шиллер и Гейне, М., «Мир», 1933.
13. «Греческая литература». Сост. В. О. Нилендер. М., «Советский писатель», 1939.
14. Декарт Рене. Избранные произведения. Пер. с франц. и латин. Ред. и вступит. статья В. В. Соколова. М., Госполитиздат, 1950.
15. Драгомирецкая Н. В. Стилиевые искания в ранней советской прозе. В кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении». Ред. коллегия: Г. Л. Абрамович и др., кн. 3. Стиль. Произведение. Литературное развитие, М., «Наука», 1965.

16. Есенин Сергей. Сочинения в 2-х т. Сост., подгот. текста и прим. К. Зелинского и П. Чагина, т. 1. М., Гослитиздат, 1955.
17. «История греческой литературы». Под ред. С. И. Соболевского, Б. В. Горнунга и др., т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1946.
18. Лермонтов М. Ю. Сочинения в 6-ти т. Ред. коллегия: Н. Ф. Бельчиков и др., т. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1954.
19. «Литературная теория немецкого романтизма. Документы». Под ред., со вступит. статьей и коммент. Н. Я. Берковского. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.
20. Лосев А. Ф., Эстетическая терминология ранней греческой литературы. «Уч. зап. МГПИ», 1954, т. XXXIII, вып. 4.
21. «Мастерство актера». Хрестоматия. Сост. Н. Львов и И. Максимов. Под ред. Б. Алперса и П. Новицкого, М., Гослитиздат, 1935.
22. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в 13-ти т. М., Гослитиздат, 1955—1961.
23. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., «Прибой», 1928.
24. Мокульский С. История западноевропейского театра. М., Гослитиздат, 1936.
25. Некрасов Н. А., Полное собрание сочинений и писем. Под общ. ред. В. Е. Евгеньева-Максимова и др., т. 2. М., Гослитиздат, 1948.
26. Образцов С. В. Театр китайского народа. М., «Искусство», 1957.
27. Плутарх. Сравнительные жизнеописания в 3-х т. Изд. подготовили С. П. Маркиш и С. И. Соболевский, т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1961.
28. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти т. Под ред. акад. П. И. Лебедева-Полянского, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949.
29. Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений. Ред., предисл. и прим. Ю. Г. Оксмана. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.
30. Семанов В. И. Теория прозы в Китае на рубеже XIX—XX вв. В сб.: «Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока», М., «Наука», 1964.
31. Сергеев В. С. История древней Греции. М.—Л., Соцэргиз, 1934.
- 31а. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8-ми т., т. 2. Работа актера над собой, ч. 1. М., «Искусство» 1954.
32. «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении», Ред. коллегия: Г. Л. Абрамович и др., кн. 1. Образ, метод, характер, М., Изд-во АН СССР, 1962.

33. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., Учпедгиз, 1963.
34. Толстой Л. Н. О литературе. М., Гослитиздат, 1955.
35. Тронский И. М. История античной литературы. Л., Учпедгиз, 1947.
36. Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., Гослитиздат, 1957.
37. Фукидид. История, т. 1—2. Пер. Ф. Мищенко. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1915.
38. «Хрестоматия по античной литературе», т. 1, М., Учпедгиз, 1947.
39. «Хрестоматия по западноевропейской литературе, Эпоха Возрождения». Сост. Б. И. Пуришев. М., Учпедгиз, 1947.
40. «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. 1. М., Искусство, 1953.
41. «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. 2. М., «Искусство», 1955.
42. Чуковский К. От двух до пяти. Минск, 1959.
43. Шекспир. Полное собрание сочинений в 8-ми т., т. 4. М., «Искусство», 1959.
44. Ярхо В. Эсхил. М., ГИХЛ, 1958.

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	3
Как рождается проблема	5
А. Предварение, в котором объясняется:	—
1. Почему автор заболел именно этой проблемой и зачем написана эта книга	—
2. В чем особенности исторического и логического подходов	8
3. Противоречие между непрерывностью мышления и прерывностью высказывания	9
4. Наш поворот проблемы в отличие от предыдущих работ на сходную тему	13
Б. Решение проблемы в общем виде	16
 Раздел первый. Форма как отвердевшее мировоззрение	24
Глава первая. <i>О чем вещает сама структура трагедии</i>	—
Глава вторая. <i>Что говорит «одежка», по которой встречаются</i>	32
Глава третья. <i>Что значит задать вопрос</i>	42
 Раздел второй. Значения художественных приемов и жанров. Разделение литературы на роды и виды	54
Глава первая. <i>Слово</i>	—
1. Прием сказовости. Что меняется от того, что слово не сказано, а написано? Смысл поэгических вольностей и народный взгляд в литературе	—
2. «Джин» слова. Гегель о «божественной природе» языка. Разумемое и подразумеваемое. Материально-телесный «подспуд» отвлеченных понятий. Завершенность произведения искусства как сведение начал и концов бытия	61
Глава вторая. <i>Долитературные жанры</i>	73
1. Игра слов, «острота» — как первое художественное целое. Двухязычие. Стык языков — столкновение мировоззрений	—
2. Искусство среди труда и религии. Трудовая, обрядовая песня, Волевая сила слова, Заклинание, Миф. Мифология в XX веке, Газета	77

Глава третья. <i>Эпос</i>	82
1. Эпопея. Книга народа. Переход от патриархального общежития к государственному	—
2. Сращение словесности со всем знанием и властью. Почему Платон изгонял поэтов из идеального государства	90
3. Эпос как гигантское надгробное слово. Представление жизни — на место протекшей жизни. Забота эпоса об иллюзии реальности. Вольность формы и «отступления» в эпосе — как высказывание о беспредельности бытия	97
4. Диалоги тел в «Илиаде» и поединки идей в современном романе	102
5. Параллелизм мотивировок в эпосе. Его предмет — событие. Анализ одного поступка — предмет драмы. «Бог с машины». Великодушные эпоса к человеку и требовательность к нему драмы	108
6. «Илиада» и «Война и мир». Гнев Ахилла — опала Кутузова. Развернутые сравнения Гомера — как описание войны «миром»	117
7. Отношение эпоса и драмы к личности и рассудку. Одиссей против Терсита — и Кутузов на Совете в Филях. «Дух отрицанья и сомненья» в литературе	125
Глава четвертая. <i>Лирика в связи с начальной философией</i>	144
1. Стихотворение — как единичный волевой акт. Миниа-тюра. Состояние общества и эпохи расцвета лирики	—
2. Личность поэта: эпик анонимен, лирик легендарен. Психология переселенца: «все мое ношу с собой»	150
3. Единство лирики и философской рефлексии	155
4. Первоначальная художественность философии и «мыслительность» лирики. Их союз и вражда	161
5. Множественность причин — мировоззрение эпоса. Со-средоточение причинности в «я» — мировоззрение лири-ки. Совместный бунт физиков (философов) и лириков против Гомера	167
6. Чем достигается завершенность лирического произ-ведения.	175
7. Путь философской мысли от афоризма к силлогиз-му. Аристотелевы модусы силлогизмов и современная математическая логика	176
8. Жанры лирики. Басня и лирическое размышление. Эм-батерий Тиртея и «Левый марш» Маяковского. Непо-вторимость переживания и ритуал жанра	184
9. «Защитная кожа» жанра, «Ореол» и вариант	190

10. Стих. Разговор ритмов бытия	196
11. Композиция лирического произведения. Ода. Риторический вопрос	198
Глава пятая. <i>Театр</i>	203
1. Театр пространства и театр помещения	—
2. Театр — мироздание	211
3. Человек в роли зрителя	217
4. Сцена	227
5. Декорации и бутафория	234
6. Человек на сцене	238
7. Слово на сцене	254
8. Драма (природа конфликта)	274
Заключение	297
Список цитируемой литературы	298

Георгий Дмитриевич Гачев

**СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ**

ЭПОС. ЛИРИКА. ТЕАТР.

Редактор *В. А. Недзвецкий*
Переплет художника *Л. М. Чернышова*
Художественный редактор *М. К. Шецов*
Технический редактор *И. В. Квасницкая*
Корректор *В. С. Антонова*



Сдано в набор 3/VI 1967 г. Подписано к печати 5/II 1968 г. 84×108^{1/32}. Бумага тип. № 2. Печ. л. 15,96 (9,5) Уч.-изд. л. 17,11. Тираж 37 000 экз. (Пл. 1968 г. № 272). А 03530.
Заказ № 3746.

Издательство «Просвещение» Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Ивановская типография областного управления по печати. г. Иваново, Типографская, 6.

Цена, без переплета 47 к., переплет 18 к.,