

Схолии В.С. Библера по античной культуре. (Возражения Мастеру)

Блюхер Ф.Н., Институт философии РАН, Москва
obluher@gmail.com

Аннотация: В статье рассматриваются короткие высказывания В.С. Библера об особенностях классического периода античной культуры и возражения на них. Анализируется возникновение авторского начала в древнегреческой лирике, роль героя в бытовом и сакральном пространстве греческого мира, роль хора в трагедиях Эсхила и Софокла. Делается вывод о философии культуры В.С. Библера.

Ключевые слова: философия, культура, античность, герой, лирика, трагедия, искусство

Примерно в 1986-1987 годах в Институте философии АН СССР состоялась конференция для аспирантов, на которой в качестве руководителя секции присутствовал В.С. Библер. Мой доклад понравился ему, и он пригласил меня участвовать в работе философского кружка, который проводился у него дома по воскресеньям. Для молодого аспиранта такое приглашение рассматривалось как вершина профессионального признания, поэтому я с радостью согласился. Одновременно Сергей Чижков организовал в Институте философии небольшую группу по изучению философских текстов, которой руководил Владимир Соломонович. Так получилось, что в течение недели мы под руководством Мастера, осваивая технику «медленного чтения», перечитывали «Парменида» Платона, «Метафизику» Аристотеля, «Первоосновы теологии» Прокла, трактат «Об ученом незнании» Николая Кузанского, а по воскресеньям я слушал выступления Л.М. Баткина, А.И. Ахутина, В.С. Библера в его квартире, недалеко от станции метро «Речной вокзал». Однако всякое гуманитарное образование, а я, прежде всего, рассматривал и «медленное чтение», и посещение кружка в качестве образовательного процесса, должно было перейти к практике написания самостоятельного текста. Сергей Чижков предложил написать сборник аспирантских текстов под редакцией Владимира Соломоновича. Сборник был посвящен интерпретации прочитанных нами текстов. Темой моей статьи «Реальность Иного» стало принципиальное различие логики перехода от категории «единого» к «не единому» в «Пармениде» Платона и «Первоосновах теологии» Прокла. В качестве объяснения этого различия я обратился к социальным и культурным изменениям, которые произошли в античном обществе с IV века до н. э. по V в н. э., стараясь показать, что говорить о единстве античного способа мышления, насчитывающего тысячелетнюю историю, можно очень условно. Ответ Владимира Соломоновича последовал незамедлительно. Он задал мне ряд принципиальных вопросов по истории

античной культуры, поиски ответов на которые затянулись на пару лет и заставили меня основательно погрузиться в исследуемый материал. В эти годы мы часто общались, обсуждая те или иные смысловые отрывки текстов. Потом началась «перестройка», сменилась идеологическая надстройка режима, начались 90 годы. В последние годы жизни В.С. мы не встречались из-за моей новой загруженности на административной работе.

Прошло почти 30 лет. Первоначальный вариант моей статьи не сохранился. Передо мной запись вопросов Владимира Соломоновича и моих ответов на них. Их публикация позволит воссоздать атмосферу интеллектуальной дискуссии конца 1980-х годов и продемонстрировать работу Мастера (а иначе я Владимира Соломоновича и не воспринимал) в процессе обучения.

Библер В.С. Однако, был здесь и другой полюс — выделенного единства. Это – авторское начало греческой лирики. Авторизованность здесь существенна. Лирика – это голос автора – Пиндара, Анакреона, Сафо.

И греческая философия, и греческая лирика авторизованны. Это философия Парменида или Платона: это лирика Пиндара или Сафо.

Блюхер Ф.Н. Конечно, я мог бы возразить, что авторское начало не противоречит коллективному восприятию. Более того, все это очень хорошо ложится в определенную диалектическую схему соотношения единого и многого. Автор выделяется из числа граждан полиса лишь постольку, поскольку его произведения являются необходимыми для эстетического общения граждан. Личность автора – не более чем функция полисных потребностей коллективного сопереживания, возникающая во время бытовой, хозяйственной, политической деятельности или религиозных мистерий. Однако все не так просто, как кажется на первый взгляд. Так С.И. Радциг пишет, что лирика «уже не безымянная поэзия, в которой личность автора оставалась неизвестной, а поэзия чисто индивидуальная (подчеркнуто мною. - Ф.Б.) и субъективные переживания человека стали занимать в ней большое место» [1, с. 111.] Но у А.Ф. Лосева мы находим несколько отличную по смыслу оценку авторского начала в древнегреческой лирике: «Античная лирика классического периода не может быть связана с полной победой личности. Личность здесь — продукт изливания личности самостоятельной. Но еще не подчинившей себе родового коллектива, а пока только фактически освободившейся от него. Личность должна была пережить и внутренне переработать, сделать для себя понятной саму основу родовой жизни» [2, с.92], а пока же «лирические настроения этой огромной эпохи были ограничены либо описанием физических, физиологических состояний человека, либо борьбой аристократии и демократии внутри полиса, либо борьбой между такими же полисами, либо борьбой всей полисной Греции против деспотического Востока» [2, с. 91-92]. Конечно, при внимательном чтении видно, что приведенные мнения не противоречат друг другу. Видимо С.И. Радциг не зря употребляет словосочетание «большее место», как бы давая понять, что возможно и нечто еще большее. Да и А.Ф.Лосев не отрицает наличие авторского начала в древнегреческой лирике, а лишь уточняет, что оно (это начало) было ограничено «пределами рабовладельческой культуры». Авторы не

противоречат друг другу, но по-разному расставляют акценты. Для С.И. Радцига древнегреческая лирика – поэзия «чисто индивидуальная» и, по существу, авторская, а для А.Ф.Лосева лирика хотя по существу формы и индивидуальная, личностная, но о самой личности можно говорить лишь с определенной оговоркой. А вот мнение еще одного автора: «Фигура автора принадлежит новому времени: по-видимому, она формировалась нашим обществом по мере того, как с окончанием Средних веков это общество стало открывать для себя... достоинство индивида, или выражаясь более высоким слогом “человеческой личности”» [3, с. 385]

Можно констатировать разнообразие мнений по вопросу авторского начала в древнегреческой литературе. Мне было важно подчеркнуть такое свойство античной культуры как принципиальное общественное звучание ее произведений. Предназначенность их для коллективного слушателя, а то и для коллективного исполнителя.

Библер В.С. Но, вместе с тем, хор – раздробленное единство многого. Другой полюс – герой (Эдип, или Прометей, или Антигона) трагически сосредоточивающий «многое», «разрозненное» в единой судьбе, в едином характере. В сопряжении с единым трагическим единством и одиночеством хор оказывается «многим», жаждущим единства. Эти два полюса создают напряжение (Платоновское напряжение) греческой трагедии.

Блюхер Ф.Н. Разбирая роль хора в греческой трагедии, я ограничился внешней характеристикой участия хора в драматическом действии, но не исследовал его участие в трагическом действии. Поэтому Ваше замечание относительно особого положения, которое приобретает диспозиция «герой — хор» для раскрытия трагического содержания древнегреческой драмы необходимо признать правильным. В то же время мне хотелось бы немного поразмыслить над характеристикой развития этой диспозиции. А именно, насколько герой сосредотачивает в своей «единой» судьбе «многое»? Насколько «многое» хора жаждет единства с одиночеством героя?

Для этого мне придется обратиться к тексту Софокла. Хотя «трагичнейшим из поэтов» Аристотель называл Эврипида [4, с. 659], при рассмотрении «правильного» использования хора в трагедии он отдавал предпочтение Софоклу (4, с. 666).

По словам С.И. Радцига, «у Софокла хор чаще всего представляет группу граждан, олицетворяющих общественное мнение по поводу происходящих событий» [1, с. 236], Г.А. Сонкина, исследуя драматургию Софокла, добавляет, что коллективное мнение граждан обычно совпадало с мнением автора. Однако оба исследователя отмечают, что хор в трагедиях Софокла по сравнению с трагедиями Эсхила «не играет первой роли» и «песни его занимают значительно меньшее место». Действительно, если сравнить тексты трагедий Эсхила и Софокла, то сразу бросается в глаза, что роль хора у Софокла скорее комментирующая те или иные действия героев, а не ведущая (как у Эсхила) самостоятельную партию. Но обратим внимание, что на фоне активности хора в трагедиях Эсхила, можно обнаружить ряд сцен, исключительно важных для развертывания трагедийного действия, в которых хор, присутствуя на сцене (необходимый элемент греческой театральной постановки), практически никак не выражает свое участие в действии. Особенно это видно в «Хоэфорах», где не только

первая встреча Ореста с Клитемнестрой проходит при полном молчании хора, но и главная сцена трагедии, в которой Орест открывает себя и собирается убить мать, а Клитемнестра отговаривает его, корит, проклинает – все эти действия хором даже не комментируются. При этом хор присутствует в глубине сцены, в тени.

«Отступим дальше, – как бы нас в сообщницы
Содеянного в доме не зачислили!» [5].

Находясь на сцене, хор исчезает с нее, отклоняется, отказывается от действия. Но любопытно, что хор как раз и состоит из сообщниц заговора Ореста, посвящен в его план мести и готов ему активно в этих планах содействовать. Ведь несколькими страницами ранее он буквально требует от Ореста одобрения его активности.

«... Ныне ж дай наказ, где быть,
Кому что делать, где чего не делать нам» [5].

Такая активность и сам факт самоустранения от действия присущ полноправному персонажу трагического действия. Тем самым хор в трагедии Эсхила играет роль определенного персонажа — коллективного героя.

Совершенно иной характер роли хора в трагедийном действии мы находим в драмах Софокла. Здесь хор менее активен в совершении сценических действий, но необходим для развития трагедийного содержания драмы. Хор постоянно вовлечен в развитие трагедии и играет в этом развитии не второстепенную роль, хотя на первый взгляд это не очевидно.

Попробуйте исключить из эпизодов «Антигоны» хоровые партии и посмотреть, что при этом изменится. В развитии драматического действия не изменится ничего. Это позволяет ставить «Антигону» в современных условиях, не используя хор. Но эти современные условия подразумевают, что трагедия будет восприниматься нами как трагедия воли отдельного человека, личности, героя. Но можно задать вопрос: как воспринимали «Антигону» древние греки?

Вплоть до четвертого эпизода, коммоса, в котором Антигона оплакивает свою безвременную кончину (при этом именно хор является ее непосредственным собеседником), роль хора достаточно статична. Хор в основном соглашается с аргументами Креонта и других участников действия, заявляя о своей собственной позиции лишь намеками. Да и в четвертом эпизоде хор лишь как бы оплакивает в унисон с Антигоной ее судьбу. Постоянная же апелляция Креонта, Антигоны и Гемона к хору не находит у него никакого существенного отклика. Хор становится активным лишь после фактической гибели Антигоны, когда Креонт, выслушав пророчество Теренция, обращается к хору за советом. Хор-то и наставляет Креонта на праведный путь. (Не ясно, правда, следует ли Креонт совету хора или причиной последующих действий, направленных на исправление ошибок, становится элементарный страх царя.) После этого хор опять выпадает из действия трагедии, лишь под конец произнося несколько моральных сентенций, как бы подытоживая смысл трагедии.

Налицо вполне однозначный вывод. Хор в трагедии Софокла играет весьма незначительную роль. Но констатация этого факта не отвечает на один очень важный вопрос: почему хор в «Антигоне» устраняется от активного действия и занимает, по существу, позицию умолчания?

Важен этот вопрос потому, что в конфликте Антигоны и Креонта правота Антигоны для зрителя бесспорна. Во-первых, указ о непредании земле тела главара заговорщиков, родного брата Антигоны Полиника, установленный Креонтом и нарушенный Антигоной, противоречит всем нормам древнегреческого общества: «религиозным, так как умерший считался добычей подземных богов, которых нечестно было лишать их доли; нравственных, поскольку этим оскорблялись родственные чувства старых родителей, сестер, братьев, жены и детей убитого; элементарных представлений о безопасности собственного народа, поскольку разлагающийся труп грозит заразой и болезнями. Таким образом, запрещение Креонта хоронить Полиника является — при всей его кажущейся логичности — беспрецедентным для эпохи античного полиса (да и не только для нее). [6, с. 168-169] Во-вторых, в противопоставлении божественного закона, основанного на традиции, и государственного указа, а именно такое противопоставление обнаруживается при анализе текста трагедии [6, 169-171], древний грек всегда отдавал предпочтение установленному традицией закону. Так что Антигона поступает как раз в соответствии с законом, а Креонт — противозаконно, и это ясно всем слушателям трагедии. Наконец, в третьих, Креонт ведет себя как тиран, утверждая что:

Правителю повиноваться должно

Во всем – законном, да и незаконном [5].

Ну все, решительно все против Креонта, а хор молчит. Почему? Для ответа на этот вопрос нам предстоит сначала попытаться выяснить, в чем состоит трагедийность этой драмы Софокла.

Как известно со слов самого Софокла, он изображает героев такими, «какими они должны быть». Делая Антигону героиней трагедии, Софокл показывает, каким должен быть человек, готовый пойти на смерть ради защиты естественно установленных, «божественных» законов общественного существования. Но одного этого мало. «В эмоциональном плане наиболее трагичным в судьбе Антигоны оказывается не несправедливый приговор Креонта, ни даже ее насильственная смерть – к тому и другому она была готова, а то полнейшее одиночество, в котором она оказывается: лучше сказать, которое создается вокруг нее Софоклом» [6, с. 175]. Умолчание хора и создает особую остроту этой трагедийной ситуации. Как раз от хора Антигона и должна получить поддержку, ведь, сообразуясь с законами его общежития, она фактически обрекает себя на смерть. А хор – не одобряет, не поддерживает, даже не сочувствует, по крайней мере, в сценах прямого диалога между героем и хором. Одиночество героя налицо, роль хора как раз подчеркивает это одиночество. Но самое любопытное, что это одиночество мнимое [6, с. 177], во многом специально созданное Софоклом для обострения трагического состояния Антигоны. К тому же Софокл использует эффект последовательного противопоставления Антигоны конформизму Исмены, страху и трусости стражника, беззаконию Креонта и, наконец, непониманию хора, который даже в ее смертный час продолжает считать, что она приступила закон исключительно из-за своей дерзости и своеволия.

По существу, хор исполняет роль одного из персонажей и, если принять позицию Аристотеля, который считал, что у Софокла «хор следует считать одним из актеров» [4, с. 666], то тем самым позиция «хора-героя» становится одним из основных

приемов трагедии. Значение его умолчания заключается не в том, что он создает условие для раскрытия характера главного героя, не в том, что герой выделяется на его фоне, а в том, что своей «игрой», своим «неучастием» в сценическом действии хор создает совершенно особую трагедийную ситуацию наравне с Креонтом, Гемонем, Исменой. Хор и герой не становятся в какую-то особую диспозицию внутри трагедии, применительно к которой можно сказать, что единое судьбы героя сосредотачивает многое хора. Скорее само действие трагедии заставляет множество единиц персонажей объединиться в одной игре, при этом, в соответствии с реалиями социальной жизни древнегреческого общества, одного из персонажей исполняет коллективный актер – хор. Он исполняет очень реальную для того общества роль общины, полиса, и в трагедийном действии несет определенную психологическую нагрузку, – апатии и невмешательства общества в судьбу героев. Еще яснее это видно в другой трагедии Софокла «Царь Эдип».

При сравнении обоих текстов бросается в глаза, что хор в «Царе Эдипе» более активно участвует в действии. Какую же роль он играет? Прежде всего, хор как бы все время следует за главным персонажем (героем), повторяя за ним все контрверзы драматического действия. Одному за другим персонажам трагедии – Тересию, Иокасте, «пастуху» – становится ясным, что Эдип и есть тот самый злополучный, из-за которого боги напустили на Фивы чуму. Одного за другим Эдип заставляет «раскрывать» перед зрителями свою ужасную тайну, один за другим уходят они от Эдипа, и лишь хор остается до конца «верен» Эдипу и в его спасительном заблуждении, и в неумолимом приближении к трагической развязке:

«Увы! Мой друг!

Один ты мне слуга остался верный, –
Забодишься ты обо мне – слепце» [5].

В своей верности хор доходит даже до святотатства, ставя под сомнение не только данное божественное предсказание, произносимое устами Тересия, но и более фундаментальные религиозные ценности:

«не пойду благоговейно
я к святой середине мира» [5].

Но свидетельствует ли это все о том, что герой сосредоточивает в своей единой судьбе, в едином характере «многое» хора? Идентифицируется ли хор с героем? Есть ли между героем и хором некая смысловая связь, единство? Мне кажется, что на эти вопросы нужно ответить отрицательно. «Верность» хора необходима Софоклу для того, чтобы герой имел постоянную поддержку в своих героических поисках ответа на вопрос о своей судьбе. В этом «Эдип ведет себя так, как это подобает настоящему человеку и идеальному герою, – смело, решительно, бескомпромиссно» [6, с. 195]. Четыре раза Эдипу представляется возможность избежать своего «разоблачения», но он, как и полагается человеку «каким он должен быть», доводит дело до конца. И помогает ему в этом именно хор. Во-первых, в том, что именно перед хором Эдип поклялся найти человека, виновного в смерти Лая. Эдип ответственен перед хором за данную им клятву. Во-вторых, в том, что сам хор остается до конца благожелательным к Эдипу, до конца верит ему. Представим, что хор отсутствует, и вместо трагедии мы получим рассказ. Зрители знают историю Эдипа, все персонажи драмы также знают

или узнают тайну Эдипова рождения раньше него и даже намекают герою на разгадку этой тайны. Что же позволяет Эдипу не верить им, цепляться за малейшие, подчас иллюзорные поводы, отдаляя окончательное раскрытие истины – только поддержка хора, его вера в благородство Эдипа. Даже после «прозрения» Эдипа хор помнит о главном подвиге своего царя, – освобождении города от Сфинкса, – и сочувствует Эдипу в постигшей его участи.

Трагедийность ситуации в «Царе Эдипе» как раз и заключается в том, что, вопреки всем человеческим представлениям о справедливости, выразителем которых является хор, Эдип, этот герой «каким он должен быть», оказывается низвергнутым в пучину бед, как того требует объективная закономерность божественной гармонии мира, в соответствии с которой Эдип обязан понести наказание за пусть несознаваемый им самим, но тяжкий грех отцеубийства и сожительства с матерью. Иначе падут все нравственные нормы. Поэтому кара Эдипа закономерна, но эта закономерность должна в трагедии не только утверждаться, она должна демонстрироваться в определенной коллизии сюжета. Софокл ведь не сказитель, он великий драматург. Возможность для оборотов коллизии, а следовательно, и для возникновения трагедийного эффекта создает роль хора. Поэтому герой не возвышается в «Эдипе» над хором, наоборот, хор и герой выступают как равноправные и равноценные персонажи, в одинаковой мере необходимые для развития трагического сюжета.

Мой вывод из столь пространныго анализа текста греческих трагедий будет довольно краток. Диспозиция «герой – хор» в трагедии Софокла располагается скорее в горизонтальном, равноправном положении по отношению к трагедийному действию, и она вряд ли описывается выражениями «позиция героя сосредотачивает», «многое хора жаждет единства с героем». Я считаю, что не герой выражает и объединяет позицию «многого» в хоре, а трагедийное действие само составляет то единое пространство «многого», в котором как отдельные единицы сосуществуют такая сложная величина как герой и такая простая величина как «хор». На правильность моей интерпретации косвенно указывает и Аристотель в «Поэтике». «Итак [в трагедии] не для того ведется действие, чтобы подражает характерам, а [наоборот] характеры затрагиваются [лишь] через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего. Кроме того без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна» [4, с. 652].

Библер В.С. Но опять же, и здесь есть другой полюс. Да, индивидуальность (Сократ) приносится в жертву «корпорации». Но именно в этой жертве оказывалось средоточие культуры, ее Герой, ее неразстворимый «остаток» в веках.

Герой греческого мира и религии – Прометей, Геракл, герои Гомера – это не только «медиаторы» между Олимпом и Землей, но и живая сердцевина всех связей мира – религии – трагедии.

Блюхер Ф.Н. Меня интересует не «нерастворимый остаток» греческой культуры в веках, который потому и остался неразстворимым, что был совместимым, коррелируемым с другими культурами и, прежде всего, с «нашей» культурой (XIX – XX веков), а как раз позабытая и исчезнувшая из внешнего восприятия специфика греческой культуры. Если мы примем тезис о том, что индивидуальность, приносимая в жертву корпоративности, оказывается героем культуры, то нам придется признать

такими героями всех жертв корпоративности: и Писистрата, и Крития, и Анаксагора, и самого Перикла (хотя его отставка была временной). Но разве благодаря жертвенности они стали героями, о которых мы помним и сегодня?! Вы упоминаете Сократа. Действительно, принесение этого философа в «жертву» афинской корпоративности шокировало не только Грецию, но и всю мировую культуру, однако, афиняне быстро «опомнились» и осудили всех обвинителей Сократа, тем самым принесли их в жертву своей корпоративности. Так кого из них, – Сократа или его обвинителей, – мы будем считать героями древнегреческого мира?

Верно то, что можно говорить о некотором сходстве между древнегреческим культом героев и институтом святых в христианстве, но есть и принципиальные различия. Ни один христианский святой не находится в родственном отношении с Богом (вопрос о деве Марии относится лишь к божественной ипостаси), в то время как у древнегреческих героев это общее место. Христианские святые оказывают верующим покровительство, радуют за них перед престолом господним (в соответствии с догматами). Худшее, что может случиться для смертного, это то, что святые заступники отворачиваются от человека или народа, погрязшего в скверне. Древнегреческие герои вполне сами могут быть повинны в постигших человека несчастьях, например, мечь или просто особенности их человеческого поведения. Христианский святой получает свой статус в результате специального церковного решения, за особое религиозное содержание своей жизни, древнегреческим героем мог стать удачливый полководец, законодатель, основатель города, поэт или все воины, павшие в битве при Марафоне. Тем самым, предметом религиозного культа мог стать любой гражданин, добившийся общественно значимого результата. Эту значимость определял не отдельный религиозный институт, а община, полис. Местом религиозного почитания становится могила героя или связанное с ним памятное место; обращение к герою было коллективным во время ритуального жертвоприношения, но ничего похожего на христианскую молитву, произносимую индивидуально и обращенную к святому покровителю, в античном мире мы не наблюдаем.

Греческий герой – не сердцевина всех связей мира и религии, а лишь одна из ее сторон. Домашние боги, боги-олимпийцы существенно отличаются от героя, хотя бы в силу своего бессмертия (ужас мук Прометея – в их бесконечности). Да и контроль над религиозными тонкостями в сакральной сфере достаточно жесткий. Судьба Сократа, Алкивиада и того же Аристотеля, которого обвинили в написании пиана, который в современном понимании можно посчитать богохульным – тому яркие примеры.

Относительно того, что трагедийный герой является функцией, «сердцевиной всех связей», мне хотелось бы процитировать одно место из «Поэтики» Аристотеля. «Так как составу наилучшей трагедии надлежит быть не простым, а сплетенным, и так как при этом он должен подражать [действию, вызывающему] страх и сострадание (ибо в этом особенность данного подражания), то очевидно, что не следует: ни чтобы достойные люди являлись переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, а только возмутительно; ни чтобы дурные люди переходили от несчастья к счастью, ибо это уж всего более чуждо трагедии, так как не включает ничего, что нужно, – ни человеколюбия, ни сострадания, ни страха; ни чтобы слишком дурной человек переходил от счастья к несчастью, ибо такой склад хоть и включал бы

человеколюбие, но не [включал бы] ни сострадания, ни страха, ибо сострадание бывает лишь к незаслуженно страдающему, а страх – за подобного себе, стало быть такое событие не вызовет ни сострадания, ни страха. Остается среднее между этими [крайностями]: такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастье, как Эдип, Фиест и другие видные мужи из подобных родов» [4, с. 658-659]. Отсюда следует, прежде всего, что трагедийный герой должен быть узнаваем, чтобы его судьбу зритель мог перенести на себя, увидеть в его трагедии свою собственную жизнь. Хотя религиозный герой и трагический герой для греков, по большей части, одно и то же лицо, это происходит лишь потому, что у них одна общая порождающая их основа – миф. Но функции при этом разные.

Я не возражаю против того, чтобы использовать «героя» как специфический инструмент культурологии, я лишь с одним не могу согласиться, со словом «полюс». Ведь полюса равнозначны по силе воздействия, и, если мы используем эту метафору для описания социальной, религиозной и культурной реальности древнегреческого общества, то подразумеваем, что «герой» равновелик коллективу, но это не так. Особенно для античных греков IV века до н. э. Коллектив свободных граждан – полис – вот ум, честь и совесть этой эпохи. А герой, конечно, был, но героем он был, поскольку выражал интересы тех самых свободных граждан полиса.

Библер В.С. Эти основания воплощали и сосредотачивали очерченную «дву-полюсность» античной культуры.

Блюхер Ф.Н. Конечно «дву-полюсность», категориальные пары неразрывны. Всеми своими оговорками я хотел лишь подчеркнуть особую роль «многого», если угодно, даже его доминанту в древнегреческой культуре. Неспроста после знаменитого Протагоровского тезиса «о единстве бытия» философская мысль древних греков как зачарованная кружится в диспозиции «единого — многого», пытаясь решать свои проблемы именно в этой логической сетке; и гомеомерии Анаксагора, и атомы Демокрита, и эйдос Платона так или иначе решают одну и ту же проблему: «как это реально наличное многое может быть единым, и как единое бытие может породить такое многообразие форм».

Как это часто бывает, задуманный совместный сборник не был опубликован. Сама работа с Владимиром Соломоновичем, а он уже был в это время известным философом, причем не только в нашей стране, дала мне гораздо больше. Она заставила меня взглянуть на мир культуры под иным углом, под углом возможного спонтанного изменения самой культуры. Однако эта спонтанность подчинялась определенной логике, логике диалога творцов произведений. Они сами когда-то были учениками, но по мере освоения предмета и создания произведения становились учителями. И напряженное отношение между близкими по духу, но такими разными по воплощению своих идей людьми часто и бывало стержнем культурного развития эпохи. Аристотель

«спорил» с Платоном, хотя прошедшее время здесь не уместно, «перипатетики» по сию пору спорят с платониками, Августин спорит с Пелагием, «отцы каппадокийцы» с Проклом, Бэкон с Аристотелем, Лейбниц со Спинозой, Гегель с Кантом и, если мы не участвуем в этом «споре», то мы не можем понять культуру как единое целое, как историю становления «нашей» культуры.

Понятно, что и мое общение с Учителем приобретало характер «диалога». Для Владимира Соломоновича «для логического обоснования **этого** понятия нужно было **иное** понятие». Если он строит логику культуры, то это **иное** он ищет в культуре. Я же размышлял как марксист и материалист. Для меня «Противоречие» между понятиями было не в «споре» между творцами культуры, которое проявлялось в диалогике культуры, его корни нужно было искать в организации практической жизни настоящего. Лирике противостоял мелос. Герою драмы противостоял хор. Невозможно было говорить о «бытии Культуры» в силу отсутствия особого метаязыка. Но можно было говорить о бытии в культуре, используя язык культуры. Для В.С. Библера «цивилизация» и «культура» были дихотомией, а для меня цивилизация задавала рамки, в которых могло существовать разнообразие культур.

А теперь воспользуемся мыслью Владимира Соломоновича и представим, что наш с ним диалог продолжается. Ведь многое из того, что я освоил при общении с Мастером, я воспроизвел в своем преподавании, научной работе, просто решении каких-то частных проблем, которые требовали размышления. Кто же был прав в нашем споре? Как возможен разговор о «бытии культуры»? Если мы будем вести наш спор на языке гуманитарной науки, то довольно просто будет показать неполноту тезисов Владимира Соломоновича. Но ведь наука, какая бы она ни была гуманитарная, это еще не вся культура, более того, мы можем довольно легко провести различие между наукой, исследующей мир, и философией, ищущей рациональное обоснование смысла человеческой жизни. Обосновывая автономность философии, мы оставляем за ней выбор средств, при помощи которых она решает свои задачи. Этой возможностью В.С. Библер и воспользовался. В качестве философского разговора о бытии культуры он использовал не научную форму, а искусство. Косвенно это подтверждает и один из участников кружка В.С. Библера Светлана Сергеевна Неретина. Вспоминая работу с Владимиром Соломоновичем, она пишет: «О людях, которые сделали очень много в философии и в культуре, как и для того, что иногда называют “общим развитием”, мало что можно сказать вразумительного, чтобы было понято, не что именно они конкретно сказали, – это сделать легко, но это тут же превращается в некое позитивное знание, а как они говорили то, что переворачивает твою душу, твои прежние мысли и замыслы, не уничтожает их, не переименовывая, не поправляя, а меняя» [7, с. 419]. Философия Библера была произведением искусства философа В.С. Библера. И как всякое произведение искусства, она влияла на слушателей не столько содержанием, а скорее формой, позволявшей гармонично воспринимать совершенно разнообразные тексты европейской культуры разных эпох. Парменид, Платон, Пиндар, Сафо, Софокл, Аристотель оказывались не только современниками (которыми они в реальности могли и не быть), но со-мыслителями и в какой-то степени со-авторами.

Такой подход ожидаемо встретил непонимание в среде ученых-гуманитариев. Но одновременно с этим, парадоксальным образом упрочил признание Владимира

Соломоновича как одного из ведущих советских философов XX века. Все коллеги были с ним не согласны, и все признавали его талант. Разгадка данного парадокса, на мой взгляд, в том, что в отличие от многих других «непризнанных» философов (например, Якова Друскина), Владимир Соломонович продолжал работать с культурой как с независимым от него объектом исследования, тем самым оставляя «Другим» пространство, в котором они, вступая в диалог с Мастером, сами становились его со-авторами. История не сохранила для нас имена подмастерьев Джотто, но капеллу Скровеньи за два года расписала артель под руководством великого Мастера.

Литература

Радциг С.И. История древнегреческой литературы. Учебник. — 5-е изд. — М.: Высш. школа, 1982. 486 с.

Лосев А.Ф. Античная литература: учеб. для студ. пед. ин-тов/ А.Ф.Лосев (и др.); под ред. А.А Тахо-Годи.— 4-е изд. — М.: Просвещение, 1986. 464 с.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., Прогресс, 1989. 616 с.

Аристотель. Сочинения. В 4-х т. Т.4 - М.: Мысль, 1983. 830 с.

Эсхил. URL: (<http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1343518897>)(дата обращения – 16.06.2018);

Софокл. URL:<http://lib.ru/POEEAST/SOFOKL/edip.txt> (дата обращения - 16.06.2018)

Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., Художественная литература. 1978. 301 с.

Неретина С.С. Пауза созерцания. История: архаисты и новаторы.- М.: 2018.512 с.

References

Aeschylus, URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1343518897> (accessed on 16.06.2018)

Aristotle. *Sochineniya v 4-h t. t. 4* [Compositions. In 4 vol. Vol. 4]. Moscow: Mysl' Publ., 1983. 830 pp. (in Russian)

Barthes, R. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. M., Progress, 1989. 616 pp. (in Russian)

Losev, A. *Antichnaya literatura. Uchebnik dlya studentov pedagogicheskikh institutov* [Ancient literature: proc. for students. PED]. /A. F. Losev (and others); edited by A.A. Takho-Godi.- 4th ed., Moscow: Education Publ., 1986. 464 pp. (in Russian)

Neretina, S. *Pausa sozercaniya. Istorija: arhaistyinnovatory* [Pause of contemplation. History: archaists and innovators]. Moscow:Golos Publ., 2018. 512 pp. (in Russian)

Radzig, S.*Istoriya drevnegrecheskoi literatury. Uchebnik* [History of ancient Greek literature. Textbook]. 5th ed., Moscow: Higherschool Publ., 1982. 486 pp. (in Russian)

Sophocles, URL:<http://lib.ru/POEEAST/SOFOKL/edip.txt>(accessed on 16.06.2018) (in Russian)

Yarcho, V. *Dramaturgiya Eshila i nekotorye problem drevnegrecheskoi tragedii* [Aeschylus's drama and some problems of the ancient Greek tragedy]. Moscow, Fiction Publ., 1978. 301 pp. (in Russian)

Scholias on ancient culture of V. S. Bibler. (Objections To The Master)

Blukher F., Institute of philosophy RAS

Abstract: The following article investigates V. S. Bibler's short statements about the features of the classical period of ancient culture and objections to them. It follows such themes as the role of the author in ancient Greek lyrics, the role of the hero in the domestic and sacred sphere of the Greek world, the role of the choir in the tragedies of Aeschylus and Sophocles. The conclusion about V. S. Bibler's philosophy of culture of is made.

Keywords: philosophy, culture, antiquity, hero, lyrics, tragedy, art.