

Остановись, мгновенье, ты ужасно: опыт философии трагедии

Мурзин Н. Н.,

к. ф. н., научный сотрудник Центра философских проблем
социальных и гуманитарных наук
Института философии РАН,
shywriter@yandex.ru

Аннотация: Трагический монолог — вершина подлинной трагедии — всегда произносится как бы в особой выгородке (или складке) действия, когда естественный ход событий обрывается, а время приостановлено. Многие из тех, кто рассуждал о трагедии, рассматривали это обстоятельство лишь как неизбежный технический прием, вдобавок мало реалистичный, если сравнивать его с тем, как все в жизни происходит «обычно», «по правде». Однако если предположить, что остановка времени и отстранение мира (порой с помощью катастроф и хаоса, которые отменяют его власть) для произнесения ключевого монолога, представляющего точку высочайшего накала мысли героя, есть не просто средство (удачное или нет), а цель трагедии, ее кульминационный момент и принципиальный смысловой посыл, который она обращает к нам как ее зрителям (что наш непосредственный опыт-отклик подтверждает), тогда данная «нереалистичность» может быть рассмотрена как основа специфической философии трагедии, иначе говоря, трагедии как способа размышления о том, что есть человек в сущности своей, прорываться к которой ему получается лишь в предельных обстоятельствах, отмеченных крахом всего имманентного, включая его жизненный мир и оболочку его собственного природного существования.

Ключевые слова: трагедия, человек, мир, время, мысль, философия, Ницше, Камю.

*...земля
Подо мною трепещет.
Загудело раскатами эхо громов,
Пламя молний сверкает...
Закружилась вихрями черная пыль...
Налетели и сибились
Все противные ветры. Смешались в борьбе
Волны моря и воздух.
Узнаю тебя, Зевс! чтоб меня ужаснуть,
Ты воздвиг эту бурю.*

Эсхил. Скванный Прометей

*Загрохотал, загудел ужасающий,
Божеской дланью низринутый гром.
Слышите?.. Волосы дыбом встают,
Дух замирает; а по небу молния
Блещет во тьме смертоносным огнем.
Боже! Кого поразит она?*

Софокл. Эдип в Колоне

*Кент. И ночные твари
Таких ночей бояться; ярость неба
И хищников, привыкших к мраку, гонит
В пещеры, в норы. Как себя я помню,
Подобных молний и раскатов грома
И воя бури с ливнем я не слышал
И не видал. Не вынести человеку
Такого ужаса!*

*Лир. Пускай же боги,
Гремящие над нашей головой,
Найдут своих врагов! Дрожь, преступник,
Чье преступленье скрыто от закона!
Убийца, прячь кровавую десницу!
Клятвопреступник и кровосмеситель,
Невинный с виду! Трепещи, злодей,
Под кроткою личиной лицемерья
Замысливший убийство! Тайный грех,
Свои покровы сбрось! И о пощаде
Ты грозных вестников небес моли!*

У. Шекспир. Король Лир

1

«Жутко человеческое существование и к тому же всегда лишено смысла», — говорит Заратустра у Ницше [Ницше, 1996/2, с. 14]. Б. Паскаль описывает человека как «мыслящую тростинку» перед лицом огромной вселенной, которая не только может в любой момент сокрушить его физически, но, что намного важнее, никогда не дастся попыткам постичь всю ее необъятность и бесконечность ограниченным человеческим разумом [Паскаль, 1995]. Г. В. Ф. Гегель уподоблял путь мирового духа к себе восхождению на Голгофу [Гегель, 2006, с. 434]. Все подобные настроения, образы, окрасы

мысли мы привыкли определять через понятие «трагического», которое в свою очередь иногда склоняется к «серьезному», а иногда к «пессимистическому» своему варианту.

Понятие трагического имеет двойную или даже тройную подоплеку. Оно используется в философии, имеет хождение в истории и культуре и постоянно озвучивается нами, когда речь заходит о постигающих человека несчастьях. И однако, оно не пришло к нам из чисто интеллектуальных штудий или наблюдений за реальными событиями. Его вотчина — искусство, само его происхождение отсылает к античной трагедии как жанру. Таким образом, трагическое не есть что-то такое, чему мысль научила искусство и что она передала ему, наоборот, это то, чему мысль научилась от искусства и восприняла от него, причем именно от него, а не из жизни. В жизни случаются несчастья и даже катастрофы; но ни «несчастье», ни «катастрофа» не стали определением не только отдельного жанра искусства, но даже и сколько-нибудь самостоятельного приема в нем. Что доказывает, что наряду с областями «жизни» и «мысли» вырисовывается совершенно автономная область искусства, и трагедия — не просто один из жанров искусства вообще или некоего конкретного искусства, но один из способов утверждать автономность искусства как такового, и с позиций не замкнутости, а влияния. При этом она указывает на нечто еще большее — некое поверх границ простирающееся единство жизни, чувства и мысли — а ведь что-то подобное мы и имеем в виду, когда говорим «человек».

2

Философская рефлексия «трагического», распространившаяся в Новое и Новейшее время (параллельно эстетическому развитию этого понятия, от соответствующих положений «Поэтики» Аристотеля вплоть до позднейшей антишекспирианской критики), не сводилась исключительно к теории конфликта одинокой «мыслящей тростинки» с глухим к ее существованию миром («абсурд» А. Камю), индивидуума с монолитной реальностью, перед которой его обособленность, свобода и воля предстают лишь видимостью или незначительной погрешностью. Она также обнаруживала, что человек — не меньший вызов миру и даже самому себе. И тогда получалось, что раз то, что борется и бьется в трагедии, борется и бьется равно против человека, как и мира (подобно Гамлету, низвергающему все, что на что он обратит свой взор), то встает вопрос: что это за чистый дух отрицания, что это за абсолютная негативность? Возможно, это не просто сознание, подавленное жестокими обстоятельствами и сокрушающееся о мире и о той доле, к которой оно приговорено в нем, но крушение, надлом самого мира вместе с человеком, обретающее двойной голос и в трагическом герое, и в катастрофе мира вне его, связывающее их нерушимой связью со-природности и сопричастности за пределами логики причин и следствий. В величайших трагедиях, от «Прометей» Эсхила и «Эдипа» Софокла до «Короля Лира» Шекспира, мы становимся свидетелями грандиозных потрясений, охватывающих все сущее, — что передано через метафоры неопишуемой бури, грома и молнии, с которыми Прометей оказывается низвергнут в Тартар, а Эдип и Лир в страхе и трепете обретают последнее просветление (и (или) гаснут). Однако именно в этой трещине естественного хода событий мысль, сознание, Я трагического героя парадоксальным образом обретают себя, прорываются к себе и к истине.

Размыкается безысходное кольцо существования, и в этом — сущность кульминационного трагического монолога, звучащего со сцены и из глубины души героя. Это происходит лишь тогда, когда мир отстранен (отменен, рухнул), жизнь оказалась на грани небытия, и остановилось само время.

3

Трагедия зародилась в античности, это дает нам основания предполагать, что античная мысль не просто исследовала искусство (как и все остальное), но и проявляла себя в искусстве, причем не менее интенсивно, чем в философии. Искусство и мысль, возможно, вообще существовали там нераздельно, оттого и сама философия была искусством, и многое брала из искусства, и многое ему давала¹. Отсюда не дававшее Ницше покоя содружество философа Сократа и драматурга Еврипида. Правда, Ницше видел в трагедиях Еврипида, вдохновленных идеями Сократа, посягательство на исконный уклад античного художества и в целом миропонимания². Тем не менее, Ницше вернул в широкий философский оборот интерес к трагедии, представление о трагедии как о возвышеннейшем, благороднейшем и глубочайшем интеллектуально виде искусства. Но, как справедливо отметил сам Ницше, в основе своей, т. е. в том начале, которое питало все в античности, трагедия осталась мало и плохо понятой³. Европейская христианская, а потом и постхристианская культура по-своему восприняла античное наследие, и в этой области тоже; гордясь по праву собственными уникальными достижениями, она отстранилась от трагического переживания как от центрального,

¹ Ф. Достоевский полагал философию и искусство в античности вообще чем-то двуединым, двумя важнейшими, едва ли не религиозными аспектами греческого духа. «Греки... завещали миру свою религию, то есть философию и искусство», — говорит он в «Бесах», вкладывая эту мысль в уста Шатова в его ночном разговоре со Ставрогиным [Достоевский, 2020, с. 230].

² Ницше, как и Достоевский, тоже усматривал характерную черту всей античной культуры в некоей двойственности, но не жанровой (искусство и философия), а в плане регулирующих принципивно-настроенностей, названных им именами богов, Аполлона и Диониса. Согласно Ницше, олицетворенные в этих сущностях разум и инстинкт, чувство Я и чувство природы/мира, воля и отрешение, собственное и всеобщее пронизывают и исполняют своей обоюдной игрой всю жизнь античного духа, конституируя его формы. Впрочем, поздние явления античной культуры (к каковым Ницше относил и творчество афинского трагика Еврипида), по-прежнему опираясь на эту двоичную матрицу, совершенно переосмысливают образующие ее элементы. «Еврипид может считаться для нас поэтом эстетического сократизма. В союзе с Сократом Еврипид отважился стать герольдом нового художественного творчества. <...> Здесь философская мысль перерастает искусство и принуждает его более тесно примкнуть к стволу диалектики и ухватиться за него. В логический схематизм как бы переродилась аполлоническая тенденция; нечто подобное нам пришлось заметить у Еврипида, где, кроме того, мы нашли переход дионисизма в натуралистический аффект. Сократ, диалектический герой платоновской драмы, напоминает нам родственные натуры еврипидовских героев, принужденных защищать свои поступки доводами «за» и «против», столь часто рискуя при этом лишиться нашего трагического сострадания; ибо кто может не заметить оптимистического элемента, скрытого в существе диалектики, торжественно ликующего в каждом умозаключении и свободно дышащего лишь в атмосфере холодной ясности и сознательности? — И этот оптимистический элемент, раз он проник в трагедию, должен был мало-помалу захватить ее дионисические области и по необходимости толкнуть ее на путь самоуничтожения, вплоть до смертельного прыжка в область мещанской драмы» [Ницше, 1996/1, с. 106–110].

³ «Нам нужно призвать на помощь все расследованные до сих пор принципы искусства, чтобы разобраться в лабиринте, каковым мы вынуждены признать происхождение греческой трагедии. Проблема этого происхождения ни разу не была еще даже серьезно поставлена, не говоря вовсе о ее разрешении» [Ницше, 1996/1, с. 79].

смыслообразующего фактора человеческого существования, и обрела его забвению. Трагедия, трагедийность, трагичность отождествлялись с пессимистическим переживанием жизни, с темой обреченности, безвыходности бытия людского в кругах мира, а эта судьба христианством некоторым образом «снималась», и воцарялась благая весть, несшая радость, утешение и надежду на то, что человек будет освобожден от цепей предопределения. Блудный сын (т. е. заблудший человек) после долгих лет одиноких беспризорных скитаний возвращался к отцу (своему создателю-Богу), его грехи искупались через покаяние, а его достояние, утраченное с отступничеством, соответственно обреталось им вновь. Отныне путь его лежал прочь из земной юдоли слез и неизбывной печали.

В позднейшую эпоху торжества реализма трагическая идея будто бы вернулась в европейский интеллектуальный контекст, но по сути это была реминисценция уже имеющегося отношения, как в философии С. Кьеркегора, соединившего трагическое переживание с чувствами абсурда и отчаяния, которые преодолеваются человеческим сознанием опять-таки через принятие христианской веры и связанных с ней ценностей. Романическая литература, искавшая новой и неожиданной остроты сюжета, глубины образов и силы смысла, которые позволили бы выйти за пределы умеренной буржуазности ее времени, тоже неизбежно обращалась к наследию трагедии. Но и там, где оно призывалось в помощь, трагедия продолжала оставаться непонятой и непонятной в самой своей сути. От нее требовался внешний эффект, возможность радикально задеть, захватить эмоциональное внимание некими шокирующими, катастрофическими обстоятельствами жизни. Взятая столь примитивно, трагедия начинала вызывать возмущение и пренебрежение; ее отрицательная оценка пробуждала желание выйти к чему-то более «истинному», соотносящемуся с природой человека.

Все это хорошо видно на примере критики, развернутой Л. Толстым против Шекспира и его драм. Будучи прозаиком-реалистом, Толстой ставит под сомнение всю новоевропейскую трагедийную школу, пошедшую от них. Во-первых, объектом его развенчания становятся те самые шокирующие и катастрофические обстоятельства, внедрением которых в сюжет, с его точки зрения, Шекспир злоупотреблял, а его популяризаторы, вместо того чтобы разоблачить ошибочность метода Шекспира и отказаться от него, возвели этот прием в канон, и не только эстетического совершенства, но и глубокомыслия. Согласно Толстому, прибегание к выводящим из равновесия подробностям не способствует раскрытию сути драматической коллизии, скорее наоборот: «Выдуманность положений, не вытекающих из естественного хода событий и свойств характеров, и несоответственность их времени и месту усиливается еще теми грубыми прикрасами, которые постоянно употребляются Шекспиром в тех местах, которые должны казаться особенно трагичными. Часто бывает даже то, что при этих явно умышленных эффектах, как, например, при вытаскивании за ноги трупов полдюжины убитых, которыми кончаются все драмы Шекспира, вместо страха и жалости становится смешно» (статья «О Шекспире и о драме»). Данная работа Толстого отнюдь не единственный пример яркого антишекспирианства в отечественной литературной традиции; можно также вспомнить речь И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», произнесенную им в 1860 г., за сорок с лишним лет до выхода разгромной статьи Толстого. Противопоставляя «северному» тяжелому Шекспиру «южного» легкого

Сервантеса, Тургенев зачисляет в счет последнего, что в его романе не найти «этих отрубленных голов, вырванных глаз, всех этих потоков крови, этой железной и тупой жестокости, грозного наследия средних веков, варварства, медленнее исчезающего в северных, упорных натурах». Тургенев не смеется катастрофам и жестокостям у Шекспира; но и Толстой, и Тургенев, в чем-то расходясь, все же совпадают в большем и, бесспорно, являются антишекспирианцами русской литературы, в то время как Пушкин и Достоевский столь же бесспорно пребывают на противоположной стороне. Толстой открыто уличает Пушкина в следовании Шекспиру: «...было решено, что верх совершенства есть драма Шекспира и что нужно писать так же, как он, без всякого не только религиозного, но и нравственного содержания, то и все писатели драм стали, подражая ему, составлять те бессодержательные драмы, каковы драмы Гете, Шиллера, Гюго, у нас Пушкина...»

Отметим то, что, по Толстому, составляет существеннейший недостаток Шекспира в плане техники и художественного метода, даже больший, чем нагромождение ужасов. Это культивация предельной неестественности поведения, мышления и речи персонажей. Речь Толстого задевает особенно; причем упирает он не только на ее «однообразие» и «вычурность», «искусственность», но и, что важнее, на саму уместность подачи реплик и, в целом, оправданность и реалистичность кульминационных монологов. Он постоянно характеризует речи героев Шекспира как «самые нелепые», «напыщенные», «неестественные», «неперестающий бред». С точки зрения Толстого, таким языком «никогда нигде не могли говорить никакие живые люди... Но мало того, что все лица говорят так, как никогда не говорили и не могли говорить живые люди, они все страдают общим невоздержанием языка. Влюбленные, готовящиеся к смерти, сражающиеся, умирающие говорят чрезвычайно много и неожиданно о совершенно не идущих к делу предметах...»

Толстому кажется нелепым и смехотворным, что герои Шекспира говорят *много* и в самый, казалось бы, *неподходящий момент*, когда обстоятельства не могут им этого позволить. Однако, если вдуматься, то, на что Толстой отказывается отпускать героям Шекспира *время*, и есть точка высочайшего напряжения трагедии, ее мощнейшего пафоса. Герой должен не только пострадать — он должен *пережить* и *осмыслить* страдание; этой цели и служит *монолог* как наиболее подходящее драматическое средство для передачи мысли и чувства — в отличие от диалогов, которые комментируют действие или даже сами являются особой формой действия, его преимущественно игровой спайкой. Это переживание и осмысление нарушает привычное течение времени, обрывает тиканье часов необходимости. Чтобы заговорила сама душа человеческая, чтобы человек был в состоянии высказать все, что ее терзает, и так, чтобы ему в этом ничто не смогло помешать, время, его естественная последовательность, должны быть раздвинуты, и должно наступить особое время-вне-времени, длящееся, пока длятся эмоция, мысль и речь героя. Однако писатель-прозаик, в отличие от поэта-трагика, не дает герою думать, он заставляет его резво бежать, подчиняя времени и непреложным в любом случае обстоятельствам мира, а субъектом мысли и чувства делает трансцендентного внутреннему времени сюжета *себя*, и через себя — читателя; торжествует бахтинская *вне-находимость*, но все это происходит *за счет* героя. Автор сначала выводит на передний план себя — как мысль и голос за текстом, и даже за сознанием героя; потом льстит нам,

как его адресатам и избранным собеседникам; и вот уже мы, счастливые тем, что занимаемся *нами*, что развивают *нас*, что *мы* через книгу делаемся умнее и чувствительнее, забываем о герое. С тех пор героя позволительно даже превращать в *идиота*. Он перестает быть центром произведения. Произведение теперь создается вовсе не ради него, и вращается не вокруг него, а вокруг автора и читателя. Сопереживание, аристотелевские страх и сострадание, неотъемлемые для трагедии, здесь потеряны.

Конечно, Толстой, понимая, что теряет (если не он лично, то искусство как таковое, за счет такого отказа), пытается ввести на новых основаниях фундаментальные трагические мотивы. Вместо открытого трагического монолога или обращения (к богам, людям или зрителям) появляется безмолвная внутренняя речь, постоянный мыслительный комментарий. Он может даже преобразиться во внутренний «белый шум», стать нерелексированным «потокосознанием». У Толстого время останавливается не затем, чтобы герой начал (по-настоящему, т. е. трагически) мыслить, а чтобы он осознал, что он и так всегда мыслит. И оно, собственно, не останавливается по-настоящему, а образует вокруг персонажа некоторую естественную складку, оазис спокойствия, пускай даже смертельного. Характерный пример — мысли раненого князя Андрея в «Войне и мире», когда он ранен, обездвижен или даже умирает. Впрочем, задачи Толстого принципиально иные, и критиковать Шекспира за то, что он не Толстой (и наоборот), бессмысленно.

Суть трагедии вообще сосредоточена в *мысли* — что в античной классике, что в пьесах Шекспира⁴. Мироззренческие предпосылки и метод Шекспира часто противопоставляются тем, что вдохновляли античную трагедию; такое заключение вполне допустимо, особенно если вдаваться в тонкости, однако трудно закрыть глаза на то, что история Лира — это во многом история того же Эдипа, а истоки Гамлета легко усмотреть в сюжете «Орестей». Конечно, герои Шекспира оригинальны, так же, как отличны и формальные обстоятельства эпохи, послужившей фоном для шекспировских пьес, но оригинальность не означает неукорененности в изначальной трагедии, а европейские вроде бы обстоятельства — Средневековье, Возрождение, Новое время как смысловые ориентиры — не препятствуют автору и героям разыгрывать драмы куда древнее, т. е. как бы из иного времени, хотя, возможно, и вообще *вне* времени⁵.

⁴ «Когда вступаешь в мир шекспировской драматургии, оказываешься во власти двух стихий: стихии действия и стихии чувства. Но... явственно обнаруживается еще одна стихия: стихия мысли. Герои Шекспира не только действуют и чувствуют, но и мыслят. Драма Шекспира не только динамична и эмоциональна, но и интеллектуальна. <...> Философская мысль составляет как бы некую подпочву драматургии Шекспира, выдвигаясь на поверхность, реализуясь в точном высказывании, когда это оказывается необходимым. Она разлита по всей шекспировской драматургии, образует в ней специфический слой или вообще оказывается особой, хотя нередко и потаенной, потенциальной стихией, восполняющей ее другие стихии» [Адмони, 1977, с. 11].

⁵ Что опять-таки возмущает Толстого: «Действие «Короля Лира» происходит за 800 лет до рождения Христа, а между тем действующие лица находятся в условиях, возможных только в средние века: в драме действуют короли, герцоги, войска, и незаконные дети, и джентльмены, и придворные, и доктора, и фермеры, и офицеры, и солдаты, и рыцари с забралами, и т. п. Может быть, такие анахронизмы, которыми полны все драмы Шекспира, не вредили возможности иллюзии в XVI и начале XVII века, но в наше время уже невозможно с интересом следить за ходом событий, которые знаешь, что не могли совершаться в тех условиях, которые с подробностью описывает автор». А вот Ницше (ссылаясь на Шиллера) заранее отвергал все то, что Толстой полагает серьезными контраргументами к известной ему драме: «Шиллер борется этим главным своим оружием против опошленного понятия естественности... Трагедия была с самого начала избавлена от кропотливого портретирования действительности» [Ницше, 1996/1, с. 81].

Сколько раз мы слышали, когда заходила речь о «Короле Лире» и том же «Гамлете», что основная их коллизия — в столкновении старого и нового, архаического требования мести и гуманистического запроса на справедливость, императивов, диктуемых традициями и нравами, и индивидуального сознания. Сама эта коллизия не столько новоевропейская, сколько опять же античная; мы видим ее прообраз во внутреннем конфликте Ореста, Антигоны, и не только. Но вернемся к Шекспиру. Гамлет падает жертвой старого мира, в «Короле Лире» рушится сам старый мир, причем крушение это изображается апокалиптически — в том смысле, что человеческий мир для человека и есть мир вообще, и потому колебание его устоев передается в символах эсхатологического переживания (чего не понимает Толстой, ругая бурю в «Лире» как очередной пример чудовищной преувеличенности и дурновкусия у Шекспира). Так обычно преподносится суть этих трагедий; но суть трагедии как таковой в том, что она ставит вопрос о человеке, о том, как человек обнаруживает себя посреди мира, как происходит и к чему ведет это обнаружение. Время останавливается, чтобы человек заметил себя; оно останавливается, когда он доходит до себя, потому что он *сам* и есть точка выпадения из времени. Когда он достигает глубочайшей своей сути (а это и суть мира, и суть существования), он попадает в недвижимый центр мироздания (подобный аристотелевскому Уму), вокруг которого время завихряется, образуя лауну, проницаемую только для *участия, участливости, сопереживания*. Мир в трагедии всегда рушится, и это именно мир как таковой — не очередной человеческий «мирок»; мирок — метафора мира, но не наоборот. Трагедия Шекспира говорит на том же языке и о тех же самых вещах, что и античная трагедия. Трагический герой необходимо обретает себя в предельно «неестественной» ситуации *остановившегося времени; остановившееся время* единственно позволяет человеку проявиться в чувстве, мысли и речи, т. е. в качестве человека.

4

Итак, трагедия — это мир остановившегося времени, остановка времени — ее кульминационный момент. Этому центральному событию трагедии предшествуют другие, подобные ему или предуготовляющие его. Через предуготовление кульминационного момента внутренними силами и сюжетными обстоятельствами трагедии подготавливается к остановке времени и зритель. К этому невозможно подготовиться самому — заранее, извне. В положении воспринимающего возможно только дать подготовиться себя действию, его неотменяемому ходу. Или с разочарованием осознать, что этого не происходит, пьеса не работает — сама не ведет к этому и меня не подводит. Такие по-видимости-трагедии — не редкость; одного афинского автора, по легенде, даже изгнали, отказавшись признавать его сочинения подлинными трагедиями, хотя вроде бы *все, что полагается*, там было. Это самое «все» и есть то, что, как правило, сегодня и всегда преподносят как собственно «трагическое» — разного рода чудовищные события, угнетающие и подавляющие человека, будь то действия богов или дело его собственных рук. Считается почему-то, что трагедия — это в первую очередь то, что содержит в себе такое вот «трагическое». По этой же причине страдания и гибель людей в природных и социальных катаклизмах сегодня принято именовать «трагедией», «трагическими происшествиями», хотя для этого

есть слово «катастрофа»; но «катастрофа», очевидно, ассоциируется только с покоренной техникой и разрушенной инфраструктурой. (В этом пункте Толстой, пусть даже его нападки на Шекспира чистый анекдот, оправданно ополчается на катастрофический прием, кто бы и где его ни применял, как на профанацию трагедии, подмену подлинно трагического чем-то иным.)

Ближе к истине находится убеждение, что суть трагического — в *реакции* человека на такие события, переживание и осмысление им их. Следуя дальше, согласно скрытой логике такого хода мысли, мы приходим к философскому понятию трагического, распространившемуся от Паскаля с его «мыслящим тростником», через романтизм, до Ницше, и далее — к экзистенциалистам, а именно, что *трагично само положение мыслящего, сознающего существа, заброшенного в мир*, даже безотносительно конкретных событий⁶. Трагично *быть человеком*. Ницше в «Эллинизме и пессимизме» доводит эту идею до абсолютного предела: трагично *быть*⁷. Трагично само бытие, а то, что речь до этого шла о бытии-сознающим посреди кажущегося неслышающим, неоткликающимся, абсурдным⁸ мира, отходит уже на задний план. Предельный, нигилистический пессимизм раннего Ницше, с его порой снисходительным, но чаще яростным и непримиримым презрением к бюргерству, продержавшимся вплоть до «Заратустры», если вообще не до самого конца его творческой деятельности, невероятным образом находит спасение от трагедии бытия именно *в сознании*. Мы вольны воспринимать или не воспринимать трагедию, прописывать или не прописывать себя в ее окружении. Если сознание может заслониться от трагедии, чем угодно — «святой ложью» морали, «спасительным обманом» искусства — необходимая связь между

⁶ «Когда я размышляю о мимолетности моего существования, погруженного в вечность, которая была до меня и пребудет после, о ничтожности пространства, не только занимаемого, но и видимого мною, растворенного в безмерной бесконечности пространств, мне неизвестных и не ведающих обо мне, я трепещу от страха...» [Паскаль, 1995].

⁷ «Царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым Силеном, спутником Диониса, и не мог изловить его. Когда тот наконец попал к нему в руки, царь спросил, что для человека наилучшее и наименее предпочтительнейшее. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царём, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: «Злополучный однодневный род, дети случая и нужды, зачем вынуждаешь ты меня сказать тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не быть вовсе, быть ничем. А второе по достоинству для тебя скоро умереть» [Ницше, 1996/1, с. 66]. Ср. с хором у Софокла: «Величайшее первое благо — совсем / Не рождаться, второе — родившись, / Умереть поскорей, а едва пролетит / Неразумная, легкая юность, — / То уж, конечно, — мукам не будет конца: / Зависть, гнев, возмущенье, убийства; / И предел всему последний — / Одинокая, больная, / Злая, немощная старость, / Ненавистная, проклятье / Из проклятий, мука мук» [Софокл, Москва, 2009].

⁸ А. Камю в «Мифе о Сизифе» (имеющем подзаголовок «Эссе об абсурде») выражает данную сторону трагического чувства с максимальной полнотой и ясностью. «Я утверждал, — пишет он, — что мир абсурден, но утверждал чересчур поспешно. Мир сам по себе попросту неразумен... Абсурдно столкновение между иррациональностью и непреодолимым желанием ясности, отзвук которой отзывается в самой глубине души человека» [Камю, 1998, с. 34]. «В человеке нет абсурда, нет его и в мире. Абсурд — результат их сосуществования. И пока это единственное, что связывает их» [там же, с. 41]. Своих соратников по экзистенциальной традиции (которую Камю еще именуется традицией «приниженного мышления») Камю видит объединенными следующими настроениями: все их идеи строятся «на идее безмолвствующей вселенной, в которой правят несоответствие, противоречие, страх и бессилие» [там же, с. 35–36]. «Все эти умы, — отмечает он, — глубоко родственны. Всех их влечет одно и то же открытое для немногих место, где есть только горечь, но нет никакой надежды» [там же, с. 39]. Абсурд, вкратце — это несовпадение между устремлениями человека и теми возможностями, которые предоставляет ему мир. Это несовпадение ведет к отчаянию.

сознательностью, сознаванием и трагическим переживанием рушится. Дойдя до предела осмысления, трагедия покинула человеческий мир и оставила его, в конечном итоге, не морали и искусству, этическому и эстетическому началам, которые, как бы к ним ни относиться, хоть как-то воспринимали трагическое (противостояли, атаковали или изгоняли его), а недалекому обывательскому оптимизму, который с трагическим способен в принципе не контактировать.

Но человек, лишившийся трагического измерения, особенно абсурден, когда продолжает играть трагедию, распространяя пафос своей сознательности на свои действия, мысли и переживания, и даже не отдавая себе отчет в том, что сознание перестало быть даже критерием трагедии, не говоря уже о том, чтобы по-прежнему считаться ее источником, ее конституирующей основой, ее героем. Комическое, мы помним, в несоответствии, а сегодняшний человек не соответствует и, соответственно, ни во что не попадает (в смысле *цели, десятки, яблочка*) не потому, что предпочел трагическому — прозаическое, а потому, что хочет быть одновременно и прозаичным, и возвышенным, или даже свою прозаичность превратить в нечто возвышенное. Он хочет преподнести свой главный прозаический орган, органон, как великого *актера*, деятеля мира, наподобие возвышенных трагических героев древности. Он продолжает разыгрывать свою пьесу в старых декорациях, хотя выглядит в них — и их самих заставляет выглядеть при этом — совершенно нелепо. Настаивая на трагическом статусе своих страстей, современный человек не только не думает отказываться от той жизни, которая *обесмысливает* трагическое и которую он, несмотря ни на что, продолжает вести (вспомним знаменитую фразу, произносимую сегодня в качестве чудовищного утешения: «жизнь продолжается»); он склонен именно треволнения и потрясения этой вот жизни выдавать за собственно трагедию. Современная жизнь пропихивается в герои трагедии; и именно она не соответствует ни в малейшей мере трагической идее, а не человек; но человек, в той мере, в какой он идентифицирует содержание своего существования с тем, что она предлагает, гибнет. Причем гибнет даже не *вместе* с ней, а *вместо* нее, потому что она и погибнуть-то по-настоящему не может. Гибнет, как всегда, человек, решивший, что пусть лучше он перестанет быть, чем вся жизнь; а жизнь подменяет его свершившейся гибелью свою несвершившуюся, и выдает это за трагедию. Герой жертвует собой, чтобы спасти мир; другое дело, что мир, который он спасает, неподлинный и не имеет никакого права обращаться к нему с таким требованием; но отличить подлинное от неподлинного он уже не в состоянии. Нынешний мир, нынешняя жизнь мыслятся как *все, что есть* — его больше не от чего отличать, не с чем сравнивать. Угроза утраты всего, что есть, преподносится как основа трагической коллизии самопожертвования. Хотя, поскольку все, что есть, никак погибнуть не может, подлинная трагедия случается с тем, кто действительно, сражаясь за *все, что есть* вообще (хотя оно по определению в этом не нуждается), в конце концов теряет все, что у *него* действительно есть — жизнь, счастье, любовь. Впрочем, самое страшное не в том, что он в этом ложно трагическом представлении теряет, а то, что он из-за этого представления изначально уже не в состоянии обрести: *понимание*. Трагедия современного не-трагического не-героя, осуществляющаяся невзирая на все «не-», в том, что он лишен понимания. Он не понимает, что происходит, и почему, и кто он такой. Понимание замещается фикцией. Фиктивность трагического переживания приводит, в свою очередь, к дальнейшему

обесмысливанию страдания и к эрозии ядра чувства подлинности человеческого существования. Мы страдаем все недолже и недолже, забываем все быстрее и быстрее. Душа перестает откликаться. Подделаны не события — подделана матрица восприятия и отношения к ним. То, направленными на что человек сегодня полагает «удары судьбы», то, что он всеми силами пытается от этих ударов защитить и сопереживает ущербу, который оно якобы терпит от этих ударов, когда они пропускаются и защита проваливается, и есть *несоответствующий* предмет, более того: сам источник терзающего несоответствия. *Мы сражаемся не за то; мы страдаем не из-за того; мы гибнем не за то.* «Удар судьбы» подчеркивает существо, существенность того, во что попадает. Сегодня удар судьбы попадает в ничто, он бьет по ничто, которое стало нашей жизнью. Но ничто не отдается в душе. Человек сегодня не реагирует на зло как на зло; он не реагирует на него даже как на добро — пусть извращенным образом, но сохранялась бы какая-то существенность; он вообще перестал на него реагировать. На ничто не порадуешься, о нем не заплачешь. Страсти выдохлись, сражение замерло. Мы выдаем воцарившееся изнеможение за мир, бессмысленность за доброту, забывчивость за всепрощение. Но это великое опустошение, и оно лучше, чем что-либо другое, показывает, сколь жалки попытки держаться того, за чем на самом деле ничего *нет*, для нас — прежде всего. Наше время не остановилось — оно попросту иссякло, кончилось. Возможно, это и есть конец истории, которым нас так долго соблазняли и пугали.

5

Сознание не источник трагического (особенно если оно «объективировано» и рассматривает себя как бы извне, в качестве самого феномена сознательности и его бытования в мире). Оно в лучшем случае орган его восприятия. Причем воспринимает оно его тем лучше, чем меньше связывает трагическое переживание с самим собой, точнее, со своим непосредственным условием — человеческим существованием, отличительным признаком которого свою сознательность и мыслит. В эпохи, предшествовавшие рациональности, место разума занимал инстинкт, а место эмоций — воображение. Кажущееся нам неизменным и самоочевидным, устройство человеческой души когда-то было иным. Воображение раньше связывало человека с миром, теперь же эмоции связывают его с самим собой. Миф, рождавшийся из воображения, рассказывал человеку о мировой драме безотносительно самого человека. Это сейчас у нас принято считать, что все завязано на выживании, и архаический трагизм весь сводится опять же к *осознанию* человеком своей зависимости от сверхъестественных сил, действующих через природу, протекающей от их коллизий угрозы его *существованию* и, соответственно, необходимости для него предпринять некие магические или ритуальные *действия*, дабы избежать опасности или предотвратить ее. Такое представление является ничем иным как опрокинутым в прошлое культурным дарвинизмом. Попытки выразить природное в человеке через идею выживания еще хоть как-то оправданы; предпринимаемые с этой же позиции трансформации изначальных культурных смыслов производят впечатление плохо осознаваемого продолжения уничижительной критики т. н. «язычества», взятой на вооружение христианством. В этом смысле все мы наследники христианства. Неотменимость исторической преемственности, связывающей нас, например,

с античностью, в сочетании с требованием прогресса, соревновательностью, стремлением превзойти «предшественников» произвела на свет трактовку всего до-христианского в нашей истории как недо-духовного, недо-разумного, недо-определенного. Дарвинизм, а позже фрейдизм, а также антропологические исследования, развили эту идею, но ничего принципиально нового к ней не добавили. Более того, они в чем-то даже вернули изначальное мифологическое представление об основном конфликте существования, только теперь на место мстительной и постоянно подбивающей своих детей на мятеж против Неба Геи, Матери-Земли, встала *природа*, преследующая и желающая подчинить сознание своим «примордиальным» импульсам, для защиты от воздействия которых требуется сила сверх-сознания, сверх-Я, ранее воплощавшаяся в *богах*. Вообще, проблема христианства в том, что миф неотступно следует за ним, сколько бы оно от него ни отбивалось и ни отрекалось. С поразительным чутьем он изобличает присутствие *последнего* из изначальных богов — иудео-христианского Бога, куда бы тот ни пошел, и всегда и везде его находит, как бы тот ни прятался. Пока христианство живо и утверждает себя, будет жив и миф. Христианство не может и не смеет избавиться от мифа, потому что тогда оно моментально превратится в моральную проповедь, а быть только лишь этическим учением, опирающимся только на ясность сознания, никакой религии никогда не было *достаточно*. Этот же мотив возрождается в теологии и, в частности, в знаменитом аргументе схоласта Ансельма Кентерберийского: Бог *необходимо должен быть* чем-то таким, больше чего нельзя помыслить ничего [Ансельм Кентерберийский, 1995, с. 128–129]. Соответственно, ничего нельзя помыслить больше Бога — все, что ни возьми, будет меньше, т. е. *недостаточно*. Бог есть критерий достаточности; вещь достаточно обоснована только тогда и только в том случае, если ее основание находится в Боге, в абсолютной трансцендентности.

Принципы науки были получены этим трансцендентно ориентированным мышлением поначалу в сугубо *отрицательной* форме. Требовалось отличить абсолютную божественную трансцендентность от всего того, что может быть за нее *принято*, но при этом ею *не является*⁹. Так, отрицательным образом, была сразу получена вся природа, весь мир, который *не* Бог, и это являлось их перво-определением. Чтобы иметь возможность на достовернейшей основе доказать или даже показать это, требовалось четко проработанное представление о природе — прежде всего в том смысле, что она *не* Бог; надо было уметь продемонстрировать это в *каждом аспекте* природного существования — следовательно, все эти аспекты необходимо было досконально изучить и представить. Так средневековая теология заложила фундамент всей последующей *scientia*, того, что нам известно под именем «науки».

Казалось бы, зачем отличать Бога от природы, если, согласно догматам христианства, Бог изначально выше природы, поскольку является ее создателем? Однако, повторимся, такого рода аргументы были связаны в конечном итоге с полемикой против

⁹ Так это формулирует Бл. Августин: «Что же такое этот Бог? Я спросил землю, и она сказала: «Это не я»; и все, живущее на ней, исповедало то же. Я спросил море, бездны и пресмыкающихся, живущих там, и они ответили: «Мы не бог твой; ищи над нами». Я спросил у веющих ветров, и все воздушное пространство с обитателями своими заговорило: «Ошибается Анаксимен: я не бог». Я спрашивал небо, солнце, луну и звезды: «Мы не бог, которого ты ищешь», — говорили они. И я сказал всему, что обступает двери плоти моей: «Скажите мне о Боге моем — вы ведь не бог, — скажите мне что-нибудь о Нем». И они вскричали громким голосом: «Творец наш, вот Кто Он!» [Августин, 2005, с. 320–321].

«язычества» — неважно, приводились ли они намеренно с такой целью или упомянутое «язычество» было их неосознаваемой целью. В свою очередь, «язычество» мыслилось изначально как поклонение ложным божествам — идолам, кумирам — или ложно истолкованной божественности. По мере того как представление о демонизме языческих богов — очевидная теологическая крайность — сходило на нет (в особенности это казалось античного пантеона), они начинали трактоваться либо как персонифицированные модели архаического поведения (возможно, имевшие реальные «прототипы» — неких зафиксированных исторической и культурной памятью «первопредков»), либо как ангелы, слуги Бога (редко встречающаяся, но все же озвученная версия), либо (самый распространенный вариант) как аллегории природных сил. Последнее прочтение не шло вразрез и с позднеантичной философией, которая, сама того не ведая, сделала все возможное, чтобы облегчить христианству работу. Цицерон, например, прямо объявляет богов воплощениями стихий и природных явлений [Цицерон, 1985].

Итак, в контексте не *онтологическом*, но *теологическом* природа делается проблемой. Божественное не следует мыслить как природное; природе, в свою очередь, отказывается в обожествлении и поклонении, хотя она и не лишается известного ореола божественности — как творение Бога, величайшее из явленных им чудес (мир, созданный из ничего), и как доказательство его всемогущества. В контексте христианской религии спасения это опять же имело огромный смысл: даровать человеку вечную жизнь мог только бог, имеющий над миром абсолютную власть, т. е. действительно способный отменить все его законы, а обладать такой властью может, по определению, только тот, кто этот мир создал и, тем самым, имеет ключ к его бытию и небытию. Это тоже *отрицательный* ход — заключение об изначальном сотворении мира из его *финальной* отмены, уничтожения или претворения — но мы, вероятно, обнаружим таких ходов в христианстве больше, чем ожидаем, и более чем где-либо еще. Вся постхристианская мысль так же и, в отличие от предшествовавшей эпохи, уже *открыто* вдохновлялась идеей негативности; Гегель сделал ее фетишем своей логики, натурфилософии, философии истории и, в конце концов, положил в основу диалектического принципа развития.

Но не спорила ли теология в большей степени сама с собой, нежели с реальным оппонентом? Возможно, она была более логикой, чем герменевтикой, и ее представление о неправильном божественном было антитезисом ее собственного мышления, а не историческим и культурным фактом предшествующей христианству эпохи. Античные боги — постепенно это делается все более очевидным — не были ничем из того, что говорила и что думала на их счет теология. Они утверждали свою несводимость к природе иначе, чем христианский Бог, но не менее настойчиво. Их связь с природой, в виде явления или в виде закона, должна сегодня быть заново осмыслена, а для начала хотя бы помыслена во всей ее сложности и неожиданно открывающейся непривычности. Трагедия, произошедшая из мифа, является продолжением изначальной космической драмы, персонажами которой являлись именно боги, и восприятие которой даже в позднейшие времена строилось по совершенно особым законам созерцания и соучастия.

Когда Аристотель в «Поэтике» утверждает, что основными трагическими аффектами являются *страх* и *сострадание* (что так возмущало Ницше, который интерпретировал сострадание *морально*), он говорит не от себя и не привносит просто современное ему понимание в материю более раннюю и этому пониманию произвольно подчиняемую¹⁰. В своих определениях Аристотель воспроизводит (конечно, средствами более современными и более подходящими для его целей, нежели те, что сама трагедия могла бы предложить — если бы вообще что-то кому-то предлагала, кроме самой себя) фактически само-понимание трагического. Божественная драма, вершащаяся «на фоне» и «в декорациях» того, что с некоторых пор принято именовать «природой», подразумевала со стороны человека наблюдение и даже известное участие, но голос, которым она взывала к человеку, был принципиально эстетический, а не магический. Зрелище это вызывало *страх*, потому что имело место нечто угрожающее, затрагивающее все уровни существования, и в силу этого — человеческую жизнь, но — не только, не столько и не прямо ее; *сострадание* — потому что требовало действия в виде отклика, а не отклика в виде действия, а также именно потому, что дело было не о человеке. Или — не *об этом вот* человеке, тебе самом или сидящем рядом с тобой, хорошо тебе знакомом и похожем на тебя во всем; вот почему у Гераклита боги — это *другие* люди, *бессмертные* люди, но и наоборот, люди суть смертные боги¹¹ — но чтобы трагедия перевернулась, обернулась на человека, нужно начать с бога; с человека, с самого себя, человеку начать никогда не получается, человек всегда потом или вообще только в конце. Страх и сострадание влекут за собой не комплекс магических действий (ритуалов), призванных устранить угрозу, задобрить или отвадить некие сущности — такое отношение принципиально не трагическое; оно, в конечном итоге, очень даже *практическое*, потому в какой-то момент и явится мысль, что по сути магия и *техника* — одно и то же, предельный *праксис*, оперирование с вещами с целью достижения наилучшего результата.

Страх и сострадание — движения души. Душа включается в трагическое действо, причем именно как душа — не как тело, заботящееся только о себе, а если и действующее в пользу другого, то все равно остающееся в своих, четко очерченных рамках целей и средств. Более того — трагическое действо и предназначено для души, оно необходимо имеет в виду включение души. Если его не происходит, передо мной просто хроника катастроф, и дальше уже дело разума высчитать, как это затрагивает — и затрагивает ли — лично меня. *Катарсис*, просветление — это тот момент, когда трагедия переходит к нам, переходит на нас; и вот мы уже внутри, мы теперь тоже участники трагедии. Мы сострадаем герою; страдание героя, увеличенное нашим состраданием, расширяет пространство трагедии — теперь оно включает в себя зрителя. Причем зритель остается

¹⁰ «Лучшая трагедия по своему составу должна быть не простой, а запутанной и воспроизводящей страшные и вызывающие сострадания события, — ведь это отличительная черта произведений такого вида» [Аристотель, 1983, с. 658].

¹¹ «Бессмертные смертные, смертные бессмертные, одни живут смертью других, а те умирают их жизнью» [Лебедев, 2014, с. 220].

зрителем — это не магический перенос «вымышленных» горестей в «реальный мир», чтобы мы уподобились герою и начали ему сострадать, просто потому, что банально разделяем его участь. Таким «разделением» ничего путного не достигается. Люди, свалившиеся в одну яму, ненавидят друг друга или помогают друг другу, но в любом случае те аффекты, которые их при этом охватывают и захватывают, иные, нежели трагическое сострадание. Трагедия очерчивает границу, непроницаемую для телесных возможностей, но открытую, распахнутую для души. Трагедия затребует душу. Трагедии нужен человек. И один из способов для человека найти, наконец, себя как человека, а не как «тело», «присутствие», «субъект», «разум», найтись из потерянного блуждания в чаще идентификаций — трагическое переживание, переживание трагического.

Душа — враг в нас или, как минимум, проблема. Она должна быть нашим самым сокровенным, внутренним, но почему-то оказывается на стороне самого что ни на есть внешнего, другого, иного. Когда мы строим рассуждения или произносим речи, она молчит. То, что мы делаем для себя, ее не касается. Но почему-то она откликается, подает голос, когда одиноко, не ища лукаво сострадания, не оглядываясь украдкой в поисках зрителя, на которого можно «сыграть», разыгрывается, играет сама с собой драма существования, траурная игра. Ситуация, доступная для вмешательства, превращает эмоциональное пробуждение души в пролог («пролог на небесах») к действию, к практике; но сильнее всего трагическое захватывает нас, когда пути к привычному нам действию перекрыты. Не безнадежно (например, смертью). Трагедия дальше человека — живого ли, мертвого ли; она не жалость к живому, не плач о мертвом. Конечно, она включает человека, но совершенно не так, как тот ожидает и рассчитывает. Поворот к человеку от изначально сверхчеловеческих обстоятельств трагического действия (исторически это, скажем, тот самый *Дионисов дифирамб*, воспевавший бога и его деяния, из которого впоследствии произошел трагический хор¹²) не означает поверхностно понятого «очеловечивания» священной истории греков, когда сверхъестественные персонажи делаются людьми, чтобы «приблизить» действие к более привычному «здесь-и-сейчас» человеческого мира (хотя, к сожалению, даже Ницше был несвободен от подобной трактовки; правда, он принимал ее как историческую действительность с целью показать если не деградацию, то постепенное забвение первоначального смысла трагедии). Вообще, нет ничего более враждебного и противоположного трагедии, чем всяческое *близкое, ближнее*. Человек приближается к трагическому, не помещая его в свое ближнее, а переносясь в ближнее самого далекого. Человек в гостях у богов, а не боги в гостях у человека. Отсюда онтологическое значение трагедии как наглядной демонстрации положения человека в мире, модели устройства человеческого существования. Оно определяется не само по себе, а *от* другого существования — божественного. К человеку всегда переходят, с него никогда не начинают. То же самое мы видим и в иудео-христианском предании, и даже в научной картине мира: чтобы перейти к человеку, требуется сначала описать всю историю мира до него, всю эволюцию пространства и времени, энергии, материи и жизни.

¹² «Неопровержимое предание утверждает, что греческая трагедия в ее древнейшей форме имела своей темой исключительно страдания Диониса и что в течение довольно продолжительного времени единственный сценический герой был именно Дионис. Все знаменитые фигуры греческой сцены — Прометей, Эдип, и т. д. — являются только масками это первоначального героя» [Ницше, 1996/1, с. 93].

7

Только став способным созерцать иное, перенесясь к нему мыслью и чувством, человек получил возможность через иное созерцать самого себя, приблизиться к самому себе как к *своего рода* иному. Так человек *впервые* получает в распоряжение самого себя, причем способом крайне возвышенным и необычным. Ницше сформулирует это в своей знаменитой максиме: если долго смотришь в бездну, то бездна тоже смотрит в тебя [Ницше, 1996/2, с. 301]. Предостережение Ницше адресовано *познающему*. Трагедия — не развлечение, а *познание*; правда, это познание, далекое от традиционной эпистемологии. Постигший трагическое постиг суть человеческого удела и устройство человеческой души. Но на пути к трагическому мы сталкиваемся с двойной подделкой. Мы либо выворачиваем этот тезис наизнанку и говорим, что 1) постичь человеческий удел и означает постичь трагическое, поскольку именно он трагичен; и 2) трагичность изначально трактуем как нечто разочаровывающее и ввергающее в пессимизм — коротко

говоря, как «ничего хорошего»¹³. Далее, мы часто соглашаемся с этим тезисом, опять же интерпретируя его так: только через страдания и испытания становишься подлинно человеком, обретаешь понимание человеческого назначения. В первом случае мы ввергнуты в уныние; второй, энтузиастический, садомазохистский, сложнее. Это, фактически, вариант мифа о Сизифе, как он преподносится Альбером Камю. Он в существе своем, как Прометей, горделив и презрителен, и заражен *титаническим*

¹³ В то время как, если внимательно изучить античную (и не только) трагедию, делается очевидным обратное: это жанр по-своему оптимистический. Ее герои, хоть и страшной ценой (собственных страдания и гибели, для начала), добиваются — но не эгоистически своего, а чего-то куда большего: всеобщего блага, справедливости, просветления для окружающих. Камю и другие «бунтари» именно эту финальную гармонию трагедии, спокойствие Эдипа, неверно истолковали как свидетельство триумфа индивидуального сознания, прошедшего через муки и ужас, но отстоявшего себя перед лицом равнодушной вселенной абсурда и ее жестоких богов. Однако менее всего трагедия есть история бунта и преодоления. Трагедия выражает тайную интенцию западного мышления (и греков как его зачинателей) писать книгу истины кровью, потом и слезами единственной неотменимой действительности, заставить мир служить зеркалом духа, его героической Голгофой (Гегель), игрушкой его воли-к-власти (Ницше). Экстериоризация — ключ к пониманию трагедии. Трагедия — это способ мыслить жизнь и мир, но способ специфически западный, нуждающийся во внешней корреляции, отражении/выражении, аккомпанементе (хор — это мир, это голос мира, мира, отвечающего состоянию души, охваченной трагическим пафосом). Для мышления постоянно трансцендирующего, экстатического (т. е. идущего от себя — к другим Я и к вещам) вместо интроспекции свойственна материализация, олицетворение (надевание масок). Трагедия разыгрывает парадоксы сознания на сцене мира, переносит конфликт идей в действительность (отсюда уже недалеко до персонажей-идей Достоевского), а переменными и доказательствами в этой демонстрации принципов становятся жизни и души людей. Это жестокий, brutальный, обремененный злом (как и называли материю), но способ постижения. Это мир, доказывающий правоту сознания — вот только чьего? Не человеческого, скорее божественного. Но и человек — особый человек, человек познающий — может разделить, снискать подобную божественность; поэтому философия у греков — дело божественное, а Ницше определяет трагедию как вотчину познающего — но не юдоль скорби (по крайней мере, не с самого начала), а цель, «столп и утверждение истины». Эту волю-к-реальности, как характернейшую черту античного, а после и всего западного мышления (в отличие от восточного, с его поворотом к интроспекции и признанием иллюзорности чувственного мира), разоблачает в «Хоре» Жак Деррида: «Желание Сократа (т. е. ума, притязającego на онтогенетический статус. — Н. М.), того, кто все получает, — снова и снова давать жизнь, видеть, как дается жизнь и движение, видеть ожившими живописное изображение, описание или омертвевшее запечатление чего-то живого. Давать жизнь; но это к тому же война. А следовательно, смерть. Это желание еще и политическое» [Деррида, 1998, с. 173]. О, несомненно, политическое; здесь коренятся первые ростки воли-к-власти как философского феномена — желание повторить жест бога, разыграть придуманное/продуманное умом в действительности. Похожим образом и З. Фрейд описывает эдипальный механизм сознания — как, в конечной перспективе, желание не столько отмстить отцу или уничтожить его, сколько воздать ему должное, отблагодарить за все, что он дал (а дал он саму жизнь) равномошным жестом, перейти из положения принимающего (восприимлющего) в положение дающего. Потому и искусство действует на нас с такой силой, что мы узнаем в нем собственную тайную, основополагающую интенцию — *прожить жизнь на самом деле*; оно, перефразируя Шекспира, держит перед нами зеркало. Но оно делает и больше чем это; оно позволяет нам увидеть самих себя и скупающие нас желания разыгранными как бы репетиционно — еще не в «последней», необратимой реальности, но и не в чистом уже умозрении — в том самом «нейтральном пространстве места без места», что есть хора Деррида-Платона, месте притворщиков, софистов и актеров — а там, на примере представшего нашим глазам зрелища, убедиться, к каким «трагическим», страшным последствиям эта наша воля может привести (пророческое прозрение Аполлона, «трагическая мудрость» Силена и софокловского хора — неожиданный мостик от западного мышления к восточному, с его «нигилизмом», т. е. жизнеотрицанием), и очиститься/отрешиться от данного желания («катарсис» Аристотеля, или снятие мировой волей самой себя на этапе представления — перформанса? — мы помним, что Ницше на момент написания «Рождения трагедии» находился под серьезным влиянием Шопенгауэра, который, в свою очередь, был большим поклонником восточной мудрости), по всей видимости, удовлетворив его этой обманкой, симулякром-мимесисом — кинув кость внутреннему зверю-богу («зверь в нас никуда не исчез — напротив, он обожествился», скажет Ницше, к чему О. Уайльд добавит свое знаменитое: «Лучший способ избавиться от соблазна — это поддаться ему»). Психотерапия ли, экзорцизм — так или иначе, это и есть высокое искусство.

духом, во всем противоположном божественному¹⁴. Он притязает на то, чтобы поставить человеку очередную планку, дать основание для моральной сегрегации: мол, только тот, кто... имеет право на... а все остальные недостойны. Титанический человек жаждет испытаний и приветствует их, потому что верит, что через них станет еще сильнее. Он спешит сделать трагедию реальностью, чтобы испытать ее, забыв, что суть трагедии — не в страдании, а в *сострадании*, не в тебе, а в *другом*. Для титана же весь мир вращается вокруг него. Он сделал свое Я критерием достоверности восприятия и даже критерием самой действительности задолго не только до Декарта, но и до Протагора.

Трагедия не должна становиться реальностью, потому что реальность — это в первую очередь Я и то, что для Я: мысль, сделавшаяся очевидной для Нового времени, от того же Декарта до Фихте-Шеллинга-Гегеля. Разговоры о том, что здесь-де имеется в виду не эмпирическое Я, а какое-то другое, ничего не меняют. От этого метафизического Я до Я-тела, размещающегося в действительности и оперирующего с ней, всего несколько звеньев нерушимой логической цепи. В конце концов, на этой цепи подвесили всю науку и даже весь мир, теперь объясняемый через науку, как когда-то Зевс грозился заставить всю вселенную провиснуть на золотой цепи. Но Зевс был отходчив и угрозы своей не исполнил, а цепь за него подобрали другие.

Сколько в страдании темного, злого, эгоистичного, показывают и Достоевский, и тот же Ницше. Страдание само по себе ничто, но этим ничто и питается страдающее Я. Страдание обостряет чувство Я, создает иллюзию особой отчетливости существования. В этом смысле оно предельно эгоистично. Таково страдание-претерпевание титана. Требуется убрать реальность, чтобы сломить его гордыню. Прометей смиряется только после того, как оказывается низвергнут в Тартар, где от реальности вообще ничего не остается. Гора и камень Сизифа — это тяжело, но терпимо, вот почему у Камю и слова нет о Тартаре: Тартар погубил бы всю его философию принятия страдания, готовности к нему. Страдание, на которое ты готов, сразу обесмысливается, изобличается как подделка, фетиш Я.

Страдающее Я замыкается в себе, на себе. Если я страдаю, если трагедия — здесь и сейчас, со мной, мне не до какого-то там героя с *его* трагедией: самому бы выжить. Одинаковые обстоятельства не обязательно ведут к симпатии, к эмпатии. Чтобы сострадать, мы не должны ни *страдать*, ни *не страдать*. Смысл сострадания двойной, и точно таков его агент в трагическом действе: он тот, кто рядом со страдающим *там*, и он тот, кто мы, *здесь*. Сострадание охватывает обе стороны представления: и действующую, и созерцающую. Душа, как говорит Аристотель, есть некоторым образом *все сущее* [Аристотель, 2008, с. 445]; следовательно, она способна испытывать и это, и то,

¹⁴ «Сизиф — абсурдный герой», его отличительные черты / ценностные установки — «презрение к богам, ненависть к смерти и желание жить»; он «пролетарий богов, бессильный и бунтующий» [Камю, 1990, с. 90]. Что, по мысли Камю, уподобляет его Прометею, другому мифологическому бунтарю: «Революции всегда совершались против богов, начиная с Прометея» [там же, с. 72].

быть и там, и здесь одновременно¹⁵. Именно душа *сострадает*. Тело способно или страдать, или не страдать. Душа же, она и вместе с телом, и сама по себе. Однако душа сострадает телу, т. е. страдает вместе с ним (и, возможно, по его вине), потому что иначе не может. Она с ним *скована одной цепью*¹⁶, не исключено, что той же, о которой мы говорили выше. Благородное сострадание что-то меняет в самом отношении тела и души, отвлекает их от бесконечного смотрения друг в друга, от непрекращающегося круговращения жизни в ловушке их общей, но никогда ни тем, ни другой не признаваемой вины.

¹⁵ Христианин Паскаль, признавая чрезвычайную сложность связи между душой и телом, критикует смешанность наших представлений, неумение различать область телесного и область духовного. «Почти все философы запутываются в сути того, что нас окружает, и применяют к духовному телесные мерки, а к телесному — духовные. Они, не задумываясь, говорят, что тела стремятся упасть, что они влекутся к центру, стараются избежать уничтожения, боятся пустоты, что у них есть стремления, симпатии и антипатии, то есть наделяют очень многим из присущего только миру духовному. А говоря о духе, ограничивают его в пространстве, заставляя перемещаться с места на место, хотя это свойственно только материальным телам» [Паскаль, 1995, с. 136]. Хайдеггер в «Цолликоновских семинарах» также утверждает: «Только человек может быть одновременно там и здесь» [Хайдеггер, 2012, с. 42]. При этом он уверен, что «нельзя разделить человека на область, являющуюся природой, и более центральную область, которая природой не является. Как бы мы соединили вместе две столь разнородные вещи и заставили их влиять друг на друга?» [там же, с. 61]. Однако порой сама «природа», вычитая, исчерпывая себя в разрушительных процессах, неким странным, отрицательным способом сама начинает свидетельствовать о том, что на «дне» сосуда под названием человек остается что-то еще, кроме нее. Это мы и пытаемся выразить. Трагедия — это способ природы доказывать бытие «духа», движение от обратного, отрицание отрицания (потому что если природа изначально не дух, инобытие духа, то вывернуться/вернуться обратно к духу она может, только отринув себя). Это жестокое пробивание сквозь все слои сущего до чего-то самого последнего — или уже даже иного, нового, трансцендентного в человеке. Человек, трагический герой, доходит до этой своей последней глубины не действиями, неважно, физическими ли, интеллектуальными. Действиями он лишь разрушает себя; да это и не его действия вовсе, не проявление его автономной воли, а захваченность природными импульсами, Аристотелева неизбежная «ошибка» (соскальзывание, падение) в основе драматической коллизии. Человек в трагедии вызывает обвал, лавину страшных событий, которые сокрушают все его природное, всякую оставшуюся жизнь в нем. И когда он в финале лежит, опрокинутый и раздавленный этой лавиной, на грани смерти и иных миров (в этом смысле Прометей, обессиленный и пригвожденный к скале, которая и сама скоро обрушится в бездну, действительно самый близкий образ положения трагического героя, пусть и возвеличенный в сверхъестественное существо), тогда из него и сквозь него начинает струиться, подобно речи, бесплотным словам, его трансцендентное, обретенное столь жестокой ценой.

¹⁶ «Из всех творений природы нет для человека большей загадки, чем он сам, ибо ему трудно уразуметь, что такое материальное тело, еще труднее — что такое дух, и уж вовсе непостижимо, как они могут соединиться. Задача неразрешимая, а между тем это его собственная суть» [Паскаль, 1995, с. 136].

Страдание безвинных по вине виноватых — вот что вызывает в нас сострадание¹⁷. Наше сострадание им начинается с их со-страдания: страдания, разделенного ими с героем. Трагедия ни в коем случае не безусловна — она всегда определяет, высчитывает точную меру страдания и, соответственно, сострадания; опасности и надежды. Орест виновен иначе, чем Эдип, и потому участь, которую разделяет с ним его друг Пилад, будет отличаться от судьбы дочери Эдипа Антигоны, отправившейся вместе с отцом в изгнание. Трагические сюжеты могут иметь нечто сходное между собой, но не являются, с незначительными отличиями, одним и тем же. Виновность нуждается в невинности, страдание ищет сострадания. Трагедия постулирует невинность, невиновность, как *основное условие существования мира*. Без нее все обесмысливается, обрушиваясь в пропасть гордыни или в не менее страшную пропасть беспредельного отчаяния. Невинность *необходима* — без нее ни героям, ни нам рассчитывать не на что. Ради нее мы живем, ее чистоту желаем увидеть в глазах детей, друзей, любимых, ее наивную святость — в руке, протянутой нам, в слове, обращенном к нам. Только невинное в нас самих, страдающее вместе с нами, и зачастую — по нашей вине, делает это страдание хоть чего-то стоящим, хоть в чем-то неподдельным. Без него человеческая жизнь может быть ужасна и катастрофична, но только с ним она возвышается до *трагедии*. До трагедии можно только возвыситься, не унизиться. Потому что трагедия — не только опасность, но и спасение (перефразируя гимн «Патмос» Ф. Гельдерлина).

8

¹⁷ «Сострадание возникает при виде того, кто страдает невинно», — отмечает Аристотель в 13-й главе «Поэтики». Поэтому, с его точки зрения, чистая, безвинная жертвенность не годится для трагедии; персонаж трагедии должен располагаться где-то посередине между людьми хорошими (которые по определению страдают безвинно) и людьми дурными (страдающими оправданно, т. е. наказываемыми богами или судьбой). Он «тот, кто, не отличаясь ни доблестью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своей порочности и низости, а вследствие какой-нибудь ошибки, между тем как раньше он пользовался большой славой и счастьем, как, например, Эдип, Фиест и знаменитые люди из подобных родов. Поэтому требуется, чтобы хорошая фабула была скорее простой, а не «двойной», как некоторые говорят, и представляла переход не от несчастья к счастью, а наоборот, от счастья к несчастью, — переход не вследствие преступности, а вследствие большой ошибки или такого человека, как мы сказали, или скорее лучшего, чем худшего». Тем самым, философия трагедии, если развить эту мысль Аристотеля, в том, что она предполагает человека (по крайней мере, своего героя) как существо неясное, до конца не оформившееся, существо, говоря языком экзистенциалистов, не обладающее отчетливой сущностью, но колеблющееся в возможности для себя самых разных вариантов — от победы до поражения, от успеха до неудачи, от добра до зла, что иные и называют неопределенностью. Проще говоря, мы испытываем страх и сострадание, наблюдая за тем, чья судьба не предрешена заранее и чья сущность не прописана. «Ясно, — говорит Аристотель в главе 9, — что задача поэта — говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости». Однако если ключевое событие трагедии — это «ошибка», то это настраивает нас на иной лад в ее истолковании. Ошибка — интеллектуальный феномен. Следовательно, трагический герой как «человек ошибающийся» вводит собой вечную философско-религиозную тему ограниченности человеческого видения/понимания, несовершенства человеческого разума как такового, не улавливающего всех тонких взаимосвязей, всех имеющихся концов и потому проваливающегося в своих расчетах, пусть даже они были устремлены к благу, а сам он считался собой и другими и мудрым, и проницательным, и осмотрительным. «Перед богом и умнейший из смертных подобен неразумному младенцу», — утверждает Гераклит. Это уже не экзистенциалистская трагедия колеблющейся сущности, но теологическая трагедия познающего, а открытие истины в ее финале — подтверждение существования всевидящего бога (как Эдип осознает, что пророчество Аполлона исполнилось несмотря ни на что).

Хотя трагедия берет свой исток в космической драме божественных сил, герой известной нам «трагедии» (как вида искусства, а не как фундаментального онтологического события, образ которого вдохновляет художника) является, как правило, в обличье человека, и в обстоятельствах сугубо человеческих, хоть и превосходящих накалом усредненный уровень человеческого существования. Что это означает? «Вочеловечивание» примордиального стихийного мифологизма? Подгонка архаичных сюжетов под возросший уровень самосознания разумного существа? Решительно нет, и мы уже объясняли почему. Путь, которым трагедия приходит к человеку, — не прогресс и не регресс, не эволюция и не деградация. Нельзя сказать, что это-де забвение исконного смысла или его произвольная трансформация (на чем настаивал Ницше). Нет, человек присутствует в трагедии изначально; трагедия в той же мере о нем, что и богах.

Как же так, напрашивается естественный вопрос. Разве можем мы тогда говорить, что человек *потом*, если он, оказывается, присутствует, имеется *изначально*? Путаница? Мы ничего не понимаем в том, о чем говорим, сами себе голову задурили, а теперь собираемся другим тоже ее задурить?

Нет, и это не самооправдание. Пытался ли кто-то когда-то по-настоящему вникнуть в существо трагического, не говоря уже о существо мифа — вот вопрос. В средоточии трагедии мы находим странную двойственность. Всякая диалектика, дихотомия, дуализм — следствие ее рецепции, но сама она не диалектика, не дихотомия, не дуализм. Божественное и человеческое смотрятся друг в друга в трагедии, и не только смотрятся. Трагедия начинается (*incipit tragoedia* — любимое выражение Ницше) с появлением человека, и еще до появления — с предчувствия, предвестия, уже угадывающейся беременности Вселенной человеком. Человек, еще до своего фактического пришествия, делается предметом глубочайшего сокрушения богов.

Что же такого особенного в человеке, что он вызывает сокрушение богов? Почему у греческих мыслителей и поэтов встречается иногда определение человека как *deinos*, существа пугающего и даже чудовищного?

Аристотель, проведший различие между «первым по природе» и «первым для нас» [Аристотель, 2008, с. 13], имел в виду соотношение вещи как целокупного и составляющих ее элементов. Но можно перенести это различие с физики на логику, т. е. на сам способ, которым мы постигаем начало. По природе своей оно есть нечто первое (т. е. оно «раньше», чем все, что с его помощью началось, и что на нем основывается), но перед нами оно может явственно предстать лишь в *конце* цепи рассуждений, как ее *итог*. Мы всегда начинаем с конца, наше начало, первое для нас — это конец; в познании мы движемся против течения времени — если не эмпирического, то онтологического, отматываем мир назад, до той точки, с которой пошел отсчет.

Умозрительно человек трагический представляет собой тот же самый парадокс. Аристотель снимает этот парадокс в своем понятии *цели/причины*. Цель как причина пуститься в путь — его начало, а как то, к чему он направлен — его конец, предел. В начале — *знание о вещи*, в конце — *знание вещи*, т. е. она сама. Так мы можем объяснить логическую сторону парадоксальности трагедии, но не онтологическую.

«Первое для нас» — это *последнее* по природе, проекция нашего собственного места во Вселенной. Человек вообще в состоянии устремиться назад во времени, к началу, потому что движется от обратного ему предела. И только так и можно направляться

к началу. К нему не пустишься в путь из какой-нибудь средней, промежуточной, неопределенной точки. В этом смысле нет ничего ошибочнее утверждения, что Аристотель — апологет неопределенности. Как раз абсолютной определенностью, вдохновенностью пределом исполнена его метафизика. Человек в силу своей предельности способен любое место, в котором он разместился физически или мысленно, сделать подобием точки отсчета, как в путешествии он разбивает палатку или шатер — подобие дома. Так возникает наука, имеющая дело как раз со всем многообразием промежуточного, располагающегося вдоль линии, соединяющей два предела — *начало вообще* и *наше начало*. В познании «мира» правильно, методически организованной и построенной науке нет равных; но ее начало произвольно, оно лишь проекция человеческой предельности, квантифицированной неопределенностью, не-предельностью вещи. Из науки невозможно выйти к началу всех начал, потому что к нему выходишь только из единственной приспособленной для этого точки — обратного ему предела, который является началом человека. Поэтому наука не философия, и никогда ею не будет; точно так же философии следует проститься с идеалом научной строгости, которому она никогда не сможет соответствовать. Наука строга *вынужденно* — чтобы удерживаться в срединной, промежуточной неопределенности всех вещей и даже намечать в ней маршруты и линии ориентировки, требуется куда больше силы, чем есть в философии, которая вся дрожание тетивы, натянутой меж двух пределов. В философии нужна не сила, а ловкость, гибкость, почти акробатическое мастерство; а если и сила, то особым образом перенаправленная, переосмысленная — ведь тетива эта настолько жесткая, что ее лучше не натягивать, а превратить в струну, на которой играешь, или в канат, на котором пляшешь. Поэтому Заратустра у Ницше с уважением относится к канатному плясуну, пускай тот и разбился¹⁸; и греческий Аполлон — бог-лучник, соединивший тетиву и струну и ставший олицетворением искусства и вешего знания¹⁹.

Итак, человек — *последнее*, но не по времени и не в некоей иерархии существ и сущих. Человек — предел, но не статический и вертикальный, а динамический и горизонтальный. Верхний предел вертикали существования — боги, нижний не определен (греки действительно в этом смысле знали лишь отрицательную бесконечность), отсюда античный космос уходит *вниз*, ничем не сдерживаемый — Аид, Тартар, Эреб, Хаос... философы добавили к этому списку *Ничто*, теоп, не-сущую материю и прочие абстрактные фетиши в том же духе. Вертикаль эта воплощает все то, что вечно и пребудет всегда. С точки зрения плоскости, а не объемной сферы, она — центр окружности, все точки которой от него равноудалены. Боги действительно могли воспринимать человеческий мир как плоский диск, и человек долгое время жил с заимствованным у них восприятием. Этот же мир в картезианско-египетском профильном сечении — горизонтальная черта. Один ее край — начало, первое по природе, определенное, как и верхний предел вертикали. Человек, находящийся на другом краю, вернее, маркирующий этот край, размыт, как предел Хаоса и Ничто внизу вертикали. Человек, обитающий в горизонтали, может с богами вообще не соприкоснуться и ничего о них не знать. Он живет вдоль линии времени, двигаясь вперед и назад,

¹⁸ «Ты из опасности сделал себе ремесло, а за это нельзя презирать» [Ницше, 1996/2, с. 13].

¹⁹ Гераклит свидетельствует: «Враждующее между собой находится в согласии... как лад лука и лиры» (Лебедев, 2014, с. 154).

распространяясь в стороны, вширь, выходя к периметру окружности и скользя по нему. Тогда черта превращается в диск. Сохраняется ли линия, когда возникает диск? Она становится поперечным сечением, диаметром круга. Совершив полный кругооборот познания, человек осознает, что эта линия дробится, делится ровно посередине рассекающей ее сверху вертикалью. Что означает образующийся от этого *центр*? Нечто произвольное? То, что никогда не будет найдено или замечено? Греки называли это *золотой серединой*. Историческая локация центра мира — Дельфы, святилище Аполлона. Философ Аристотель поместит в центр мира *ум*. Теперь путь к началам не такой долгий, трудный и смутный; ровно на полпути находится посредующий, срединно-мирный ум, *пous*. Сначала надо идти к нему, и уже от него — к началам. Начала открываются только умом.

Путь размечен. Теперь ни сухопутным странникам, ни морякам не придется блуждать, наматывать круги — ведь можно пройти насквозь, наметить прямую линию сразу к цели (и еще говорят, что Античность-де знала только круг, а никакой линейности там в помине не было). Поэтому Аполлон, помимо прочего, бог мореплавателей, путешественников, паломников. Орест отправляется сначала в Дельфы, к Аполлону, и лишь затем оттуда в Афины, где решится его судьба. Орест — герой *трагедии*, классический: Гамлет до Гамлета. В своих скитаниях Орест воспроизводит древний путь, намеченный богами для человека. Следуя за Аполлоном в облике дельфина, критские моряки пристают к берегу. Это земля, твердая, несомненная *достоверность*, спасительная гавань и дом родной, куда, по Гегелю, европейская мысль вступает только с Декартом. Декарт и Гегель философы и, верные истинному призванию философа, тоже перекрывают изначальные истины, как Аристотель. Дельфин буквально означает «утробный зверь». Дельфы, центр мира, связаны с утробой, с лоном, с порождением, поэтому именно там находится пуп земли. Аристотелев ум — это *хора*, порождающая мать/материя/утроба мира²⁰ его учителя Платона, которую сам Платон все еще располагал по вертикали, внизу, мыслил подчиненно и шел к ней от верхнего мира. Аристотель идет к уму от горизонтального человеческого предела, и он делается важнейшим посредником, тем необходимым переломным моментом путешествия, когда из горизонтали наконец переходишь в вертикаль; а также местом встречи учителя и ученика, их философий. В хоре запечатлены *идеи*, через хору они и постигаются, как аристотелевы начала постигаются через ум.

При переходе время замирает, делает как бы скачок. Оно не исчезает, не останавливается полностью, потому что ты не выходишь в вертикаль, а только перемещаешься по ту сторону времени, где и располагаются начала. Предвестием

²⁰ О труднопостижимой аналогии между «хорой» как инстанцией вселенского творения и хорой как символом промежуточного положения мыслящего бытия ума размышляет Ж. Деррида. И то, и другое — «третий род», необходимый, но ускользающий в своей сущности посредник между небесным и земным, идеями и вещами, умопостижимым и чувственным. На космическом уровне от ее участия возникает известная нам реальность — продукт сочетания, смешения того и другого. На уровне сознания актуализация ее в особом уме основывает возможность познания этого существующего порядка вещей. «Сократ — это не *хора*, но он очень на нее похож, если бы она могла быть кем-то или чем-то» [Деррида, 1998, с. 164]. Вот почему философы вплоть до Гегеля и были так уверены в том, что ум, разгадывающий загадки бытия, идет как бы по собственным следам («познание есть припоминание» Платона), опознает в устройстве мироздания следы своей же работы.

открывающей перспективы становится покой, очищение разума. В Дельфах эриннии, неотступно и неумолимо преследовавшие Ореста, оставляют его. Они усыплены Аполлоном. Мучительные мысли, терзающие разум, наполняющие его кошмарными видениями и химерическими образами, погружаются в сон, уносятся сном, как память уносится рекой забвения, а Офелия — рекой смерти. Но сам разум не только не засыпает — напротив, с их усыплением он наконец-то пробуждается. Орест свободен — не вообще и навсегда, а для последнего и главного этапа своего странствия — он должен отправиться в Афины, где на суде с участием самих богов и его мучительниц-эриний окончательно решится его судьба, а вместе с ней — и судьба мира: по какому закону ему жить. Аполлон дает волшебную помощь, подспорье, но все остальное человек должен сделать сам. На последнем суде никакому волшебству места уже нет; там звучит только речь. Там эринии *обретают голос* и уже рационально дискутируют с Аполлоном и Афиной о том, согласно какой правде следует поступить с Орестом. Ум отстраняет химеры, лишая их силы, но только в свете начал они делаются понятными, логически внятными. Становится ясно, частью какого логоса они являются, какой идее они служат и почему (точно так же и Кант потом будет требовать, чтобы все известное явилось на *суд разума* и предоставило свои основания). Зловещий, необъяснимый, давящий ужас, с которым они преследуют нас, рассеивается. Мир оборачивается другой своей стороной. Мы *получаем ответ*, сколь бы жуткими и чудовищными ни казались нам обстоятельства, и сколь ничтожной — компенсация за то, что мы вынуждены были претерпеть.

Время покоя, сна, передышки — остановившееся, замершее время. Время суда, разбирательства, когда высвобождаются все силы логоса — тоже, хотя и по-другому: оно подвешено (на вселенской золотой цепи). Мы вплотную подошли к тому, что значит для трагедии время, а для времени — трагедия.

9

Представление о времени как о последовательности моментов «теперь» обращает наше внимание в сторону «теперь», при этом упуская из вида *смену* этих «теперь» и то, что время опознается именно по ней. Традиционная модель определения подразумевает прежде всего установить *то, что* (подлежащее, субъект). Аспекты, в которых оно берется, отношения, в которые оно вступает, события, которые с ним происходят, толкуются обычно как вторичные, привходящие, в лучшем случае — становящиеся сами понятными только в свете первично проясненного *что*. Однако, как в знаменитом примере с падающими часами, фраза «часы падают» выставляет субъектом «часы», в то время как подлинный субъект, истинное «что» описываемого события — их *падение*, которое вводится в форме глагола. Так же и со временем. Принципиально в нем то, что выражается метафорами *хода, бега, ускользания*, замещения одного другим. Время пронизывает все, и в этом смысле его собственную «предметность» — часы, минуты, секунды — составляют те же самые числа для счета, с помощью которых подсчитывается и количество эмпирических предметов. Время измеряется счетом, но и само есть способ счета. Время — это открывшаяся сущность числа, которое в первую очередь *число самого себя*, и только потом — чего-то еще; коротко, это число, считающее само себя, тогда как пространство — экстериоризация счета, числа, цифры. Время, однако, не изначально и не

всесильно — оно возникает, производится, точно так же как числа натурального ряда могут быть показаны как производные неких операций выстраивания отношений или их формализация. Собственно время — пустой промежуточный момент, отделяющий первичный онтологический уровень реальности от известного нам пространственно организованного космоса.

Время расширяется и сжимается, отменяя ряд гомогенных, равнозначных «теперь», напоминающих те же секунды или любую другую абстрактную единицу измерения времени/время-измерения. Оно инстинктивно, животно реагирует на открывающуюся перспективу, потому что время для нас — это время нашей жизни, это сама жизнь. Время задается, предрешается жизнью; мы отмеряем себе на «то» или «это» ровно столько времени, сколько его следует из нашей готовности или неготовности прожить это. Мы говорим «у меня совершенно нет на это времени» не потому, что в данном конкретном случае мы заранее точно знаем, сколько времени это потребует, и есть ли у нас столько, и хотим ли мы его так потратить. Мы говорим так, повинаясь мгновенному импульсивному решению; жизнь в нас, соприкоснувшись с неким предметом, оценивает его отрицательно и тут же сжимается, отказываясь предоставлять ему какое-либо место, хоть сколько-нибудь. «Место» здесь не пространственная категория, а если и пространственная, то в том смысле, в каком время — это «пространство», объем самой жизни. Жизнь растет в обе стороны, осваивая и внешнее ей пространство, и свое собственное²¹. Более того, даже это «внешнее» пространство, осваиваемое жизнью, тоже получает, в конце концов, название жизни, начинает определяться как «жизненное пространство» — это и необходимая для ее поддержания среда, и то пространство-время, которое вводится, например, разговорной фразой «ну что там у тебя в жизни происходит».

Пространство — это предоставление другому места. Время — это предоставление другому себя. Мы источник времени. Да и пространство, предоставившее себя всем вещам вообще, естественно переходит во время, само обнаруживает себя как время, через это вмещение. У него на все нашлось время, и время определенное. Всем вещам отведен их срок, положен предел. Все берут в долг у Первоединого, а затем этот долг возвращают (Анаксимандр)²².

Если ровный ход, мерная чередка однородных «теперь»²³ и есть изначальная реальность времени, чем бы оно ни было само по себе, то внутреннее, собственное время жизни живет не просто счетом, но *расчетом* самого себя. Жизненное время отказывается уделять себя чему-либо, если чувствует, что ставки неравны, что его ресурса может не

²¹ У Паскаля это две бездны, беспредельно великое и бесконечно малое, причем второе для человека непостижимее первого. «Природа равно запечатлела и свой образ, и образ своего Творца на всех предметах и явлениях, поэтому почти все они отмечены ее двойной бесконечностью. Из этих двух известных науке бесконечностей бесконечность больших величин более доступна человеческому разуму. Но бесконечность в малом куда менее очевидна. Все философы потерпели в этом вопросе поражение, хотя порою и утверждали, что изучили его» [Паскаль, 1995, с. 133–134].

²² Рассел, 2020, с. 62.

²³ Или — ни в чем не схожих, а потому и ускользающих, с самого начала не могущих быть тождественными ни друг другу, ни даже самим себе. Так это у В. Библихина: «Счет времени ведется не по похожести, что вчерашний день солнце было такое как сегодня, а наоборот по уникальности: вчера было уникалом, сегодня тоже, т. е. сегодня совсем не то же что вчера, и эта разница, *inter-esse*, делает возможной счет» [Библихин, 2015, с. 103–104].

хватить. Априорно не время — априорно принуждающее нас к нему условие. Его, по аналогии с тем, к чему оно привязывает, тоже начинают мыслить как *время*. Правила в разных играх разные, но никакая игра не обходится без системы правил. Правило — необходимость любой игры, идея правила задает все возможные игровые пространства сразу. Абсолютного времени нельзя избежать, и не потому, что оно противоположно «нашему» жизненному времени, а потому, что оно, наоборот, задает все времена, все жизни, все игры, все правила.

10

Занимает ли *эмоция* время? С формальной точки зрения ответ «да», поскольку абсолютное время неотменимо, и все, что происходит, происходит для нас в нем и пересчитывается на него. Можно, теоретически, вычислить, при условии наличия идеального свидетеля, трансцендентного или имманентного сознанию, в какой конкретно момент своей жизни и сколько именно времени человек был счастлив, страдал, предавался унынию. И вовсе не обязательно такой подсчет будет очередной попыткой постичь алгеброй (рациональности) гармонию (экзистенции).

Однако часто допускается, что яркое, сильное переживание как бы останавливает время, правда, исключительно в том смысле, что наделяет особыми привилегиями *один из его моментов*, одно из бесконечно сменяющих друг друга «теперь», так что это «теперь» расширяется как бы до всего времени или даже до *вечности*. Отсюда определение вечности как вечно длящегося настоящего, здесь-и-сейчас, *пун*. Такая «вечность» мыслится заключенной в самом ядре времени и иногда как бы «взрывающей» его изнутри. Такое понимание строится на осознании неустранимого различия между неизменным и неотменимым абсолютным временем и постоянно трансформирующимся личным, жизненным временем. Собственно, это *антиномия*. Два равносильных голоса утверждают прямо противоположное и при этом одинаково очевидное (хотя и с разных позиций): ДА, время остановилось — НЕТ, время продолжает идти. В каком-то смысле верно и то, и то. Формально определяемый момент абсолютного времени, на который остановка времени *просто выпала*, и больше ничего — лишь признак, по которому мы ориентируемся, как по обгоревшему пню мы понимаем, что здесь стояло дерево, в которое ударила молния. Но этот пень не является, понятное дело, самой молнией, которая упала и валяется в таком вот виде. Мы привыкли все и всегда объяснять через какую-то субстанцию, внешнюю нам самим. Но суть остановки времени не в том, что она открывает тайну *времени*, которая, скажем, есть «вечность» или что-то еще. Она открывает *человека*. Время расступается, как воды, расходится, как занавес, и впускает, дает дорогу человеку. Опять же — не для кого-то или чего-то еще, а для него самого. Формально ведь человек уже здесь. Он уже есть. Значит, речь о воссоздании-проигрывании его явления, причем даже не момента или обстоятельств, а самой сути. Человек должен догнать самого себя, снова пережить, а может, и впервые *своими глазами*, теми, которые уже здесь и уже видят, увидеть, понять, как он пришел и что он такое. Это не «остранение», «объективация» или еще какой эксперимент, потому что не человеком он замышляется и проводится. Человеком это в лучшем случае фиксируется, как наше сознание фиксирует происходящее с нами, только здесь происходит само сознание, и даже не «происходит» в качестве процесса,

имманентного фиксации сознанием внешнего, а *является*. «Феномен» означает «явление». Феноменология в этом смысле, конечно, учение о *самом* сознании, *собственно* сознании, и только потом — о том, что является самому сознанию. Ему, кстати, ничего не *является*, а разве что *предстает*. Вещи мира и сам мир становятся видны и доступны в свете совершенно иной очевидности, а не, как пытался вслед за Декартом доказать Гуссерль, в силу того, что на них распространяется «аподиктичность» самого сознания [Гуссерль, 2001, с. 74]. Свет, являющий сознание, сознанием не контролируется и не струится из него постоянно, биологически или технически. Как раз сознанию его легче всего упустить из вида, потерять, никогда не обрести или вообще не подозревать о нем. Потому что не о том сознании, которое сумма наших восприятий и мышлений, информации и операций, речь в этом явлении. Речь о нас самих, как мы есть, как мы впущены в бытие, а бытие впущено в нас. Поэтому Хайдеггер последовательно развивает феноменологию в фундаментальную *онтологию*, учение уже не о «сознании», а о сущем, бытии и ничто.

11

Остановка времени — не экспериментальное допущение, а подлинная катастрофа. Голос трагедии чудовищен. Он напоминает человеку, что тот произошел через катастрофу, и катастрофа есть бесконечно длящееся, фундирующее событие человеческого существования. Почему это так? Может, это ужасная ложь, клевета, в которую нас заставляют зачем-то поверить, а на самом деле мы хорошие и все у нас правильно?

Трагедия — это трагедия познания, трагедия познающего. Она о том, чего познание стоит, а главное, кто за это *платит*. Никогда не человек — по крайней мере, не тот человек, который *герой*. Как раз его героичность и ломается, крушится трагедией как последнее препятствие на пути к пониманию. Трагедия не бог; она та самая судьба, что превыше всех, которая обрушивается — не только и даже не в первую очередь на человека-героя — на весь мир, и на богов тоже, чтобы что-то *произошло*. Чтобы она сама произошла, открылась, явилась, была осознана как то, что с самого начала здесь и все определяет. Трагедия не то, что происходит в «трагедии», а *то, к чему* оно происходит, *то, что* оно предуготовляет как непременно должествующее свершиться и явиться. К этому страшному моменту все в ней направлено. То, что до него — не страшное, совсем не страшное, и мы это поймем, когда придет время для *того самого*. Время останавливается, когда приходит, настает, наступает *последнее время*. Его удар придется в самое сердце человеческой непроницаемости и уничтожит эту ненавистную непроницаемость — непроницаемую тьму человеческого сердца. До этого момента все разговоры пусты; после него, вероятно, уже не нужны.

Трагедия — это урок. Никакой другой урок человека не научит. Он должен не *узнать*, а *познать*, понять. Для этого должен рухнуть мир — никакой другой ценой познание, которое способно действительно изменить, исцелить, спасти человека, не покупается. Человек *deinos* (страшный, чудовищный) не из-за того, что он может — не так уж и много, в конце концов, он может, хоть и думает иначе, — а из-за того, чего он *никак не может*, но что он должен, ради самого себя, научиться мочь. Чтобы он понял, *что* это такое (сфера *sophia*, «мудрости»), и *как* это *мочь* (сфера *poiesis*, «ума»), и как *научиться* это

мочь (сфера *episteme* — «науки» или лучше «знания»), должна случиться, не больше и не меньше, трагедия. Мера, которой отмеряется, измеряется человек — та же мера, которой отмеряется все существование, все сущее, все бытие в целом. Этот «золотой логос» действительно обменивается только на огонь. Человек знает об абсолютном, потому что именно это его предел, и другого нет. Абсолютное время не менее «наше», чем жизненное, иначе откуда бы мы о нем знали. Просто оно дано нам с одной-единственной целью, и произвести с ним можно одну-единственную операцию. Оно обменивается на *смерть*, на крах всего разом. Только так оно подчиняется, останавливается, размыкается.

Достижение абсолюта оплачивается страшной ценой, но только он способен исполнить все смыслом. Исполнение как разыгрывание, представление в смысле *performance*, и исполнение как наполнение, осуществление соединяются в трагическом представлении. Чтобы что-то началось, что-то должно закончиться. Невинные страдают и гибнут, умирают сами боги и рушится мир, чтобы человек что-то, наконец, понял, чтобы его *проняло*. Вот когда это происходит, все и замирает. Мы знаем этот невероятный момент, в созерцании трагедии мы подходим к нему с «замиранием сердца». *Замри-умри: мрак. Замереть-умереть: мера, меркнуть. Замирать-умирать: мир.* Жертвы принесены, и все замерло в ожидании ответа. Последний, кто остается, уже совсем один, когда все померкло — человек-герой²⁴, человек с каменным сердцем, и его сердце — тот самый камень, который никто в целом мире не может поднять, и чтобы оно разбилось, *мир* должен разбиться, и целиком. Человек же остается, потому что затем он и создан таким. Он продолжает жить в последнем длящемся моменте уже опустошенного от всего времени, времени-эпилога, времени-эпитафии, потому что только в нем и возможно для него, наконец, все обдумать, все увидеть, все понять. В конце остаются человек и время, их взаимопринадлежность и истинный смысл. Но этот конец — только новое начало, потому что когда человек, пойманный в последний миг над небытием, поймет то, что должен понять, вспышка этого понимания вернет его, невинных, мир и богов, из пропасти исчезновения. *Все живы, все цело, и теперь я знаю смысл всего этого, и свой собственный смысл.* Аристотель определяет это состояние как *катарсис*²⁵.

Через призму остановившегося времени человек начинает видеть иные сущности, нежели те, что формировали реальность вокруг него, пока он бежал вместе со временем, был внутри него, целиком захвачен и поглощен им. Оглядываясь назад, человек говорит: теперь я понимаю, что то, что произошло, должно было произойти, потому что *мир* должен произойти, начать быть или снова начать быть, а происходит он именно так. Происхождение, происшествие, событие мира происходит теперь через человека, потому что, о, странная прихоть судьбы, только человек кратен миру, всему миру в целом — и только ему человек кратен. Он знает это, но не понимает, почему так, и как с этим быть.

²⁴ Вокруг которого, если верить Ницше, *все* становится трагедией [Ницше, 1996/2, с. 150].

²⁵ А Ницше, с присущей ему двусмысленной манерой, формулирует эвкатастрофический пафос финала трагедии (когда неожиданно сквозь зло прорывается добро, а сквозь разрушение начинает проступать возможность нового созидания — в классической аристотелевской теории драмы это определяется как «переход от несчастья к счастью») как оправдание героя (подобно тому как, несмотря ни на что, оправдан Фауст в финале драмы Гете): «Благородный человек не согрешает; пусть от его действий гибнут всякий закон, всякий естественный порядок и даже нравственный мир — этими самыми действиями очерчивается более высокий магический круг влияний, создающих на развалинах сокрушенного старого мира мир новый» [Ницше, 1996/1, с. 89].

Все, что он делает, выражает часть этой истины: наука ставит целью познание и изменение мира, искусство — его довоображение, религия — преобразование, деятельность — захват (Бибихин)²⁶. Гераклит, один из «ранних греческих философов», говорил странные вещи, которые его соотечественники и современники отказываются понимать (и по сей день дело с ним обстоит не лучшим образом): боги смертны, люди бессмертны; все решается через войну; огонь обменивается на золото, а золото на огонь. Еще он говорил, что космос всегда — *был, есть и будет*, возрождающийся и гибнущий согласно ритму и мере, но главное — что этот космос не создан никем из богов и людей: формулировка, заставляющая своим резким отрицанием задуматься о том, *мог ли* кто-то в принципе считать, что космос создан человеком, и как именно он себе это представлял²⁷.

12

Существо античного театра заключается в том, что именно боги были в нем актерами. И они играли людей — а не *в* людей²⁸. С формальной точки зрения, в постановках греческих трагедий актерами были люди, и они играли людей или богов. Но маски, которые они надевали во время представления, служили не притворству — напротив, они передавали истинное положение дел: сыграть великую драму существования — а человек эта драма и есть — сам человек не способен. Человек ведь сам для себя всегда нечто конкретное, и сообщать он нам через свою игру будет конкретные проблемы конкретного лица, но не само это лицо как проблему. Человек как проблема — вот что говорит трагедия, вот каков ее посыл. Это и задача для мысли, и образ, захватывающий внимание всего ума. Для такого дела никто, кроме бога, не подойдет. Бог изображает человека, чтобы тот увидел, понял, познал себя. Вот *для чего* бог — если, конечно, здесь уместно какое-либо «для». Без бога человеческая жизнь —

²⁶ «По активности принимаемых мер можно судить, насколько люди захвачены захватом. Но захват — не новое и не локальное, у него древнее лицо... Все, что существует, имеет место по способу захваченности и захвата. Захват не временное помрачение людей. Все создано хваткой... Гераклитовская война в начале всего» [Бибихин, 2012, с. 22–47].

²⁷ «Этот космос, один и тот же для всех, не создал никто из богов, никто из людей, но он всегда был, есть и будет вечно-живой огонь, мерно вспыхивающий и мерно угасающий» [Лебедев, 2014, с. 157].

²⁸ Почему-то считается, что в античной трагедии человек — игрушка богов или даже Рока. «*Те* орудуют; мы — орудия», — ярко выразила эту мысль М. Цветаева. Учитывая, что боги тоже подвластны Року, хотя и иначе, чем человек, боги и люди в трагедии, получается, равны. Однако важнее в принципе давно уже наметившийся перелом в истолковании роли Рока в трагедии, вплоть до полного отрицания существенности этого элемента. Эту волю к рационализации трагедии, в противовес иррациональному преподнесению ее событий и пафоса, возводят уже к Аристотелю. «Распространенным, — пишет А. Аникст в своей классической работе «Теория драмы от Аристотеля до Лессинга», — является мнение, что классическая античная трагедия, изображая различные конфликты, исходила из концепций рока, определявшей судьбы людей. Но сколько бы мы ни перечитывали «Поэтику» Аристотеля, мы не найдем в ней ни слова об этом. Воля богов, проявляющаяся в роке или судьбе, отсутствует в аристотелевском анализе трагедии. С другой стороны, нельзя не обратить внимания на то, что Аристотель особенно акцентирует такие моменты в судьбах героев, которые связаны со знанием или незнанием каких-либо обстоятельств (вспомним уже упоминавшуюся прежде «ошибку» как один из существеннейших триггеров трагедии; брат Лоренцо из «Ромео и Джульетты», несомненно, согласился бы с Аристотелем. — *Н. М.*). Наука об античности в прошлом неправомерно акцентировала значение рока в древнегреческой трагедии. Думается, что мы достигнем более полного и всестороннего понимания великого трагического искусства древности, если расширим идейные рамки, определявшие развитие классической драмы. Не только проблема рока, сколько тема познания жизни составляла ее важнейшую основу» [Аникст, 1967, с. 24].

трагедия, так и не осознавшая себя. Осознавать, понимать — удел богов, высшее счастье: действительность ума (потому и философия занятие божественное). Для жизни стать трагедией означает возвыситься, а не рухнуть; она и так есть не более чем каждодневное падение, неотмечаемое и оттого еще более страшное. Столкнув жизнь с нею самую в пустоте за пределами всякого реального пространства — на сцене, в игре, перед своим лицом, отражающим человеческое, — бог спасает ее и мир. Когда бог играет человека, все в человеке делается, наконец, ясно: мера истинного и ложного, значительного и ничтожного, оправданного и безнадёжного.

Бог не *оправдывает* жизнь²⁹, как она есть, — он *дает* ее, в том смысле, в каком мы говорим, что «вещи» даны «сознанию», и оно само себе тоже «дано»: то ли тоже как вещь, то ли как ее подобие-отражение, то ли совсем иначе. Мы никогда не застаем начала жизни, в первую очередь — нашей собственной жизни; оно всегда происходит до нас, вне нас, без нас (всегда-то мы опоздали к самому главному, говорит Бибахин³⁰). Бог, играющий нас, наш двойник, душа, дэмон, возвращает ее нам, помещает нас в ту точку, откуда мы наконец-то начинаем смотреть на нее как ее «те, кто». Греческий бог всегда *вторичен*, он всегда *потом*, но лишь для теологии, помешанной на идее превосходства начала, это недостаток. Начало, далекое, смутное, вроде бы дало нам все, вот это все — но в то же время как будто ничего не дало; мы постоянно отняты у самих себя, захлебнулись *всем миром*, тоже себя лишенным. Бог приходит потом, когда уже все вроде есть, и давать больше нечего, и незачем, и невозможно; вот он и дает почти *ничто* — мысль, осознание, понимание, — но вместе с ними нам впервые дается и *все*: все то, что и так уже, казалось, было, и есть, и будет, что тут добавить? Бог, отражающий нас, задает невозможное, несуществующее пространство рядом с тотальным пространством Вселенной, вроде бы все вобравшим, охватившим, а чего не охватившим, того и нет вовсе — *пространство ума*, которые мы затем заполним. Заполним не только философией, наукой, искусством, религией, но и выдумками, глупостями, смехом и слезами. У человека в мире появилось *место*; с этого началась его *история*, и на этом единственном ресурсе она продолжает работать и двигаться дальше — какое, спросим, пространство предполагает, подразумевает это «дальше»? Мир — не в уме, и ум — не в мире; но они оба — в одном удерживающем взоре, одном ддящемся взгляде, о котором ничего нельзя сказать, кроме простого: вот его не было, а вот он появился.

²⁹ «Так боги оправдывают человеческую жизнь, сами живя этой жизнью, — единственная удовлетворительная теодицея!» [Ницше, 1996/1, с. 67]. Однако же оправдывать, защищать можно только то, что подверглось нападению или порицанию. Аполлон оправдывает Ореста. Оправдать можно человека или бога — но жизнь? Еще Ницше говорит об оправдании в самом знаменитом тезисе своей первой работы: «Только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности» [там же, с. 75]. Оправданы — значит, имеют смысл и ценность, вообще и большую, чем оспаривающие это аргументы: ужас, страдание, зло. Само бытие неизбежно двойственно, но Аполлон и Дионис не столько символы этой двойственности, сколько следующий уровень двоеения — два равновеликих способа отстаивать, выносить бытие перед лицом всего мучительного в нем.

³⁰ «Мы опоздали» не в уничижительном и в критическом смысле, а в смысле дефиниции. Мы поздние. Что первое в бытии, то последнее для нас (Аристотель). Люди не боги. Мы всегда очнулись после молнии, после хайдеггеровского Ereignis, где спрессованы смыслы события, озарения, своего, собственного, настоящего. Хайдеггеровская школа во Франции переводит: *éclair*, вспышка, молния. Молния всегда застанет нас врасплох. Мы опоздали к событию совсем, радикально, по нашему существу смертных» [Бибахин, 2005, с. 117].

Литература

1. *Адмони В.* Стихия философской мысли в драматургии Шекспира / Шекспировские чтения-1976. — М.: Наука, 1977. — 288 с.
2. *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М.: Наука, 1967. — 455 с.
3. *Ансельм Кентерберийский.* Прослогион / Сочинения. — М.: Канон, 1995. — 400 с.
4. *Аристотель.* О душе. Пер. с древнегреч. П. С. Попова / Политика. Метафизика. Аналитика. — М.: ЭКСМО; СПб.: Мидгард. 2008. — 960 с.
5. *Аристотель.* Поэтика. Пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова / Сочинения в 4-х т. Т. 4. — М.: Мысль, 1983. — 832 с.
6. *Аристотель.* Физика. Пер. с древнегреч. В. П. Карпова / Политика. Метафизика. Аналитика. — М.: ЭКСМО; СПб.: Мидгард. 2008. — 960 с.
7. *Бибихин В.* Витгенштейн: смена аспекта. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. — 576 с.
8. *Бибихин В.* Пора: время-бытие. — СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2015. — 367 с.
9. *Бибихин В.* Собственность. Философия *своего*. — СПб.: Наука, 2012. — 536 с.
10. *Бл. Августин А.* Исповедь. Пер. с лат. М. Е. Сергиенко. — М.: Дарь, 2005. — 544 с.
11. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа. Пер. с нем. Г. Шпета. — СПб.: Наука, 2006. — 448 с.
12. *Гуссерль Э.* Картезианские размышления. Пер. с нем. Д. В. Скляднева. — СПб.: Наука, 2001. — 320 с.
13. *Деррида Ж.* Хора. Пер. с фр. Н. А. Шматко / Эссе об имени. — М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. — 192 с.
14. *Камю А.* Миф о Сизифе. Пер. с фр. А. М. Руткевича / Бунтующий человек. — М.: Политиздат, 1990. — 415 с.
15. *Лебедев А. В.* Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова (с новым критическим изданием фрагментов). — СПб.: Наука, 2014. — 533 с.
16. *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего. Пер. с нем. Н. Полилова / Сочинения в 2-х т. Т. 2. — М.: Мысль, 1996. — 829 с.
17. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Пер. с нем. Г. А. Рачинского / Сочинения в 2-х т. Т. 1. — М.: Мысль, 1996. — 829 с.

18. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Пер. с нем. Ю. М. Антоновского / Сочинения в 2-х т. Т. 2. — М.: Мысль, 1996. — 829 с.
19. Паскаль Б. Мысли. Пер. с фр. Ю. Гинзбург. — М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1995. — 480 с.
20. Рассел Б. История западной философии. Пер. с англ. В. В. Целищева. — М.: АСТ, 2020. — 768 с.
21. Софокл. Эдип в Колоне / Трагедии. Эсхил. Софокл. Еврипид; пер. с древнегреч. Дмитрия Мережковского. — М.: Ломоносов, 2009. — 474 с.
22. Толстой Л. Н. О Шекспире и драме / Собрание сочинений в 22-х т. Т. 15. — М.: Художественная литература, 1983. — Электронный ресурс: <https://www.litres.ru/lev-tolstoy/o-shekspire-i-o-drame/> Дата обращения: 15.03.2022.
23. Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот / Сочинения в 12 т. Т. 5. — М.: Наука, 1980. — Электронный ресурс: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0240.shtml?ysclid=11am3zjcfk Дата обращения: 11.03.2022.
24. Хайдеггер М. Цолликоновские семинары. Пер. с нем. И. Глухой. — Влн.: Изд-во ЕГУ, 2012. — 406 с.
25. Цицерон. О природе богов. Пер. с лат. М. И. Рижского / Философские трактаты. — М.: Наука, 1985. — 384 с.
26. Шекспир У. Король Лир. Пер. с англ. Т. Л. Щепкиной-Куперник / Избранные произведения. — М., Л.,: ГИХЛ, 1950.
27. Эсхил. Скванный Прометей / Трагедии. Эсхил. Софокл. Еврипид; пер. с древнегреч. Дмитрия Мережковского. — М.: Ломоносов, 2009. — 474 с.

References

1. Admoni V. *Stihiya filosofskoi mysli v dramaturgii Shekspira* [An Element of Philosophical Reflection in Shakespeare's Dramas] in: *Shekspirovskie chteniya-1976* [Shakespearean Readings — 1976]. Moscow: Nauka Publ., 1977. 288 p. (In Russian.)
2. Aeschylus. *Skovannyi Prometei* [Prometheus Bound] in: *Tragedii. Eskhil. Sofokl. Evripid* [Tragedies. Aeschylus. Sophocles. Euripides]. Moscow: Lomonosov Publ., 2009. 474 p. (In Russian.)
3. Anikst A. *Teoriya dramy ot Aristotelya do Lessinga* [A Theory of Drama from Aristotle to Lessing]. Moscow: Nauka Publ., 1967. 455 p. (In Russian.)
4. Anselm of Canterbury. *Proslogion* [Proslogion] in: *Sochineniya* [Works]. Moscow: Kanon Publ., 1995. 400 p. (In Russian.)
5. Aristotle. *Fizika* [Physics] in: *Politika. Metafizika. Analitika* [Politics. Metaphysics. Analytics]. Moscow: EKSMO Publ., St. Petersburg, Midgard Publ., 2008. 960 p. (In Russian.)

6. Aristotle. *O dushe* [On the Soul] in: *Politika. Metafisika. Analitika* [Politics. Metaphysics. Analytics]. Moscow: EKSMO Publ., St. Petersburg, Midgard Publ., 2008. 960 p. (In Russian.)
7. Aristotle. *Poetika* [Poetics] in: *Sochineniya v 4-h t. T. 4* [Works in 4 vol. Vol. 4]. Moscow: Mysl' Publ., 1983. 832 p. (In Russian.)
8. Augustine. *Ispoved'* [Confessions]. Moscow: DAR Publ., 2005. 544 p. (In Russian.)
9. Bibikhin V. *Wittgenstein: smena aspekta* [Wittgenstein. Change of Aspect]. Moscow: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2005. 576 p. (In Russian.)
10. Bibikhin V. *Sobstvennost'. Filosofiya svoego* ["Ownness". The Philosophy of Oneself]. St. Petersburg: Nauka Publ., 2012. 536 p. (In Russian.)
11. Bibikhin V. *Pora (Vremya-Bytie)* [Time (Time-Being)]. St. Petersburg: Vladimir Dal', 2015. 367 p. (In Russian.)
12. Camus A. *Mif o Sizife* [The Myth of Sisyphus] in: *Buntuyushii chelovek* [The Rebel]. Moscow: Polotizdat Publ., 1990. 415 p. (In Russian.)
13. Cicero. *O prirode bogov* [On the Nature of the Gods]. Moscow: Nauka Publ., 1985. 384 p. (In Russian.)
14. Derrida J. *Khora* [Khora] in: *Esse ob imeni* [Essay on Name]. Moscow: Institut eksperimentalnoi sociologii., St. Petersburg, Aleteia Publ., 1998. 192 p. (In Russian.)
15. Hegel G. W. F. *Fenomenologiya duha* [Phenomenology of Spirit]. St. Petersburg: Nauka Publ., 2006. 448 p. (In Russian.)
16. Heidegger M. *Zollikonovskie seminary* [Zollikoner Seminare]. Vilnius, EGU Publ., 2012. 406 p. (In Russian.)
17. Husserl E. *Kartezianskie razmyshleniya* [Cartesian Meditations]. St. Petersburg: Nauka Publ., 2001. 320 p. (In Russian.)
18. Lebedev A. V. *Logos Geraklita. Rekonstrukciya mysli i slova (s novym krtiticheskim izdaniem fragmentov)* [Logos of Heraclitus. Reconstruction of thought and word (with new critical translation of fragments)]. Saint-Petersburg: Nauka Publ., 2014. 533 p. (In Russian.)
19. Nietzsche F. *Po tu storonu dobra i zla* [Beyond Good and Evil] in: *Sobranie sochinenii v 2-h t. T. 2* [Collected works in two volumes. Vol. 2]. Moscow: Mysl' Publ., 1996. 829 p. (In Russian.)
20. Nietzsche F. *Rojdenie tragedii iz duha muzyki* [The Birth of Tragedy from the Spirit of Music] in: *Sobranie sochinenii v 2-h t. T. 1* [Collected works in two volumes. Vol. 1]. Moscow: Mysl' Publ., 1996. 829 p. (In Russian.)
21. Nietzsche F. *Tak govoril Zaratustra* [Thus Spoke Zaratustra] in: *Sobranie sochinenii v 2-h t. T. 2* [Collected works in two volumes. Vol. 2]. Moscow: Mysl' Publ., 1996. 829 p. (In Russian.)
22. Pascal B. *Mysli* [Thoughts]. Moscow: Izdatelstvo imeni Sabashnikovyh, 1995. 480 p. (In Russian.)
23. Russell B. *Istoriya zapadnoi filiosofii* [A History of Western Philosophy]. Moscow: AST Publ, 2020. 768 p. (In Russian.)

24. Shakespeare W. *Korol' Lir* [King Lear] in: *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow, Leningrad, GIHL Publ., 1950. (In Russian.)

25. Sophocles. *Edip v Kolone* [Oedipus at Colonus] in: *Tragedii. Eskhil. Sofokl. Evripid* [Tragedies. Aeschylus. Sophocles. Euripides]. Moscow: Lomonosov Publ., 2009. 474 p. (In Russian.)

26. Tolstoy L. *O Shekspire i drame* [Shakespeare and the Drama] in: *Sobranie sochinenii v 22-h t. T. 15* [Collected Works in 22 vol. Vol. 15]. Moscow: Hudojestvennaya Literatura Publ., 1983. Electronic resource <https://www.litres.ru/lev-tolstoy/o-shekspire-i-o-drame/> (Accessed 15.03.2022). (In Russian.)

27. Turgenev I. *Gamlet i Don Kihot* [Hamlet and Don Quixote] in: *Sochineniya v 12-h t. T. 5* [Works in 12 vol. Vol. 5]. Moscow: Nauka Publ., 1980. Electronic resource http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0240.shtml?ysclid=11am3zjcfk (Accessed 11.03.2022). (In Russian.)

Stay, moment, you are terrible: reinventing the philosophy of tragedy

Nikolai N. Murzin,

research fellow, Institute of Philosophy RAS,

shywriter@yandex.ru

Abstract; In order to be spoken, a tragic monologue which is the quintessence of any great tragedy, always required quite a special moment amidst action, approximately described as ‘stop-time’, ‘falling-out-of-time’ or ‘time-within-time’. This abruption of natural time-durance, formation of some strange lacuna in its usually monolith and constant flow, along with the strengthening of the emotional effect of such dramatic meditation by portraying it against the most depressing, uncomfortable or disastrous convulsions in the world around which seems to literally fall apart and leave the man to his own — was rarely regarded from the outside of dramatic art as a serious philosophical conception, a keystone event to present human self-awareness. Indeed, Plato already compared thinking (as a process) to the inner speech of soul communicating with itself (and thus knowing, noticing itself), and again, the same Plato suggested that to reach the real essence of things (which is the inborn aim of thinking), a human being must find itself on the breaking edge of existence where the material world is cast aside and the other world of godly truths starts to shine through — as it happens to the soldier Er in one of myths quoted in ‘Republic’, who seemingly fell in battle but as he lay neither dead nor alive his soul went to other planes to witness the divine order and then bring the knowledge of it back to people as Er resurrected. But the connection between the matrix of central elements in such enlightening tales (‘catastrophe of usual being’ — ‘transgression to some medium plane’ — ‘learning some all-changing truth there’ — ‘coming back to the world and oneself to speak the

learnt to the people'), was never considered akin to that of the core elements of tragic climax. After Plato, Aristotle developed the idea that to think seriously we need a special time free of all else that storms our everyday lives — yet designing the laws of tragedy in 'Poetics', he didn't ever let this intellectual transcendence counter the dramatic strives of actions and passions of its heroes (as well as the forth movement) although it was only one step away to admit their likelihood. The latter Christianity defiled tragedy as the way only to despair, and more to that, a theatrical illusion leading conscience astray. Only modern European thinkers from Pascal to Nietzsche and existentialists (with the significant help from outstanding authors like Shakespeare) brought back the notion of tragic to philosophical bloom again and re-presented the tragedy as one of the highest and most complicated arts devoted to human self-cognizance.

Keywords: tragedy, time, human, world, reflection, philosophy, Nietzsche, Camus.