

ЗНАНИЕ

НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

Т.Б. Любимова
КАТЕГОРИЯ
ТРАГИЧЕСКОГО
В ЭСТЕТИКЕ

СЕРИЯ
ЭСТЕТИКА

2'79



**НОВОЕ
В ЖИЗНИ,
НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ**

Серия
«Эстетика»
№ 2, 1979 г.

Издается
ежемесячно
с 1976 г.

Т. Б. Любимова,
кандидат философских наук

**КАТЕГОРИЯ
ТРАГИЧЕСКОГО
В ЭСТЕТИКЕ**
(ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК)

Издательство
«Знание»
Москва
1979

Любимова Т. Б.

Л 93 Категория трагического в эстетике (Исторический очерк). М., «Знание», 1979.

64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика», 2. Издается ежемесячно с 1976 г.)

В брошюре на богатом материале из области искусства и истории философии прослеживается становление категории трагического — одной из универсальных категорий эстетики, подчеркивается, что только марксистско-ленинская философия позволяет раскрыть истинное содержание этой категории. Автор выявляет возможности ее использования в современной эстетике и в искусстве социалистического реализма.

10507

87.8

Истолкования категории трагического в эстетике и истории философии довольно многообразны и расплывчаты. Наверное, нет и в обиходной речи такого понятия, заимствованного из эстетики и истории философии, которое имело бы столь далекий от первоначального и столь неопределенный смысл. Все события повседневной жизни, связанные с несчастьем или имеющие горестные последствия, квалифицируются обыденным сознанием как трагические: «трагически погиб в автомобильной катастрофе», «трагически скончался от преждевременной и тяжелой болезни» и т. д. и т. п.

Категория трагического в эстетике в отличие от обыденного понимания этого слова — средство теоретического познания особых явлений искусства и действительности. При этом сфера трагического в искусстве не ограничивается, конечно, соответствующим драматическим жанром; трагическое может характеризовать и другие жанры и виды искусства, да и сам жанр трагедии шире того, что подпадает под понятие трагического, так как в трагедиях присутствуют, как правило, и моменты возвышенного, прекрасно-го, героического, трогательного и т. п. Чисто «трагической» трагедии не было создано еще ни одним поэтом.

Явления, которые могут быть названы трагическими с точки зрения эстетики, стали предметом философского осмысления уже у Платона и Аристотеля. К этому времени давно был «пропет» эпос и сыграны все великие греческие трагедии; стало ясным отличие подвигов эпических героев от действий героев трагедии (хотя речь шла, как правило, об одних и тех же именах); последние — герои настоящего времени, первые — прошедшего, полубоги, олицетворение стихий. Герой настоящего времени со своими

актуальными противоречиями начал свое существование в античности. Возник особый социокультурный институт — трагедия, то есть драматические состязания, универсальные по своему характеру представления о мире, обществе, человеке, человеческом роде. Греческая трагедия — это первоначальный, исходный материал для осмысления категории трагического, образец трагического в искусстве.

Отметим редкость трагического: не всякое неразрешимое противоречие достаточно серьезно, чтобы быть трагическим, не ко всякому искусству применима эта категория, не в каждой эпохе и не у каждого народа неразрешимое противоречие осознается трагически. Почему же трагический гений редко вспыхивает в богатом многообразии эстетических форм, почему не всякая кризисная общественная ситуация допускает осмысление ее как трагической? Чтобы ответить на подобные вопросы, необходимо выйти за пределы собственно эстетики и обратиться к фундаментальным положениям исторического материализма, марксистской истории философии, к истории эстетики и искусства. Перед нами стоит более узкая задача: основываясь на положениях марксистской философии и эстетики, выявить основные концепции трагического в истории эстетической мысли и основные типы трагического в искусстве.

АНТИЧНАЯ ТРАГЕДИЯ — ИСХОДНЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ ТРАГИЧЕСКОГО

Категория трагического, без сомнения — одна из наиболее «диалектических» категорий эстетики. В ней в свернутом виде содержится логика противоречий, антагонизмов, разрывов и несовместимостей. В ней осмысливается тот наиболее острый момент диалектического движения, когда противоречие доведено до предела и когда невозможен с точки зрения вышших ценностей выбор ни одной из сторон противоречия. Эти высшие ценности определяются каждым обществом различно, в соответствии с тем уровнем развития, на котором оно находится; содержание трагического конфликта разворачивается также различным образом, в зависи-

мости от того, какие ценности сталкиваются или подвергаются уж розе уничтожения.

Можно ли отсюда непосредственно сделать вывод о том, что наиболее острые, наиболее «антагонистические» периоды в истории человечества создают благоприятную почву для возникновения жанра трагедии как особого способа отражения общественным сознанием создавшейся исторической ситуации, или же вопрос относительно трагедии надо ставить иным образом? Может быть, в трагедии выражено извечное, присущее любой исторической эпохе «общечеловеческое» противоречие, и мы обязаны предварительно отыскать таковое, а затем уже указать в истории те моменты, которые были благоприятны для проявления этого противоречия. Иногда таким «извечным» противоречием считалось несовпадение картины, создаваемой разумом, и стремлений воли и чувств человека, в связи с чем развивалась идея двойной природы человека: духовной и плотской, божественной и земной, разумной и чувственной, сознательной и подсознательной и т. п. Иногда «извечным» противоречием выступало противоречие между личностью и обществом, долгом и личным стремлением или, с метафизической окраской, между необходимостью и свободой, безличным роком и человеческой жизнью. В эпоху послешекспировской трагедии в антагонистическое отношение вступают чаще всего уже разнообразные человеческие страсти. Но важно отметить, что любое противоречие, понимаемое как трагическое, представляется человеку данной эпохи неразрешимым.

Чтобы ответить на подобные вопросы, необходимо обратиться к тому виду искусства, которое в явной форме и по преимуществу было выражением трагического способа постижения жизни: к драматическому жанру трагедии и прежде всего к античной трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида, к неповторимому и удивительному, не потерявшему до наших дней своего необычного обаяния культурному феномену, первоисточнику всего дальнейшего развития европейской драмы.

В настоящее время, когда подобно разделению труда в производстве произошло разделение, раздробление науки на различные дисциплины, невозможно избавиться от привычки говорить

об искусстве и представлять себе принципы его существования и развития уже во всем многообразии его жанров. Так, мы начинаем изучать развитие драмы с древнегреческой трагедии и сатировской драмы; но ведь с той же самой трагедии мы можем начинать и изучение музыки, которая была неотделима от драматического представления, а не служила только лишь сопровождением (как в современном театре), и изучение религии (представление трагедии было религиозным праздником); мы можем найти в ней материал и для изучения политики (наиболее актуальные вопросы жизни города обсуждались здесь же, правда, в ритуализованной форме); мы найдем здесь и пластику, архитектуру, танец, поэзию.

Неповторимость и неотразимое воздействие античной трагедии не только в такой полноте содержания и выражения, но и в том, что в ней в парадоксальной форме поставлены самые важные вопросы жизни и отдельного человека, и всего античного общества. Мы вынуждены рассматривать античную трагедию как драму — другой возможности у нас нет, ведь мы не можем восстановить всю полноту ее воздействия, а можем лишь вообразить ее. Мы можем обращаться только к текстам трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида, хотя в V в. до н. э., когда творили эти поэты, существовала устная традиция передачи того, что мы сейчас называем ценностями культуры. Собственно говоря, они не писали трагедий, они их творили: в одном лице сочетался автор слов, музыки, актер, постановщик. Драматические состязания проводились во время празднования Великих Дионисий, весной. Праздник в честь Диониса длился целую неделю и проходил как бы в его присутствии — из храма, располагавшегося рядом с театром, выносилась деревянная статуя бога, и торжественная процессия направлялась в обход через весь город, повторяя мифический путь Диониса в Афины. На четвертый день праздника начинались драматические состязания. В этих состязаниях участвовали три автора, каждый из которых представлял три трагедии и одну драму сатиров. Актарь бога был расположен посреди оркестры. Трагедия, таким образом, развертывалась на глазах публики, равно как и «перед лицом» бога. Это были общегосударственные праздники, преследовавшие цели политические, религиозные и идеологические. Меньше всего они могли быть просто «отдыхом от трудового дня». Развлекательность современного театра по сравнению с античным в значительной степени заслоняет для нас и понимание трагического смысла античной драмы.

Единственно надежным источником суждений о трагическом в античном искусстве остаются произведения трех великих трагиков: Эсхила, приблизительно из 90 трагедий которого до нас дошло всего 7, Софокла, создавшего 123 трагедии, из которых до-

шло тоже 7, и Еврипида, из 92 драматических произведений которого сохранилось 19. Единственно надежный источник эстетического осмысления категории трагического в античности — «Поэтика» Аристотеля. Мнение о связи греческой трагедии с культом Диониса высказано Аристотелем, конечно, на основании практики Великих Дионисий, хотя и для Аристотеля эпоха трех великих трагиков была уже далеким прошлым.

В греческом театре перед драматическим состязанием происходила сложная церемония, в которой граждане и союзники города чествовались за заслуги перед Афинами, и вслед за которой происходила религиозная церемония: жертвоприношения на алтаре Диониса, перед его статуей, а затем обряд очищения всех собравшихся в театре. Трагическое очищение, о котором Аристотель говорит в «Поэтике», не может быть понято без соотнесения с этим обрядом, но, конечно, оно не ограничивается им по своему значению. Театральное действие было по форме сочетанием политической церемонии, богослужения и живым произведением искусства; таким образом, в культовой форме (соответствующий язык, одежда актеров и хора, ритуальная форма текста и т. п.) здесь совершенно понятным для обычного афинского зрителя образом обсуждались самые актуальные общеполитические проблемы. Такими проблемами были: порядок и его незыблемость, борьба принципов, на которых должен основываться порядок, борьба старых и новых богов.

Трагедия ставилась всего один раз и в последующие годы больше не повторялась; автор стремился получить признание и награду не от анонимных потомков. Зрители и специально выбранные судьи выносили свое решение сразу же после представления тремя авторами своих трагедий.

Начиная с 534 г. до н. э. драматические состязания во время празднования Великих Дионисий стали проводиться ежегодно. Они носили массовый характер: «Массовость в сочетании со сложившимися в Греции условиями общественной жизни превратила театральную сцену в своего рода трибуну, с которой возвещались новые идеи большого общественного значения и критически пересматривались старые воззрения»². Обсуждались прежде всего моральные взгляды: «В трагедиях, теперь ежегодно ставившихся в дни праздников Диониса и в его честь на афинской сцене перед многими тысячами зрителей, моральная проблема была главной, основной»³. Но заметим, что античное толкование морали значи-

¹ См. об этом: Д. П. Каллистов. Античный театр. Л., 1970.

² Д. П. Каллистов. Античный театр, с. 64.

³ Там же, с. 69.

тельно шире, чем современное. Такие социальные и культурные сферы, как мораль, искусство, наука, политика, религия, философия, были в то время достаточно близки, они взаимопроникали, и при современном взгляде на любое из этих явлений возможна некоторая односторонность. Поэтому не имеет смысла останавливаться на бесконечной критике, которой подвергают друг друга представители различных точек зрения относительно принципов античного искусства и культуры. Ни одна из этих точек зрения не может быть доказана с достоверностью и поневоле остается в некоторой степени домыслом как из-за бедности дошедших до нас сведений, так и вследствие неискренности наших собственных разнообразных предрассудков. Но поскольку греческая трагедия — достояние современной общечеловеческой культуры, искусство в определенном смысле очень современное, постольку мы имеем право рассматривать ее такой, какой она выглядит в своем далеком прошлом для нас, живущих в настоящем. Никакого другого, «абсолютно объективного» ее постижения и быть не может; даже Аристотель, которого уже отделяло от расцвета трагедии, да и от ее упадка более чем целое столетие (то есть несколько поколений), представляет нам не первоначальный смысл трагедии, а восприятие ее через платоновской философии, с одной стороны, и истолкование ее в духе культа врачующего бога Асклепия, с другой⁴. Не забудем, однако, что этот «медицинский» оттенок толкования трагедии ни в коей мере не схож с современным механически-физиологическим медицинским подходом к человеческому телу. Асклепий не лечил, а исцелял. Искусство и музыка, духовное совершенствование и достижение равновесия души, равно как и очищения тела, входили в арсенал его средств. Во всяком случае Аристотель первым в истории создал поэтику трагического на еще близком ему материале античных трагедий.

Каково же было содержание греческой трагедии? Как уже отмечалось, в ней обсуждались жизненно важные проблемы религиозно-морального содержания, имеющие в то же время для жителей города актуальное политическое значение. Разумеется, что этой исключительной важности обсуждаемого соответствовала и форма представления и текста, далекая от привычной повседневности. Представление трагедии должно было воодушевлять народ, это было ежегодное торжество всеобщего единства, и оно должно было иметь форму, производящую исключительное впечатле-

⁴ Гипотеза о связи учения Аристотеля о катарсисе с культом исцеляющего бога Асклепия изящно аргументирована в кн.: T. Brunius. *Inspiration and Katharsis*. Laokoon, Uppsala, 1966, № 3.

ние: яркие одежды, необычный язык, напряженный ритм, очень сложный и стройный, маски, музыка и, главное, трагическая коллизия, в которой раскрывался смысл происходящего. Если у первого великого трагика, Эсхила, действие еще развито не так стремительно (в «Прикованном Прометее» действия фактически нет, а смысл обсуждаемого высказывается прямо или героем, или хором), то уже у Софокла и Еврипида трагический смысл выявляется и в самом действии, и в переживаниях героя.

Сюжеты древней трагедии заимствовались из мифологической истории, герои ее — это те же персонажи эпоса и мифов, но обладающие здесь большей моральной самостоятельностью, более самостоятельные. Любопытно, что предприимчивость Одиссея могла послужить сюжетом драмы сатиров, но не трагедии, в которой действовали возвышенные и благородные герои. Даже у Еврипида, представившего более широкий диапазон характеров и включившего в действие и низкие характеры, основная трагическая коллизия связана с исключительным по своему достоинству героем.

Расцвет греческой трагедии совпадает с расцветом афинской демократии в V веке до н. э. Вершиной демократических установлений античного полиса и было представление трагедии: весь народ не только присутствовал, но и участвовал в одобрении или неодобрении, принятии или непринятии моральных норм и законов, по которым он должен жить, и образцы которых предлагали народу авторы представляемых трагедий. О моральных нормах греков нельзя, разумеется, узнать с достоверностью. Но наиболее вероятной такой нормой представляется идея необходимого и ненарушимого порядка.

Итак, главной проблемой греческой трагедии была моральная проблема в наиболее высоком смысле: что должно быть, что есть благо для человека и для города, что следует делать и на что человек способен. Греки считали себя людьми свободными, свободное действие, его возможности, последствия и необходимость были для них наиболее актуальными вопросами. В «Прикованном Прометее» среди действующих лиц есть Власть и Сила, слуги Зевса, героем трагедии является Прометей, прозорливец, совершивший перед Зевсом, то есть перед естественным порядком природы, такие преступления: «племя смертное/От гибели в Аиде самовольно спас»; «Еще у смертных отнял дар предви-

дения» и «их слепыми наделил надеждами», «Огонь доставил им». Прометей знает, «что нет сильнее силы, чем всевластный рок», что наказания избежать нельзя, но порядок и судьба выше власти и силы: «И Зевсу будет худо, и узнает Зевс/Как непохоже рабство на владычество». Прометей, следовательно, восстал не против высшей справедливости, судьбы, а против того, о чем в начале трагедии говорит Власть: «Все тяжко, только над богами властвовать/Нетяжко, и свободен только Зевс один» — то есть против узурпации свободы. Прометей совершает тем самым свободный поступок, осознавая с ясностью, свойственной трагическому герою, все ужасные для себя последствия своего преступления перед наличным порядком во имя высшего порядка, в котором люди получают свободу, лишившись правда, при этом дара предвидения, то есть знания.

В греческой трагедии, словно растение в зерне, содержатся уже все позднейшие проблемы европейской философии. Отсюда и возможность такого большого количества толкований и объяснений смысла этих трагедий. И среди всех трагических историй, может быть, больше всех повезло в этом отношении истории царя Эдипа. «Царственной трагедией» называли античные граммматики «Царя Эдипа» Софокла. Шеллинг считал, что в творчестве Софокла искусство достигло своего совершенства: «Софокл просто абсолютен, без всякого дальнейшего определения»⁵.

Можно сказать, что эта образцовая трагедия служила в европейской научной мысли основным доказательством распространенного взгляда на греческую трагедию вообще как на трагедию рока. Действительно, тема рока здесь прямо-таки «бросается в глаза». Но рок одинаково был неумолим и к остальным участникам этой трагедии; почему же Софокл вслед за мифологической традицией рассказывает эту историю, которая начинается не с Эдипа и не его кончиной завершается, как историю именно Эдипа? Не он один возлечен в роковые события, а буквально все, все близкие и родные, весь город, все страдают от рока, за исключением, может быть, мудреца-прорицателя, слепца Тиресия. Но и тот стра-

⁵ Шеллинг, Философия искусства, М., 1966, с. 175,

дает от своего знания: «Увы! Увы! Как страшно знать, коль пользы нет от знания». В чем же состоит исключительность Эдипа, сделавшая его трагическим героем? В личных ли его достоинствах или в особом его месте во всей истории его рода?

Мифологическая история Эдипа такова. Отец Эдипа, фиванский царь Лай за свою приверженность к противоестественной любви получил предсказание, что если он будет иметь детей, то сын, который от него родится, убьет его и женится на своей матери. Лай женился на Иокасте, которая родила ему сына; чтобы избежать предсказанной оракулом судьбы, Лай велел убить сына; но младенец — Эдип — остался в живых, попав в Коринф, где его воспитали приемные родители, царствующая бездетная чета. Когда Эдип вырос, ему было предсказано, что он убьет своего отца и женится на матери. Считая своих приемных родителей настоящими, Эдип пытается избежать предсказанного ему ужасного преступления. Он уходит из Коринфа, и по пути в Фивы во время вспыхнувшей ссоры убивает незнакомого старика. Это был его отец — Лай. У ворот Фив он встречает чудовище: крылатую полульвицу-полуженщину, Сфинкса, «когтистую деву». Он отгадывает ее загадки и тем избавляет город от беды. Народ избирает Эдипа царем, он женится на вдовствующей царице, Иокасте, не подозревая, что тем самым он совершает преступление, от которого пытался бежать. Он как бы попал в ловушку судьбы.

Здесь кончается предыстория, и начинается собственно трагическая ситуация, отсюда и развивается действие в трагедии Софокла. Эдип — счастливейший и лучший из живущих; он «избранный» по своему положению в городе — царь, справедливый, благородный и обладающий ясным умом: никому не удавалось решить загадок Сфинкса, только ему. Но этот человек, лучший из лучших, — преступнейший из преступных. Среди всеобщего благополучия на город вдруг обрушиваются страшные несчастья: чума, неурожай, возникает угроза гибели города. Оракул в Дельфах предсказывает, что спасение возможно лишь в том случае, если из города будет изгнан величайший преступник, убивший Лая. Эдип должен найти убийцу. Он не подозревает, что это он сам. Он проклинает убийцу, не зная, что проклинает себя. Пре-

ступление его исключительно, соразмерно прежнему счастью и достоинству: «Кто несказанно свершил несказанный/Грех рукой кровавой». Но Эдип еще «пророчества пифийских избегнуть мнит» после того, как слепой прозорливец Тиресий указал ему на преступника: это сам Эдип. Хор комментирует это страшное состояние перед моментом, когда надо решать, но не в обыденном смысле: выбрать не между добром и злом, а решиться на встречу с судьбой; выбора перед Эдипом нет никакого, он может только действовать по неизбежному плану судьбы — найти себя-преступника: «верить нет сил, нет отрицать». Это переломный момент действия. Эдип убеждается (все признаки и показания совпадают), что он сам причина своих бед: «...То не кто иной, /Как я, проклятя на себя обрушивший». Открытие сделано, но он еще не хочет расставаться со счастьем, это открытие еще не «трагическая ясность». Эдип, разгадыватель загадок, то есть обладатель высокой степени житейской мудрости, еще не видит себя во власти рока, он еще предпочитает судьбу-случай: «А я — сын счастья, мне добро дарившего. — /И не боюсь ничем быть обеспеченным. /Так вот кто мать мне. Месяцы — отцы мои. — /Меня и малым и великим сделали». Эдип не осознает еще себя ответственным за весь свой род, он еще сын времени и счастливой судьбы. Но он полон решимости разгадать свой род. От пастуха, спасшего его в младенчестве, он узнает, что Иокаста — его мать. Вместе с этим открытием к нему приходит ясность, он называет себя «гнуснейшим», теперь он видит, что он был избран не для счастья, а для бед: «...бед моих/Никто снести не в силах, — только я один». Иокаста кончила жизнь самоубийством — «И над двубрачным ложем, выла бедная, /Где муж рожден от мужа и от сына сын».

Образ Иокасты в трагедии Софокла не является, конечно, только фоном. Ее ситуация симметрична Эдиповой. В ней, в ее положении относительно рода, время споткнулось, родовое время, время поколений смешалось, его стройный порядок нарушился: ее внуки были ее детьми. В образе Иокасты дана эта спутанность рода, родового времени. Но ей не дано было распутать этот узел: она всего лишь страдающая сторона и она выпадает

из дальнейшего — вполне логичного — развития трагической ситуации. Иокаста гибнет, но не как трагический герой, она не берет на себя последствия содеянного. Эдип, напротив, не погибает. Этот факт, кстати, опровергает все определение категории трагического через смерть, гибель героя. В «образцовой» трагедии герой не гибнет, как он не гибнет во многих других трагедиях античности. На Эдипе также завязана эта «плетля» времени поколений, она и есть проклятие роду. Прорицание, которое получил Лай, означало, что его рода не должно было быть на земле, эту «незаконность» бытия рода и искупает своей судьбой, а не жизнью, Эдип. Он ослепляет себя, проклинает своих сыновей, предрекая, что они убьют друг друга (правда, это совершится уже вне рамок рассматриваемой драмы), тем самым порядок будет восстановлен, а порочный род уничтожен.

Последняя трагедия Софокла «Эдип в Колоне», поставленная уже после смерти автора, продолжает тему «неведомого» преступления, но главный акцент здесь уже не на неодолимости судьбы и открытии (прозрении) ее неизбежности, а на оправдании, святости принявшего свою истинную судьбу. Сюжет этой трагедии заимствован из афинских сказаний. Эдип покинул Фивы, и направился в Афины, афинский герой Тесей признает его невиновность: он следовал указаниям оракула. Эдип исчезает в пещере таинственным образом, афиняне с этого времени считают его святым, чтут как покровителя города, то есть его личная невиновность признается в высшей степени. Эдип оправдывается следующим образом: «...все дела мои/Скорее выстраданы, чем содеяны»; «...шел, не зная сам, куда иду. /А муку принял и погиб от знавших все». Он «претерпел зло», попав в «круговорот злосчастных бед». Эдип здесь отрекается от своей самостоятельности, он рассказывает в том, что не мог не сделать и что сделал помимо воли:

Хор: Ты вынес
Эдип: Вынес свыше сил...
Хор: Свершил ты
Эдип: Не свершал я...
Хор: Как же так?
Эдип: Приял

Дар, но его никогда терпеливцу мне
Не надлежало принимать от города.

Общий взгляд на горестный удел человека высказывается коротко:

Не родиться — удел из всех
Лучший; жребий второй: родясь,
В край, откуда явился ты,
Снова уйти — и скорей как можно!
Так, лишь юность прошла, с собой
Время легких умчав безумства,
Тут каких не познаешь мук?
Тут не встретишь каких тягот?
Завида, смута, ссоры, брань
И убийства. И презренна — под конец —
И бессильна, и угрюма,
Старость выпадет немилая,
С ней же беды, беды.

В «Царе Эдипе» обобщенный смысл, резюме своего рода, высказывается корифеем в конце трагедии:

О сыны земли Фиванской. Поглядите, вот Эдип!
Он постигший тайну Сфинкса, он славнейший из царей.
Был его завиден жребий всем живущим на земле.
А теперь в какую пропасть бросила судьба его.

В «Эдипе в Колоне» резюме о горестном уделе человека не исчерпывает трагического смысла всей драмы. Этот смысл высказывает сам герой, он теперь сам уверен в своей чистоте, так как убедился, что исполнял веления Аполлона, следовал пророчествам. Только попав в «петлю» времени, в ловушку судьбы — для самых умных самую совершенную ловушку (для простых же смертных достаточно и горестного удела) — только так он свою исключительно счастливую судьбу открывает как цепь преступлений, как «круговорот злосчастных бед». И Эдип открывает себя в этом круговороте как чистого и святого не столько из-за собственного неведения (ведь он стремился избежать преступления), сколько из-за добровольного принятия судьбы: «Свят и благодетель полн, / Для пользы этих граждан я пришел». Но его смирение — не смирение Иокасты, не самоубийство; это очищение: он сам очистился, очистил город (Фивы) от чумы, уйдя в изгнание, очистил землю от порочного рода, прокляв своих сыновей.

Его чистота достигнута не пассивностью, а максимальным напряжением сил, он не борется с роком, он преодолевает инерцию своей счастливой судьбы, находит источник бед в себе и принимает — теперь уже без неведения, а по свободному решению — свершения рока. Отвлекаясь от богатого образно-мифологического смысла этой трагедии⁶, можно выделить ее понятийно-эстетический смысл. Он в виртуозной диалектике превращений: счастливой судьбы в цепь неизбежных несчастий, незнания в знание, преступления в очищение. —

Третий и последний великий трагик античности, Еврипид, был назван Аристотелем самым трагическим поэтом. Однако многие мыслители, начиная с Шеллинга, родоначальника философии трагического, считали творчество Еврипида началом упадка трагедии, а позднее Ницше исчислял от Еврипида и Сократа историю декаданса западной культуры, ее обессиливания, извращения, признаки которого он видел в торжестве морали. Не требуется особого педантизма, чтобы обнаружить, что ницшевские персонажи «Еврипид» и «Сократ» имеют не много общего с одноименными историческими лицами, что это скорее маски, созданные Ницше для его собственной драмы; но надо быть крайним педантом, чтобы верить в исключительную истинность собственной реконструкции и уверять окружающих, что доподлинно известно, как было «на самом деле».

Стремясь избежать подобных крайностей, мы все же не можем не заметить, что творчество Еврипида очень отличается от творчества его предшественников, хотя герои остались те же, и сюжеты черпаются все из того же мифологического источника. Что же в его творчестве дало основание видеть в нем переходную фигуру, видеть в его драматургии начало «декаданса» культуры?

Еврипиду открывается «внутренний мир» героя, главной становится не логика событий, а логика душевной жизни, психология, логика рождения и внутренней борьбы личности. Вот как ка-

⁶ См. об этом: О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978.

рактизует творчество Еврипида советский исследователь В. Ярхо: «Нормативность мифологического идеала приходит в драме Еврипида в столкновение с истинным человеческим благородством, ставящим под сомнение нравственные ценности классической трагедии...

Непреодолимые трудности, которые возникают при этом перед индивидуумом и приобретают воистину трагический характер, лучше всего раскрываются в борьбе противоречивых чувств, происходящей в душе таких еврипидовских героев, как Медея (в одноименной трагедии) и Федра («Ипполит»)»⁷.

Наивно было бы применять к образу Медеи логику поиска оптимального выхода из создавшегося положения. Та ситуация, обстоятельства, в которых она оказалась не по своей только воле, еще не могут быть сами по себе расценены как трагические. Беды, несчастья и преступления, в том числе и чудовищные, не образуют еще состава того редкого и впечатляющего явления, которое может быть названо трагическим, потому что ведь речь идет об эстетической категории, а значит, и об эстетически уже обработанном представлении. Что же делает Медею трагическим героем?

Сюжет «Медеи» восходит к мифу об аргонавтах. Медея, дочь колхидского царя, волшебница, помогла Ясону добыть золотое руно и вернуться на родину; при этом она обманула отца и убила брата. Ясона посылал за золотым руном царь Пелий. Вернулся Ясон с золотым руном и с женой-волшебницей, Медеей. Медея, пообещав вернуть Пелию молодость, уговорила его дочерей совершить волшебный обряд, но обманула их, и Пелий умер, вместо того чтобы омолодиться. Ясон с женой и детьми вынужден бежать в Коринф. И здесь «удел Медеи стал иной. Ее не любят/И нежные глубоко страждут узы. /Детей Ясон и с матерью в обмен/На новое отдать решился ложе, /Он на царевне женится — узы! Оскорблена Медея...» Медеей овладевают жажда мести и неодолимый гнев. Все другие мотивы, кроме ненависти и мести, теряют для нее смысл.

⁷ В. Ярхо. Вступительная статья к кн.: Еврипид. Трагедии, т. 1. М., 1969, с. 18.

Самое замечательное в этом удивительном образе страдающего человека, что столь сильные чувства нисколько не помутняют ее рассудка. Она действует исключительно последовательно и здраво с точки зрения достижения принятой ею цели («все взвешено заранее...»), только сама цель иррациональна и преступна с точки зрения обыденного сознания. Действительно, от того, что она задумала, никому лучше не будет. Один только страх и ужас вызовет ее деяние, даже о восстановленной «вечной» справедливости неуместно будет вспоминать. Ей хватит и одного дня для мести: «Довольно за глаза, /Чтобы отца, и дочь, и мужа с нею/Мы в трупы обратили... ненавистных.../Немало есть и способов... Какой/Я выберу, сама еще не знаю:/Чертог поджечь невестин или медь/Им острую должна вогнать я в печень/До ложа их добравшись?» Она посылает в подарок невесте Ясона: прекрасный наряд и золотую диадему, пропитанные ядом. Царевна и ее отец скончались мучительной смертью.

Медея с наслаждением слушает жуткий рассказ вестника: «И два недуга враз/На жалкую невесту ополчились:/Венец на волосах ее златой/Был пламенем охвачен жадным, риза ж, /Твоих детей подарок, тело ей/Терзала белое, несчастной... Вижу: с места/Вдруг сорвалась и — ужас! Вся в огне, /И силится стряхнуть она движеньем/С волос венец, а он как бы прирос; /И только пуще пламя от попыток/Ее растет и блещет». Сцена пибели героев рассказана вестником ярко и красиво (надо отметить, что греческие зрители никогда на сцене самих ужасов, убийств, ослепления и пр. не видели, все происходило «за сценой», о таких событиях узнавали только из рассказа).

Вестник продолжает сладостный для сердца Медеи рассказ. Отец царевны, рыдая припал к телу погибшей дочери. Он «хочет встать, но тело, точно плющ/Которым лавр опутан, прирастет/К нетронутой одежде — и борьба/Тут началась ужасная: он хочет/Подняться на колени, а мертвец/Его к себе влечет. Усилия же только/У старца клочья мяса отдирают... /Попытки все слабее, гаснет царь/И испускает дух...»

Жажда мести неутолима. После мучительных колебаний Медея решает убить и своих детей: «Ты, сердце, /Вооружись! Зачем

мы медлим? Трус/Пред ужасом один лишь неизбежным/Еще стоит в раздумье. Ты, рука/Злосчастная, за нож берись... Медея, /Вот тот барьер, откуда ты начнешь/Печальный бег сейчас. О не дай/Себя сломить воспоминаньям, мукой/И негой полным; на сегодня ты/Не мать им, нет но завтра сердце плачем/Насытишь ты. Ты убиваешь их/И любишь. О, как я несчастна, жены!» Таким образом, месь Медеи, плод ее ненависти к Ясону, обращается на самое близкое и любимое ею: на ее собственных детей, плод ее любви к Ясону.

Как и в классической трагедии, круг замкнулся, герой в ловушке, но только здесь сама эта ловушка оказалась в сердце героя: сердце Медеи разрывается и опустошается свершенным ею последним убийством, но она, как и должно быть в трагической коллизии, побеждает. Что же в ней побеждает и что оказалось побежденным? Медея в конце трагедии улетает вместе с телами детей на колеснице, запряженной драконами. Никакого раскаяния или смягчения, просветления нельзя заметить в ее последнем диалоге с Ясоном, в котором она не позволяет ему проститься с детьми.

Очевидно, что «трагический смысл» образа Медеи не в ужасности преступления: разница невелика, родители убивают детей или дети — родителей (Орест). Новый момент, внесенный Еврипидом в классическую традицию, состоит в том, что неразрешимое противоречие становится внутренним противоречием героя, принимает характер борьбы различных страстей, качеств личности, разнообразных ценностей, получивших теперь более конкретное выражение. Это уже не просто высший порядок стихий, олицетворяемый роком, здесь уже часто сталкиваются благородство и низость, корысть и долг, чувство и долг и т. д. И все же, несмотря на разнообразное содержание коллизий в трагедиях Еврипида, мы с полным правом говорим о совершенных образцах воплощения «трагического» в его творчестве; одним из них и является образ Медеи.

Неразрешимость противоречия, в котором оказалась Медея, не исчерпывается, конечно, противоположностью испытываемых ею чувств мести и жалости, любви и ненависти («Ты убиваешь/Их

и любишь»). Ее преступление не вынужденное, не однозначно определено обстоятельствами: после мучительных колебаний, свидетельствующих о том, что ее ясный разум не способен помочь ей ничем, кроме плана мести, она принимает решение, которое может быть названо свободным. У Софокла Эдип не «содейл», а «приял», хотя у него не было недостатка в решимости, но это была решимость правого человека. Медея не может опереться ни на какое право, ни на какую норму или ценность в своем решении; мысль о том, что дети, оставшись в живых, будут отданы на поругание, нужна ей для того, чтобы укрепиться в своем решении. Ею уже давно забыта всякая мера человечески ценного, значимого, она уже не рассчитывает, а решает, и решает вне всего того, что соразмерно обычным человеческим понятиям.

Это очень характерно для категории трагического вообще: ситуация, герой или его страсти и цели должны быть исключительными. А в данном случае Медея не только выдающийся человек по своим душевным качествам, она еще и волшебница, и к тому же чужестранка. После свершения ею цепи преступлений, все связи с миром оказались порванными. Ей не на что опереться в своих решениях: ни на традиции ее родной страны, ни на право или нормы, ни на чье-либо решение. Таким образом, противоречие здесь проявляется не только в столкновении страстей, мотивов, стремлений, но и оказывается вынесенным вовне, за рамки самой ситуации; это обобщенное противоречие вынужденной свободы решения. Медея решается на преступления безо всякого оправдания, в ее решении еще невозможно отделить свободу от произвола. Случай Медеи можно было бы назвать первой трагедией личности. Побеждает принцип личности, тень героического духа; побежден принцип «жизненных обстоятельств» и разумного отказа от бесконечных целей. В данном случае месть была тоже бесконечной целью. Она достигается только тем, что замыкается на самом источнике мести, то есть на самой же Медее, принявшей на себя, как и Эдип, предельные страдания.

С Еврипидом кончается золотой век греческой трагедии, которая навсегда останется первоисточником и образцом воплощения трагического в искусстве. Искусство всегда выступало спо-

собом обсуждения актуальных проблем общественного сознания (за исключением тех случаев, когда оно нейтрализовалось — превращалось только в развлечение, зрелище). Греческая трагедия во всей ее сложной общественно-культурной значимости — явление неповторимое. Художественные открытия, ею сделанные, в последующей истории европейской культуры как бы заново открывались; предпринимались попытки восстановить, возродить трагедию или хотя бы ее литературную форму, так как то ее всеобщее культурное и демократическое значение, которое она имела в Греции, невозможно было, конечно, вернуть.

Уже сами античные мыслители пытались понять значение трагедии, принципы ее построения и оказываемое ею действие. Еще Горгий, древнегреческий софист, родоначальник риторики, живший в конце V — начале IV века до н. э., высказал идею, что можно найти в трагедии сочетание жалости и страха; Платон также отмечал, что в рыданиях и сильных страхах человек получает своеобразное наслаждение, связанное со страданием. Но в целом Платон еще не отличал трагедии от эпоса, отрицательно отзывался вообще о поэзии, изгоняя поэтов из своего утопического «идеального государства». Трагедия, вызывая страх и сострадание, расслабляет человека, по мнению Платона, а в его «идеальном государстве» место находилось только дисциплинированным и мужественным гражданам. «Идеальное государство трактуется как подлинная трагедия, делающая ненужной постановку обыкновенных трагедий», — пишет замечательный советский исследователь античности А. Ф. Лосев⁶.

Человек для Платона — «это какая-то выдуманная игрушка бога, и по существу это стало наилучшим его назначением» (Платон, «Законы»); «Надо жить играя» (там же); «ведь люди в большей своей части куклы и лишь немногие причастны истине» (там же). Поэт должен быть прежде всего достойным человеком; и пусть его сочинения будут «не очень складными», только таким поэтам можно предоставить «как почетный дар полную свободу для сочинительства, остальных же поэтов лишать этой возможности» (там же).

Можно по-разному относиться к платоновскому отрицанию поэзии (в том числе и трагедии) и ее самостоятельного значения, но очевидно во всяком случае, что причиной такого отрицания была как раз огромная общекультурная роль трагедии и вообще устной традиции передачи культуры и культурного творчества в

⁶ А. Ф. Лосев, История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974, с. 72.

Греции. Платон хотел быть политическим и культурным реформатором и был им. Для этих целей он стремился прежде всего поставить под контроль деятельность поэтов — тогдашних монополистов общественного сознания; ведь в Афинах не было обособившейся касты жрецов, не было священных книг. Эпический поэт был «голосом народа», он жил на слух (Гомер — слепец). В представлении трагедии акцент ставился на прозрении, открытие для ясного видения настоящей судьбы, открытие «высшего порядка». Способ передачи знаний, культурных норм и ценностей строился по законам непосредственного общения. «Высший порядок» показывался в настоящем времени и при всеобщем присутствии. Платону же нужен был отбор, контроль, цензура поэтического творчества, чтобы установить своего рода «культурную вечность», доступную только для знания, создать на этой основе незыблемость государства и тем самым обеспечить надежность общественной жизни. Универсальный социокультурный институт трагедии заменялся военизированным государственным порядком.

Взгляд Платона на трагедию определялся в основном его стремлением к политическому реформаторству. Первым, кто заложил основы собственно поэтики трагического, был Аристотель.

Для Аристотеля трагедия уже была письменным текстом. Из универсального социокультурного института она превратилась в искусство и стала предметом теоретического изучения. Он теоретически рассмотрел принципы построения трагедии как литературного произведения, а также и характер ее воздействия на зрителя.

Существует огромная литература, излагающая и различным образом разъясняющая основные понятия аристотелевской «Поэтики». Такими ключевыми понятиями издавна считаются «*ми́месис*» (подражание) и «*катарсис*» (очищение). Наибольшее число разночтений вызывал следующий текст из «Поэтики»: «...Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»⁹. Исходным в этом определении является «подражание», трагедия должна подражать страшному и жалкому. Страхное и вызывающее сострадание должно возникать из самого состава событий, надо, «чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как разворачиваются события»¹⁰.

Теория трагического Аристотеля — это теория очищения и

⁹ Аристотель. Поэтика. М., 1957, с. 56.

¹⁰ Там же, с. 82.

подражания. Но эти понятия, о которых говорится в «Поэтике», могут быть разъяснены только в контексте всей системы его взглядов.

В «Этике» Аристотель, называя главной наукой политику, которая определяет необходимые для государства прочие науки, считает назначением человека «разумную деятельность»¹¹. Для каждого отдельного искусства или науки существует свое особое благо, та цель, ради которой предпринимается эта особая разновидность разумной деятельности. Цель политики — наиболее высокая: сделать своих граждан хорошими людьми, поступающими прекрасно. Размышляя о значении счастливых и несчастливых событий для достижения блаженства в жизни (которая для Аристотеля заключалась в разумной, сообразной с добродетелью, деятельности), он разделяет превратности судьбы на собственные, и косвенные, происходящие с друзьями или потомками; косвенные события хоть и касаются человека, но не настолько, чтобы сделать его несчастным или счастливым. Аристотель поясняет свою мысль на примере умершего человека, для которого все события после его смерти имеют значение, сравнимое со значением для зрителя ужасов и беззаконий в трагедии¹². Это место из «Этики» показывает, что для Аристотеля дистанция между зрителем и представлением уже была очевидна и неодолима. Да и в самой «Поэтике» он уже разбирает трагедию как в основном литературное произведение.

Что же говорит Аристотель о цели этого произведения? Страсти в душе неводержанных людей сравнивает он с болезнью тела, параличом. Такие страсти влекут людей в сторону, противоположную разуму. «Разница только в том, что в теле мы видим это обратное движение, в душе же не видим»¹³. Страсти относятся к «стремящейся» части души (две другие ее части: «растительная» и «разумная»). Неразумные части души — стремящаяся и растительная — повинуются в определенной мере разуму. При этом взаимодействии и возникают добродетели, «похвальные приобретенные свойства души». Человек, поступающий добродетельно, становится добродетельным. «Знание же имеет малое значение — или вовсе не имеет по отношению к добродетели»¹⁴. Важно частое повторение справедливых и умеренных действий. Коротче говоря, справедливая и разумная деятельность тоже есть своего рода искусство, умение, научение, но не теоретическое, а практическое. Принцип действия находится в самом человеке, боль-

¹¹ Этика Аристотеля, Спб., 1908, с. 82.

¹² См.: там же, с. 18—19.

¹³ Там же, с. 21.

¹⁴ Там же, с. 28.

шинство пороков и порицаемых недостатков в его власти. Этого мало. Человек — хозяин и своих представлений, иначе «никто перед собственным сознанием не виновен в своих поступках»¹⁵. Добродетель и порок следует признать произвольными. Добродетель — это умение выбрать среднее, избежать крайностей. Действовать в нужное время надлежащим образом, испытывать страдание и удовольствие, аффекты и избавление от их крайнего проявления — все должно быть соразмерено с благом, то есть целью действия. Страсти должны согласовываться с разумом¹⁶. Следует заботиться о приобретении среднего душевного состояния. Такой человек «будет вести себя так, чтобы быть себе законом». Именно таков и есть «средний человек»¹⁷. Такой «средний человек» — цель очистительного действия.

Понятие катарсиса в истории европейской эстетики считалось центральным во всей эстетической концепции Аристотеля. Правда, само это понятие отличалось известной неопределенностью. Эта неопределенность должна быть объяснена прежде, чем истолковано само понятие. Здесь возможны две причины. Аристотель не придавал этому термину большого значения, гораздо важнее было для него понятие подражания, которое он разбирает довольно подробно. Другим возможным источником этой неопределенности является для нас то, что сталкивающиеся и опровергающие друг друга точки зрения на катарсис (обычно отмечают этическую, медицинскую, религиозную, интеллектуалистическую, чисто эстетическую точки зрения; кроме этого, существует множество различных их модернизаций, психологических объяснений и т. п.) не учитывают того, что само это расхождение взглядов на рассматриваемое понятие и противопоставление их возможно было только в новое время. Синтетическое понятие «добродетели», как это мы узнаем из «Этики», включает в себя и политический, и этический, и медицинский, и эстетический, и интеллектуальный моменты. Общее понятие об исцелении, улучшении, очищении также содержало в себе все эти возможные способы очищения, ведущие к высшей добродетели: «среднему состоянию», которое, по убеждению Аристотеля, определить очень трудно. И кажется, что мы наконец-то должны внять совету самого трезвого человека древности: «Образованный «знющий» человек станет стремиться в каждой отдельной науке только к той степени точности, которую допускает природа исследуемого предмета. Одинаково нелепо, кажется, требовать от математика убеждений красноречивых, а от

¹⁵ Этика Аристотеля, с. 49.

¹⁶ См.: там же, с. 60.

¹⁷ Там же, с. 80.

оратора — точных доказательств»¹⁸. И неопределенность понятия катарсиса вполне может оказаться следствием стремления к излишней точности.

Общее представление Аристотеля о том, что наше бытие «заключается в энергии, жизни и деятельности» и что от всего враждебного этому надо воздерживаться и уклоняться, должно иметься в виду при любой интерпретации его эстетических взглядов. «Поэтика» становится ясной в свете «Этики» и «Политики» при том условии, что мы не подставляем современных значений в соответствующие понятия.

Трагедия как произведение искусства доставляет удовольствие потому, что она представляет собою единое и законченное целое: она есть подражание действию. Аристотель называет шесть необходимых элементов, составляющих трагедию: фабула, характеры, разумность (т. е. мысли, относящиеся к делу, идеи), сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция. Но самое важное — это «состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастьем и злосчастьем, а счастье и злосчастье заключается в действии». «Самое важное, чем трагедия увлекает душу, суть части фабулы — перипетии и узнавания». «Трагедия есть подражание не только законченному действию, но также страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, когда случается неожиданно, и еще более, если случится вопреки ожиданию»¹⁹.

Наиболее важные моменты этих разъяснений, данных самим Аристотелем, таковы. Во-первых, трагедия подражает реальным и притом важнейшим, серьезным действиям, по характеру своему несущим неожиданные перемены хода событий к противоположному (перипетия), причем такие, которые производят сострадание и страх.

Таким образом, трагедия подражает особому действию, страшному и жалкому, что способно вызвать очищение. Из «Политики» Аристотеля мы узнаем, как он понимал очищение при помощи музыки: это разрядка после предельного напряжения. Такое «оздоровительное» понимание встречается также и у Платона. Поскольку трагедия необходимо включала музыку и нет никаких оснований предполагать, что для данного случая (страшного и жалкого действия) Аристотель должен был придумать что-либо новое и нетрадиционное, постольку естественно считать, что в случае с трагедией речь идет об аналогичном очищении. Это общее, синтетическое очищение-оздоровление, начинающееся с изменения состояния души и благотворно влияющее на состояние тела,

¹⁸ Этика Аристотеля, с. 4.

¹⁹ Аристотель. Поэтика, с. 58, 59, 70.

включало, конечно, и религиозный, и моральный, и эстетический, и чисто психофизиологический моменты, которые современные исследователи противопоставляют в соответствии с собственными изблюбленными предметами исследования.

Во второй главе «Поэтики» Аристотель занимается исключительно характером самих действий, которым подражает трагедия. Это действия страшные и жалкие. Конечно, они даны уже в очищенном виде, и соответствующие аффекты ужаса и жалости (страха и сострадания) наличествуют в трагедии уже не непосредственно, а в качестве второго «измерения» той действительности представления, которая создается подражанием. Такое измерение трагедии, как «подражание», первично по отношению к остальным характеристикам аристотелевского понимания трагедии, в частности к «очищению». Наличие особой действительности представления, созданной подражанием, «мимом», — это и есть первоначальное синтетическое средство очищения-оздоровления.

Этическое «выпрямление политического животного» не устраняется этим, так же как и оттенок «исцеления» души и тела от пороков, то есть крайностей, прежде всего, конечно, души. Они просто не становятся непосредственными целями трагедии, а остаются последней целью всех искусств и наук, неспециальной для трагедии, как бы общим небом для всех их. Но Аристотель уже не подчинял, подобно Платону, искусство политике; оно получало у него относительную автономию. Отношение Аристотеля к искусству вообще, в том числе и к трагедии, противоположно платоновскому враждебному отношению. Искусство было для Платона подражанием второго порядка: подлинное бытие — идеи; их бледные копии — действительный мир; искусство — тень тени. Для Аристотеля же действительный мир не является призрачным, как для Платона. Отсюда и его более терпимый, более «теоретический» взгляд на природу трагического.

«Поэтика» Аристотеля не только вызвала многочисленные теоретические истолкования, но и оказала большое влияние на последующее развитие драматического искусства. То или иное ее прочтение (иногда буквальное, а нередко и искаженное) отразилось на характере трагедии последующих эпох. Так, например, формальные приемы построения драмы, небезызвестное правило трех единств — времени, места и действия — превратилось из нежесткой типологической характеристики в обязательное требование, в императив для трагедии классицизма, воспринявшей эстетику Аристотеля через творчество Сенеки («литературные» трагедии Сенеки не предназначались для сцены). Но эти драматургические правила «из вторых рук» не помешали возрождению жанра трагедии в творчестве Шекспира, Корнеля, Расина.

Прежде чем перейти к описанию второго рождения трагедии

в новом материале, необходимо рассмотреть тот «призрак» античной трагедии, с которым мы уже должны были окончательно распрощаться в новейшее время. Имеется в виду «Рождение трагедии» (1871) Ф. Ницше. В отличие от некоторых своих предшественников создававших философию трагического искусства на материале всего европейского драматического искусства, но в рамках системы философии (Шеллинг, Гегель), Ницше пытался целостно представить себе античную культуру, живым ядром которой он считал трагедию, неотделимую от духа музыки. Ницше почти исключительно имел в виду под трагическим только то, что было воплощено в произведениях Эсхила и Софокла. Он в какой-то мере и своей трактовкой, и противопоставлением трагической эпохи современному миру (отрицание современной ему культуры и было внутренней пружиной обращения к здоровой античности) возродил интерес к античной трагедии как таковой, а не только как историческому материалу. Конечно, никто не станет обращаться к произведениям Ницше, чтобы установить, что же действительно было такое «античная трагедия», скорее его произведения могут быть изучены с точки зрения того, что для самого Ницше как представителя кризисной идеологии буржуазного общества представлялось трагическим.

Ницше, противопоставляя свое учение рационалистическим традициям в философии и эстетике, отрицал вслед за Шопенгауэром возможность подлинного разумного смысла в мире, в обществе, в истории. Мораль, мир этических ценностей рассматривались им исключительно как проявление слабости, трусости человека перед лицом хаотического, иррационального начала бытия. «Сократизм морали, диалектика, довольство и радость теоретического человека» убили, по Ницше, трагедию. Трагедия уничтожала мир видимости, мир мнимой действительности культурного человека. В более поздних работах он совершенно определенно называет своим врагом христианскую мораль, мораль рабов, выдвигая идею «сверхчеловека», основанную на принципе своеобразного биологического аристократизма: пусть погибнут слабые, пусть процветают сильные. Прообраз этого господства сильных в отличие от современного ему «господства слабых» Ницше видел в «доморальной», досократовской Греции, в Греции трагической эпохи. Мораль, по Ницше, есть «воля к отрицанию жизни», скрытый инстинкт уничтожения, принцип упадка, унижения, клеветы, начало конца; противоположность ее — артистическая, антихристианская, дионисическая, трагическая оценка жизни. Сущностью всякого искусства, вершиной которого была для него трагедия и музыка как воплощение трагического, он считал сочетание и переплетение двух начал: «аполлоновского» (гармонического, просветленного) и «дионисийского» (стихийного, эстатического): «Мы должны пред-

ставлять себе греческую трагедию как дионисический хор, который все снова и снова разряжается аполлоновским миром образов. Партии хора, которыми переплетена трагедия, представляют таким образом в известном смысле материнское лоно всего так называемого диалога, т. е. мира в целом, собственно драмы», — писал он. Предрасположенный к страданию грек «знал и ощущал страх и ужасы существования: чтобы быть вообще в силах жить, он принужден был заслонять себя от них блестящим порождением през — олимпийцами», главным из которых был для Ницше Аполлон, творец образов и сновидений, «действительного» мира как сновидения, вечно пребывающий в состоянии мудрого покоя. Но весь этот мир иллюзии, красоты и уверенности скрывает в себе чрезмерность подлинной «дионисийской» природы, он «покоится на скрытой подпочве страдания и познания, открывавшейся ему вновь через посредство этого дионисического начала».

Победа сократизма была утерей жизненной глубины и полноты, поражением «сильного» человека, не боящегося постигать истину бытия. Идеал полноты жизни сменился поклонением идолу смерти, что отравило все последующее искусство.

В современной буржуазной эстетике традиция ницшеанского отрицания ценности культуры продолжает существовать и по сей день. Эта тема находит как бы свое завершение в рамках рассматриваемой нами категории в философско-эстетических взглядах некоторых современных буржуазных мыслителей.

«Все живущее антирационально, а не только иррационально, и все рациональное антижизненно. В этом основа трагического чувства жизни» — писал уже в начале XX века (1913 г.) испанский философ Мигель Унамуну, развивая в своей книге «Трагическое чувство жизни» идеи Ницше, дополняя их отвергаемой Ницше верой в христианское спасение, верой в личное бессмертие²⁰. Унамуну, объединяя киркегоровскую критику рационализма с точки зрения веры и ницшевскую критику разума с точки зрения «жизни», враждебности разума к жизни, считал, что главная проблема всякого философствования — это человек, его жажда бессмертия, реальный человек из «плоти и крови», разум которого всегда утверждает, что каждый смертен, а сердце (воля и чувства) требуют бессмертия. «Эта личная и аффективная отправная точка всякой философии и всякой религии и есть трагическое чувство жизни»²¹. Все прочие так называемые жизненные ценности, которых стремится достичь грезящий наяву человек, — слава, власть, самоутверждение и т. п. — это только тени желаемого бессмер-

²⁰ См.: M. de Unamuno. Le sentiment tragique de la vie, Paris, 1968, p. 49.

²¹ Ibid., p. 52.

тия: «Мы стараемся быть всем, потому что в этом мы видим единственное средство не быть сведенными к ничто»²². Но Унамуно идет дальше Ницше в своем отрицании разума, он отвергает идею вечного возвращения как тоже своеобразную рационализацию; ему гораздо ближе «отчаяние на дне пропасти» Киркегора, где разум борется с верой. Невозможно отказаться ни от жизненного чувства, устремляющегося с верой в бесконечность, ни от показаний разума, убедительно доказывающего конечность личного существования. Поэтому «необходимо принять конфликт как таковой и им жить»²³.

В этом истолковании категории трагического мы уже видим выход за рамки эстетического ее понимания; она распространяется на жизнь вообще, перерастает все свои определения и становится поистине универсальной характеристикой бытия человека. Для позднейшего развития экзистенциализма стало характерным использование «трагического» как общего условия человеческого существования, неизменно связанного с конечностью, смертностью человека. Это было вызвано одновременным влиянием эстетизма Ницше и антиэстетизма Киркегора на трактовку «трагического». Следствием такого совместного влияния оказалось приравнение «трагического» и абсурда. Произошло своеобразное размывание понятия «трагического», его обесценивание. Из «трагического» абсурда исчезло главное ядро — трагический герой.

Таким образом, если Аристотель впервые в истории предпринял попытку создать поэтику трагического, то Ницше был первым, кто расширил эстетизм до рамок всей философии, положил начало «трагической философии»; в экзистенциализме она закончила свое существование как возможность определенного «разумного» знания, приняв в качестве предмета своего философствования абсурдность человеческого существования.

«ТРАГИЧЕСКОЕ» В ИСКУССТВЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Очевидно, что не все виды и жанры искусства в равной мере используют трагический конфликт, ситуацию или трагического героя для раскрытия реальных противоречий жизни средствами искусства. Существуют в первую очередь ограничения со стороны определенного материала данного вида искусства. Так, например, в скульптуре можно изобразить страдание, даже неодолимость

²² См.: M. de Unamuno. Le sentiment tragique de la vie, p. 74.

²³ Ibid., p. 151.

ситуации и величие в ней пероя, но она не способна к выражению того разнообразия содержания, которое может быть развернуто только во времени; пространственность скульптуры дает ей возможность лишь статичного изображения противоречия, страдания или победы над страданием. Напротив, музыка как искусство времени, а не пространства самым богатейшим и невысказанным для других видов искусства многообразием средств представить динамическую сторону противоречия. Музыка — это временная абстракция реального диалектического процесса, моментом которого может быть и неразрешимое, «трагическое» противоречие. Причем музыка разворачивает это противоречие в таких подробностях, которые недоступны ни зрительному образу, ни понятию. Время — это формальная сторона диалектического процесса; оно само есть предельное выражение диалектической идеи постоянства и изменения, изменчивого постоянства и постоянного изменения. Музыка говорит о трагическом со стороны его разворачивания во времени, часто довольствуясь лишь схематичным указанием на предмет конфликта (программная музыка), восполняя этот схематизм подробностями движения конфликта во времени.

Это явное преимущество музыки перед пространственными видами искусства в возможностях использования трагического, видимо, и было причиной провозглашения музыки трагичнейшим из искусств.

Но если скульптура не дает развития конфликта во времени, а музыка, наоборот, недостаточно конкретно выражает содержание трагического конфликта, разрабатывая, порой с избытком, его драматическую форму, то золотой серединой здесь может считаться драматическое искусство.

Античная трагедия, о которой шла речь выше, была более чем только драматическое искусство, она имела значение особого социального института, всеобщего и объединяющего всех действия. Возродившийся театр после многовекового замещения большинства светских культурных форм в Европе церковными привел и к новому расцвету драматического жанра трагедии. Начиная с елизаветинской эпохи (с шекспировских драм) можно говорить о

трагедии как драматическом жанре в современном смысле слова.

Что такое шекспировская драма? Прежде всего это исследование границ и возможностей «естественного» человека. Возрождение предполагало неизменную общечеловеческую основу личности и вместе с тем право личности быть «естественным человеком». Ее достоинство мыслилось уже не в потустороннем, трансцендентном наличном, мире, а в присущих конкретной личности собственных ее свойствах. Именно поэтому становится возможной задача совершенствования личности, так как речь уже идет не о спасении после смерти. Перед общественным сознанием эпохи первоначального накопления капитала открываются такие возможности, которые прежде казались невысказанными. Этому сознанию представляется на первых порах, что личность, коль скоро ей будет предоставлено право естественного проявления своих способностей, может бесконечно развиваться.

Замечательный советский исследователь творчества Шекспира И. А. Аксенов писал: «Учение о гармонии личности и о путях к достижению этой гармонии является основным во всем творчестве Шекспира. И осуществлял он это задание путем несравненно искусной переработки того материала, который ему попадал под руку... Но гармоническая личность не может равнодушно относиться к дисгармонии своего окружения — она неизбежно вступает в конфликт с этой дисгармонией, а для победного разрешения противоречий не остановится перед собственным уничтожением... В годы, когда создавались лирические комедии и писалась лирическая трагедия «Ромео и Джульетта», идеал казался близким не только в личной реализации, но и как база для переустройства общества»¹.

«Ромео и Джульетта» не трагедия любви, как это часто полагают вслед за Ф. Шлегелем, Шекспир вовсе не отрицал возможность «естественной» счастливой любви, о чем говорит множество удачливых влюбленных пар в его драмах со счастливой развязкой. Тема внутренней противоречивости и невозможности без-

¹ И. А. Аксенов. Шекспир. М., 1937, с. 253—254.

мятежной любви стала доступной только во времена романтизма (в особенности у Клейста); для этого нужно было оставить догму о естественном человеке и пристально вглядываться в тайную жизнь души, чем и занялось впоследствии романтическое «большое» искусство, увидевшее в естественном чувстве внутреннее противоречие: одновременно самоутверждение и самоотрицание, приводящее к пибели как предмет, так и носителя этого расщепленного чувства (например «Пентесилея» Клейста). Гегель назвал такое сознание разорванным. Но для Шекспира, наиболее яркого представителя позднего Возрождения, этого сознания еще не было, оно им смутно угадывалось в образе Гамлета, но и в «Гамлете» это еще не главная тема. Главная тема здесь — столкновение феодального долга мести и нового «естественного» права. Это второе, «естественное» право здесь формируется в своем предельном выражении, как взвешивание ценности жизни вообще. «Быть или не быть» — значит «жить или не жить», а «не жить» — значит принять на себя долг мести, к которой Гамлет усиленно понукает призрак, то есть символ рыцарской чести. Гамлет не следует без сомнения, подобно Лазарту, велению долга, он всего лишь «влекомый к мести небом и гевной». По природе он незлобив, тем труднее ему подняться на мечь, поддаться «призрачной» необходимости. Но ни в бездействии, ни в действии он не находит нужной опоры. В нем нет дикой, злобной природы, поэтому ему нужно убеждение в праведности мести. Но и убедившись в этом, он не спешит ее осуществлять. Разум, размышления препятствуют, с одной стороны, превращению его обоснованного гнева в отчаяние и в самоубийство, а с другой — следованию только оскорбленному чувству.

Обращаясь к своему другу Горацио, Гамлет выражает мечту, о свободном человеке, об идеале:

Ты человек,
Который и в страданиях не страдает.
И с равной благодарностью приемлет
Гнев и дары судьбы; благословен,
Чья кровь и разум так отрадно слиты,
Что он не дудка в пальцах у Фортуны
На нем играющей. Будь человек

Не раб страстей, — и я его замкну
В середине сердца, в самом сердце сердца,
Как и тебя...².

И в то же время человек — «квинтэссенция праха». Традиция идеализации этого героя Шекспира превратила тридцатилетнего «тучного и отдышливого», по характеристике королевы, принца в романтического колеблющегося и созерцательного, «призрачного» юношу, отодвинув на второй план главную для Шекспира тему «естественных» прав человека и невозможности их реализации, которую он выражал в «великих» трагедиях. Причем не всегда естественные склонности понимались им как добрые, общечеловеческое не обязательно равнялось у него идеальному. Типичный герой трагедии Макбет изначально не преступник. Он только лишь честолюбец. Он хочет быть «выше человека». «На все решусь, что может человек. Не человек — кто может больше»³. В этой трагедии перед нами рисуется логика преступления. Макбет начинает с малого — с веры в предсказания ведьм о том, что он будет королем. Мысль об убийстве как средстве достижения желанной цели, сросшись с честолюбием и властолюбием, влечет Макбета от одного преступления к другому. Круг убийств расширяется. Прежние колебания сменяются сознанием невозможности остановиться на пути зла. Вначале он еще себя предостерегает:

Урок кровавый
Лишь преподаст — и сразу же обратно
Учителя разит он. Правосудье
Рукой бесстрастной чашу с нашим ядом
Подносит к нашим же губам⁴.

Затем мысль о неизбежном возмездии сменяется отчаянием:

Я в кровь
Так глубоко зашел, что возвращаться
Мне так же тошно, как вперед идти⁵.

Но колебания героя кровавой трагедии ничего общего не имеют с размышлениями Гамлета ни по своему характеру, ни по

² Шекспир. Полн. собр. соч., т. V, Л., 1936, с. 83.

³ Там же, с. 364.

⁴ Там же, с. 363.

⁵ Там же, с. 403.

своему предмету. В «Гамлете» речь идет о свободном действии и ценности жизни, которую нигде больше искать, как только в самой жизни (но в то же время и ничто из самой этой жизни не достойно быть принято в значении этой главной ценности). Идеал, о котором речь шла выше, остается предполагаемым, недействительным, а свободное действие оказывается невозможным; действительно только неизбежное следование тому же закону влекущих друг друга преступлений, против которых как раз и должен выступить герой. Гамлет хочет уничтожить то, в чем сам участвует как герой, — бесконечную цепь родовой мести. Таким образом, конфликт, трагическое противоречие Гамлета не во взаимоисключающих требованиях разума и действия, а в нем самом, в том, что он одновременно и осознает уже себя свободной личностью, размышляющей о ценности и бренности жизни, и целиком еще как представитель рода включен в жесткие требования старой морали. Новая норма оценки жизни и действия еще не соотносима с реальностью, а при попытке такого соотнесения она оказывается весьма призрачной. Все испытания его благородных устремлений и родственными чувствами, и дружбой, и любовью обнаруживают только пустоту, мечтательность этой нормы.

Макбет же, эта «изнанка» личности Возрождения, напротив, «общим благом» вовсе не интересуется. Индивидуальная удача и личный крах тоже могут быть предметом изображения трагедии. Если в «Гамлете» мы видим, что в результате окончательного и поголовного истребления всех представителей старой морали, «бойни», устанавливается новый порядок, отрицающий (в лице Фортинбраса) закон родовой мести, а вместе с ним вообще старый мир, то в «Макбете» важен крах индивидуальной цели. Какова бы ни была конкретно-историческая подоплека написания этой трагедии, в ней, помимо прочего, исследуется гибельность для личности расширения частного ее стремления до всепоглощающей, единственной страсти. Трагизм этого свойства человеческой природы Шекспир и разворачивает на примере воли к власти (эта тема всесторонне уже им осваивалась в исторических хрониках, особенно в «Ричарде III»).

В истории театра есть много примеров «трагедий власти». Так, представитель французского классицизма Ж. Расин в трагедии «Британик» с необыкновенной силой создал образ римского императора Нерона. Тема власти и карающей совести напоминает нам сразу же и «Бориса Годунова» А. С. Пушкина.

Нерон у Расина — это настоящая мрачная душа, еще черней она кажется от того, что в ней загорелась любовь к Юнии. Нерон — готовый «античеловек», пользующийся своим умом, превосходством в силе своего мрачного духа над окружающими (в том числе и матерью, которая представляет, кстати, тот же тип мрачного героя). Но если о Нероне можно сказать, что он свободно (точнее, по произволу и своеволию) идет на преступление, то Макбет мучительно вовлечен в цепь преступлений. Ему, чтобы быть сильным, необходима постоянная поддержка то со стороны неколеблющейся леди Макбет, которая не понимает преступности преступления, то со стороны призраков и ведьм, полагающих «зло в добре, добро — во зле». Макбет слабый человек, но страсть его сильна, честолюбие его сильно, сильнее его разума, совести и чувств, которые парализуются страхом и сознанием преступности. Гамлет становится трагическим героем (когда оставляет свои размышления, меняет книгу на шпагу), хотя обстоятельства буквально насилуют его; Макбет так и не становится героем до конца, хотя и попадает с первого же шага в неразрешимую ситуацию, ему не хватает убежденности в своих действиях, которой у Гамлета к концу его расследования оказывается в избытке. Действие для Макбета является принуждением со стороны его собственного страха и честолюбия, он не обращается к более высокой необходимости, к закону бытия, не вопрошает о нем, оставаясь в плену закона цепи преступлений.

В трагедиях Шекспира мы видим всестороннее исследование дисгармонии, рассеивающей идеал гармонической личности или оставляющей его фантастическим, сказочным, как в сказке «Буря» или в «Венецианском купце», в которых уже проступали кризисные черты идей позднего Возрождения: «К этому времени гуманистами и художниками Ренессанса была взята под сомнение реальность идеала свободного развития «универсальной лично-

сти»⁶, — пишет современный советский исследователь творчества Шекспира Л. Пинский.

Причем эта дисгармония, этот кризис обнаруживаются во всех естественных, общечеловеческих проявлениях и таким образом, что определенный трагический герой становится символом своей неразрешимой ситуации: «Из эпического отправного момента характеристики рождается редкий, определенный трагический характер, со своим особым пафосом свободной личности; трагедия возникает лишь с того момента, когда ренессансный герой выведен из инерции эпического равновесия, которая для трагедии является уходящим прошлым и старым порядком. Другую сторону трагической коллизии образует «мир нарождающийся» буржуазного общества. При столкновении с ним и под влиянием его воздействия и рождается трагическая страсть, губящая героя, на основании которой мы с известным правом говорим об «Отелло» как трагедии ревности, «Кориолане» как трагедии гордости, и т. п.»⁷.

Но сквозь эти ситуации доминирующей страсти, приводящей к замыканию времени, к ловушке, из которой герою нельзя вырваться, не погибнув самому и не погубив десяток-другой ближних своих, во всем творчестве Шекспира проступает основной «центр тяготения», делающий его драмы историческими трагедиями в широком смысле слова. То, что Гёте со свойственной ему пронизательностью обнаружил в драмах Шекспира, но что не было свойственно его собственному светлому, «дневному» гению, можно отнести к художественному миру Шекспира в целом: «Все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки, где вся своеобычность нашего «я» и дерзновенная свобода нашей воли сталкивается с неизбежным ходом целого» («Ко дню Шекспира», 1771). Эта скрытая точка — узловая точка истории, перелом, когда «ход целого» изменяет направление своего движения неожиданным и непредусмотренным существующим общественным сознанием образом. Такой поворот представляется тогда катастрофой, поро-

⁶ Л. Пинский. Шекспир. М., 1971, с. 100.

⁷ Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения, М., 1961, с. 272—273.

дающей для этого сознания неразрешимые противоречия. Идеал тогда не предлагается как норма жизни, а сохраняется как мечта или сказка.

В «Венецианском купце» побеждает идеал свободной бескорыстной личности. Шейлок, богатый ростовщик, предвестник неутомимого «капитала», требует уплаты неустойки от Антонио, венецианского купца, благородной, широкой натуры, по духу еще во многом рыцаря. Шейлок дал в долг Антонио большую сумму денег для его друга, Бассанио; если Антонио не вернет долг в срок, то Шейлок вырежет из тела Антонио «фунт мяса», сердце, только с таким условием, рассчитывая на месть, соглашается Шейлок дать деньги. Требуя уплаты неустойки, он ссылается на уважение к свободе:

Твердит, что поправа свобода будет
В Венеции, когда ему откажут⁸.

Шекспир увидел смысл, который вкладывался в этот термин (свобода) первоначальными накопителями капитала: свобода считать человека телом. Этот зловещий образ ростовщика, персональное воплощение зла, оказался, наподобие Яго в «Отелло», чуть ли не впервые мелькнувшим на сцене участником исторической трагедии, начавшей на глазах Шекспира свое развитие.

Но если на сцене в данном случае была провозглашена надежда на победу добра (абстрактного, правда) и остроумная защитная речь Порции, невесты Бассанио, помешала Шейлоку исполнить свой убийственный замысел, то в реальной истории непримиримое противоречие развернулось до предела (в революциях и в войнах), но только не между капиталом и бескорыстным благородством, а между капиталом и трудом.

Можно согласиться с общим выводом, сделанным И. А. Аксеновым о трагедии «Ромео и Джульетта», распространив его на все трагедии Шекспира: «Новому удается одолеть старое, но победа его недостаточно убедительна, — это победа пиррова: ее результаты не оправдывают понесенных жертв»⁹.

⁸ Шекспир. Полн. собр. соч., т. II. с. 450.

⁹ И. А. Аксенов. Шекспир, с. 307.

На новом историческом этапе романтическая трагедия утрачивает широту и масштабность панорамного видения истории. В ее поле зрения остаются только следствия неодолимых социально-исторических напряжений, обнаруживающиеся в интимных переживаниях личности.

Идеал свободной гармонической личности в конце XVIII века еще утверждает, в эстетике Шиллера например, который поставил в своих теоретических статьях уже вопрос о враждебности буржуазных общественных отношений искусству.

Чувством разрыва между идеалом и буржуазной действительностью полностью пронизано романтическое сознание, целое ускользает из его поля видения. В гераклитовской вечной формуле диалектики единого, раздваивающегося в себе, для романтика ощутимо лишь раздвоение, что и дало возможность Гегелю назвать романтическое сознание «разорванным». Казалось бы, этой разорванности должен быть присущ определенный трагизм, но на самом деле в романтизме довольно редко встречаются подлинно трагические ситуации и герои. Открытое противоречие заменяется принципом романтической иронии. Трагичнейшие из немецких романтиков Гельдерлин и Клейст противоположным образом относятся к античности: первый находит в ней высоту, совершенство и гармонию; второй, кроме героических и сильных характеров, — господство и варварство страсти. Но и тому и другому свойствен трагический фатализм, дух неотвратимости социальных катастроф, показанный в «самом сердце сердца» человека.

В «Семействе Шроффенштейн» Клейст повторяет трагическую коллизию «Ромео и Джульетты», но от ясного, безмятежного «естественного» чувства здесь не осталось и следа. Любовь Агнессы и Оттокара друг к другу, детей двух враждующих семейств, настроенная, она не лишена подозрительности. Здесь и речи нет об идеале человеческой личности, напротив, утверждается его немыслимость:

Ввиду того, что изменилось все,
И мы с зверьми природой поменялись,
Пусть обновит и женщина свою!

Пускай она любовь из сердца вынет,
Сокровище, что нынче не в ходу,
И ненависть взамен, как фольгу вложит¹⁰,

Развязка трагедии еще более чудовищна: Агнесса и Оттокар поменялись одеждой, родители, думая убить соответственно сына или дочь своего заклятого врага, в темноте, в пещере закалывают своих собственных детей. Трагизм ситуации обостряется тем, что главы враждующих семейств — братья. Их отец, то есть дед влюбленных, Сильвий (типичная трагическая фигура слепца-старца), предчувствующий беду, обращается к сопровождающему его безумному Иоганну:

Увы, в лесу плутает слепота
Со зрячим помешательством в вожатых,
Вернемся, мальчик, отведи домой, —

на что безумный Иоганн отвечает ему с ясной трагической пронизательностью и знанием необратимости гибельного исхода:

Вспять, в счастье, старый? Это невозможно,
Оно на крюк закрылось изнутри.
Нам надо двигаться вперед¹¹.

Примирение братьев над трупами убитых влюбленных тоже резко отличается от соответствующего примирения в «Ромео и Джульетте». Там вражда умерла вместе со своими жертвами, старый порядок «испустил дух» перед лицом «естественного» права на личное счастье. Остается печальная пустота. Жертва принята, она праведна. Очищение закреплено в самом действии. Здесь же — примирение одновременно жутко и пошло, что комментирует тот же Иоганн, который взял на себя роль шута, ставшую вдруг главной:

Вина! Вина! Живее! Вот уморал
Потехал! Лопнуть со смеху! Вина!
Обоим чорт во сне измазал лица
Горелой пробкой! Смыли и опять
Друзья друзьями! Сволочь! Где ж вино-то?

И далее, обращаясь к колдунье Урсуле, устроительнице гибельного стечения обстоятельств:

¹⁰ Г. Клейст. Собр. соч., т. 1, Пг.—М., 1923, с. 23.

¹¹ Там же, с. 143.

Ловка ты, ведьма старая. Тобою
Доволен я, искусница. Ступай¹².

Какое разительное отличие от печальнейшей на свете повести! Клейст был мастером трагической ситуации, ловушки, в которой роковое незнание создает гибельный исход («Обручение на Сан-Доминго») или то же роковое раздвоение страсти ведет к уничтожению наиболее желанного («Пентесилея»); но все же романтическое слияние произвола и фатальной неизбежности остается движущей силой его трагизма.

Шеллинг, создавший философию трагического, выразил этот принцип в понятиях свободы и необходимости, их тождества и борьбы, то есть их диалектики. Клейсту же удалось очень ясно представить саму художественную форму трагического принципа в искусстве. Это зло, незнание, неожиданный поворот событий к наихудшему, неизбежность, непоправимость и неразрешимость противоречия, невозможность целого после взаимного уничтожения борющихся сторон. Конкретное содержание конфликта бывает у него различным. Единую, общую для всех его произведений трагическую проблему обнаружить очень трудно. Природа страшнее всего проявляется в самом человеке, но и здесь она не «единая природа». Она, правда, тоже «хочет, чтоб ей одной служили, /Как Богу, где бы ни предстала нам»¹³. Но впервые трагическое освещение отношения человека к природе получило только у Гельдерлина в его незаконченной трагедии «Эмпедокл». «У Гельдерлина Эмпедокл тот же Дионис — перводанное лицо античной трагедии, умирающее ради бессмертия, ради праздника жизни, которой нет конца. Этна Эмпедокла — то же страдание Диониса, а новая эра, видная из проповеди Эмпедокла, — Дионис, вернувшийся к жизни в ее красоте и мощи»¹⁴. «Эмпедокл» — это трагедия идей, а не событий, произведение глубоко философское. Гельдерлин выбрал в герои своей трагедии древнегреческого философа Эмпедокла, который согласно легенде, чтобы до-

¹² Г. Клейст. Собр. соч., т. 1, с. 148.

¹³ Там же, с. 141.

¹⁴ Н. Я. Берковский, Романтизм в Германии, Л., 1973, с. 306.

казать свою божественность, бросился в пламя Этны. Гельдерлин вложил в этот образ свою философскую идею.

Эмпедокл, освободившийся от догматического знания, чувствует ничем не восполнимый разрыв с природой. Он стремится вернуться в природу, остающуюся неизвестной. Прежде он, человек, мельчайшая частица, исчезающее ничтожество, хотел возвыситься над природой, господствовать над целым. Бросаясь обратно в целое (в огонь Этны), он жертвует собой ради спасительной истины слияния человека с природой, неизмеримо превосходящей любой устоявшийся порядок. Вторичное рождение, возрождение в очистительном гераклитовском огне, означает полное отречение от всего прошедшего, абсолютное забвение, ценой которого возможен поворот времени, возвращение вечной юности. Он бросается в огонь, стремясь сжечь омрачающую его возвысившийся дух тень, которая есть не что иное, как отблеск этого огня, его собственный неподдающийся познанию и невосполнимый разрыв с природой-огнем.

Эмпедокл у Гельдерлина тоже отказывается от владения стихиями, как Просперо у Шекспира в сказке «Буря» отказывается от своей белой магии, от повелевания стихией воздуха. Просперо отрекается добровольно и без сожаления, восстановив частную справедливость и предпочитая довольно жалкую обычную человеческую судьбу, ведь человеческие силы перед природой исчезающие малы и для Шекспира. И все же у Шекспира отношение к природе еще безмятежно, а зло, обвиняющее в своем безобразии природу, просто безобразно («Ричард III»). Природа еще несамостоятельна, она только неопределенная сила. «Время», одна из центральных категорий хроник и трагедий, как это верно отмечает Л. Пинский, — это прежде всего историческое время. У Гельдерлина страшный разрыв Эмпедокла с природой становится всеобщим условием человеческой жизни, угрозой всепоглощающего хаоса: «Все начинается с сомнений по поводу жизни в ее наличном виде, в предустановленных ее образцах. Черный огонь из Этны — огонь развоплощения. Оно совершается, когда Эмпедокл жертвует собой. Его гибель означает разрушение всего, что было и что есть. В его проповеди — проблески нового и

высшего воплощения, имевшее образ стало хаосом, и из хаоса рождается облагороженный, улучшенный мир в образе праведности и красоты, до того неизвестном»¹⁵. Немецкий романтизм в своих высших достижениях в сфере трагического искусства ставит проблему человека и природы, природы в себе и природы в человеке.

Развитие русской романтической трагедии (В. А. Озеров, Ф. Ф. Иванов, Ф. Н. Глинка, В. Т. Нарезный, В. К. Кюхельбекер) привело к романтическому историческому сознанию, поэтической вершиной которого была народная трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1825).

Пушкин стремился «воскресить минувший век во всей его истине». Для него в трагедии главное — это постижение движущего начала в историческом процессе: «Что развивается в трагедии? Какова ее цель? Человек и народ — судьба человеческая, судьба народная»¹⁶. В исторической трагедии героем становится народ, хотя представляемый еще только как страдающая, безмолвная и темная сила; но «Борис Годунов» одновременно и трагедия личности, власти и совести; ее герой, глубоко страдающий сознанием своей вины и перед народом («Я думал свой народ / В довольствии, во славе успокоить, / Щедротами любовь его снискать — / Но отложил пустое попеченье...»), и перед своей совестью («Ничто не может нас среди мирских печалей успокоить; / Ничто, ничто... едина разве совесть...») — человек, выдающийся по силе своей властной души. Но власть основана на страхе, ее слабость в страхе; чтобы ее добыть, Борис посмел действовать (Шуйский: «Он смел, вот все — а мы...»); чтобы ее потерять, может быть, достаточно тени, призрака, как кажется Борису («Кто на меня? Пустое имя, тень — / Ужели тень сорвет с меня порфиру / Иль звук лишит детей моих наследства?»). Осознание Борисом тяжести власти на фоне постоянной темы отрешенного, мирного труда сходно с угрызениями совести Самозванца, отрекшегося от мирного труда. Эти угрызения — следствие политической борь-

¹⁵ Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии, с. 308.

¹⁶ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, М., 1949, с. 419.

бы, борьбы за власть, в которой используются преступные средства («Кровь русская, о Курбский, потечет — /Вы за царя подъяли меч, вы чисты, /Я же вас веду на братьев, я Литву/Позвал на Русь, я в красную Москву/Кажу врагам заветную дорогу!..»).

Таким образом, шекспировская тема борьбы за власть и связанная с этой борьбой трагедия совести разрабатывается у Пушкина с замечательным совершенством, а широта исторического сознания и выдвижение народа в качестве главного героя истории придает пушкинской трагедии небывало высокое звучание.

В своих маленьких трагедиях Пушкин дает образцы поэтического изображения типов личных трагедий: «ужасный век, ужасные сердца». Здесь и тирания зависти, и свобода, ограниченная сферой воображения, и скупость, и страждущая совесть, от которой не может избавиться даже аскетический барон, слуга своей религии, религии денег:

...совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Займодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают.
(«Скупой рыцарь»)

О чем говорят нам маленькие трагедии, трагедии страстей? О пибельном сужении личности, о противоречии ее своему предназначению, от которого она не способна освободиться.

Это в целом еще романтическое представление человеческой личности доводится до предельной очевидности в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова. Здесь возникает коллизия между легко уязвимым подлинным чувством и законом маскарада. Арбенин до встречи с Ниной тоже жил по закону маскарадной игры, был маской, а «у маски ни души, ни звания нет, — есть тело». В конце трагедии душа его убита его же маской, Незвестным. Зерно трагедий здесь не в обманутом чувстве, разбитом счастье, муках ревности, возврате ада, а в ошибке, которая, как и в «Зимней сказке» Шекспира, с готовностью принимается основанием мести. Ошибка, таким образом «оправданная» чувством, оборачивается в бессмысленное преступление. Мечь обращается на бывшего мсти-

теля, уверенного в своей правоте («Я так был оскорблен, я так уверен был»). Разоблачение ошибки и есть мечь Неизвестного, олицетворенного прошлого нашего героя.

Таким образом, мы здесь находим множество характерных моментов трагического: ошибку, внезапный поворот к наихудшему, выделенность героя из окружения, жертву и крах наиболее ценного. Но все же это в принципе личная трагедия (исторической она может быть названа в очень условном смысле, как отражающая критическое положение личности, но в этом смысле любое искусство исторично). В зеркале «Маскарада» мы увидели обособившуюся и определившуюся внутри себя личность, ее пустое достоинство и бесосновную решимость, честь игрока, мир «ледяных с растей». То, что мы встретили в «Борисе Годунове», — коллизию между властью и инерцией исторического времени — здесь мы видим как бы под микроскопом: непроходимую пропасть между безнадежной «внутренней» свободой романтической личности и окружающим миром, обществом масок.

Трагедия как особый драматический жанр исчезает с разложением романтизма. Трагический отблеск лежит на творчестве и личности Гоголя, но конкретных трагических коллизий с соответствующим благородным или высоким героем Гоголю нигде было искать. Если не считать последней сцены «Ревизора», где ход событий — внезапный поворот, открытие возможности истинного судьбы, «подлинной нашей совести», как разъяснял Гоголь в своем продолжении к «Ревизору», то можно сказать, что трагизм его творчества состоит в невозможности найти среди гримас человеческого лица. Щемящим, замирающим звуком заканчиваются почти все его произведения: «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые друзья бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют наконец одного старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» («Сорочинская ярмарка»). Или: «Скучно на этом свете, господа!».

В XIX веке трагедия уступила место другой литературной форме — роману. Но с исчезновением особого жанра (ни современный театр жестокости, ни абсурд нельзя отнести к трагедии) не исчезла, разумеется, возможность изображения трагического в искусстве. Основные элементы этой категории в сочетании с другими феноменами — возвышенным, героическим, фантастическим и т. п. — могут встречаться во всех современных, как правило, сложно построенных жанрах.

Определенные особенности и сложности возникают при использовании трагического в искусстве социалистического реализма. То, что это по своему духу искусство жизнеутверждающее, ничуть не противоречит возможности освоения им тех противоречий, которые могут быть объектом трагического. При этом естественно, что в искусстве общества развивающегося, освободившегося от антагонистических противоречий, трагическое не может занимать то же место, что и в обществе, раздираемом антагонистическими противоречиями. История развития искусства в нашей стране показывает, что когда художники обращаются к этому сильному средству художественного воздействия — трагическому, то им удается достичь значительной философской глубины. Можно в качестве примера назвать в музыке творчество Прокофьева, Шостаковича, многие произведения художественной литературы, посвященные теме войны, где героическое и возвышенное переплетено с типичными трагическими ситуациями. Тема войны — безусловно, основная трагическая тема искусства социалистического реализма. (Но все же и в этом отношении есть определенные ограничения. Угроза всеобщего уничтожения, возникающая с созданием ядерного оружия, исключает возможность эстетического отношения. Сознание абсолютного отрицания не может быть нейтрализовано посредством искусства, оно больше чем трагично. Угроза новой войны — отрицание жизни вообще и любых ее проявлений.)

Всемирно-историческая трагедия, каковой является мировая война, настолько превосходит по своим масштабам волю отдельной личности, что вряд ли искусство может предложить определенный характер, образ, единичное лицо, способное встать на

один уровень с этим всеобщим противоречием с жизнью, поэтому война остается только трагичнейшим фоном во многих произведениях, не использующих традиционные приемы организации трагических ситуаций. Однако такая возможность изображения собственно трагических ситуаций не исключается. В «Обелеске» В. Быкова, например, создана типичная трагическая ситуация. Учитель Мороз не может не пойти на верную смерть — вопреки всякому здравому смыслу, но повинуюсь нравственному долгу. Подобных примеров можно привести множество.

Не только, конечно, тема войны дает простор трагическому, отдельные элементы трагического встречаются и в произведениях на другие темы. Так, «Белый пароход» Ч. Айтматова может быть по праву назван трагическим произведением. Герой повести, мальчик, живет в мире мечты; с большим лабиринтом жизни его соединяет только доброта деда Момуна. Мальчик гибнет при столкновении своей прекрасной мечты со злом, тупой, неосознаваемой жестокостью окружающего взрослого мира. В конце повести, перед обращением автора к читателю, наступает подлинно трагическое мгновение, что придает всему произведению особую глубину. Но можно ли повесть в целом назвать трагической? Возможна ли детская трагедия? Ведь для того, чтобы быть трагическим героем, необходимо осознанное отношение своего «Я» к миру, к своей ситуации в мире. Основное же достоинство героя повести Айтматова в возвышенности и чистоте души, неприкосновенности добра. «Белый пароход» может быть понят в эстетических категориях как опыт трагической ситуации без трагического героя, так как обе незатронутые злом души гибнут, не становясь трагическими, оставаясь только жертвами. Дед Момун под давлением обстоятельств, не по своей воле, совершает преступление против мира мечты, «соучастником» которого он был. Мальчик погибает, не в силах перенести этого насилия, доказывая своей гибелью, что зла не должно быть. Оба эти героя по-своему возвышенны, но не трагичны, так как в них нет силы сопротивления. Зато ситуация — неснимаемое доступными средствами противоречие между добром и злом — выявлена как совершенно трагическая.

Просветленная интонация авторского резюме напоминает

нам о высшей справедливости, так что мы вправе усмотреть здесь и эффект очищения, тот самый катарсис, к которому должна стремиться трагедия.

Таким образом, столкновение нового и старого и возникающие на этой почве нравственные конфликты всегда представляют широкое поле для трагического изображения. Это общее, что свойственно всякому трагическому искусству, заключается в отражении объективного момента диалектического движения; его можно найти во все времена, когда противоречие становится непримиримым независимо от его масштабов (исторических и личностных), когда противоречие не может быть снято наличными средствами. Оно исчезает только с уничтожением борющихся сторон. Принципиально не имеет значения, погибают ли носители сторон такого противоречия или нет, хотя гибель и подчеркивает неразрешимость, безвыходность данного конфликта. В художественном драматическом произведении изображение трагического выглядит как ловушка во времени, когда вернуться нельзя, необходимо двигаться вперед, но и двигаться нельзя, так как впереди только гибель или преступление. При этом действующий, то есть герой, обладает определенной целостностью, достоинством, находится на уровне неразрешимой задачи.

УЧЕНИЯ О ТРАГИЧЕСКОМ В ФИЛОСОФИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

«Поэтика» Аристотеля была первым историческим документом теоретического постижения «трагического». Хотя она ограничивалась материалом античной трагедии, ее значение далеко вышло за рамки античности. Различные толкования идей «Поэтики», в частности понятия «катарсиса», определяли теоретическое содержание учений о трагическом в течение многих веков вплоть до эпохи Просвещения.

В XVIII веке знаменитый английский философ Давид Юм, представитель идеалистического направления в эмпиризме (философской теории познания, считающей основанием всех челове-

сих эчаний и идей опыт, в конечном счете, восприятия органов чувств), поставил в центре своего рассмотрения «трагического» вопрос о том, почему события, вещи, поступки, характеры, вызывающие в действительности ужас и отвращение, будучи изображенными в искусстве, в трагедий доставляют удовольствие. Его интересовал вопрос не о том, что есть трагическое, а о том, как оно воздействует, почему трагическое доставляет удовольствие. В жизни мы стараемся избежать ужасного, избавиться от разрушительных аффектов, страстей; почему же на сцене мы требуем изображения того, чего избегаем в действительности?

«Наслаждение, которое поэты, ораторы и музыканты доставляют нам, вызывая у нас печаль, скорбь, негодование и сострадание, не является столь необычным и парадоксальным, как это может показаться на первый взгляд. Мощь фантазии, энергия экспрессии, сила поэтического ритма, очарование подражания — все это, естественно, само по себе восхищает наш дух. И когда, кроме того, представленный предмет пробуждает также некоторое волнение, мы благодаря этому подчиненному порыву, присоединяющемуся к доминирующему импульсу, начинаем испытывать все большее удовольствие»¹. Таким образом, аффектация, страдания превращаются в особо сладостное удовольствие посредством искусства, мастерства, прекрасного и в особенности удовольствия от самого подражания. Вымышленность трагедии вызывает особое чувство, а не только ослабляет скорбь. Это сплав страдания и наслаждения, который передается зрителю через «симпатию». Механизм этой передачи разработан Юмом уже в его первом философском произведении, в «Трактате о человеческой природе» (1739). На способности человека к симпатии основывается любое общение: «Когда какой-нибудь аффект возбуждается в нас посредством симпатии, мы сперва знаем о нем только на основании его действия, т. е. тех внешних знаков, проявляющихся в выражении его лица и разговоре, которые сообщают нам его идею. Эта идея тотчас же переходит во впечатление и при-

¹ Френсис Хатчесон, Давид Юм, Адам Смит. Эстетика, М., 1973, с. 358.

обретает такую степень силы и живости, что превращается в сам эффект и порождает такую же эмоцию, как любое первичное чувствование»².

В эстетической теории Д. Юма мы видим первоначальный набросок психологии восприятия трагического искусства. Для объяснения наслаждения трагическим Юм к аристотелевскому «страху и состраданию» добавляет понятие симпатии, отдаленный отблеск платоновской теории заражения слушателей божественным вдохновением поэта, устранив только божественность и заключив эту идею в границы опыта. Причем указанный синтез Юм проводит именем аристотелевской же идеи подражания, которое само по себе доставляет удовольствие.

В Германии теорию просветительского реализма в драматическом искусстве создал Лессинг. «Гамбургская драматургия», произведение, в котором Лессинг изложил свою концепцию трагедии, «имела не только национальное значение. Она явилась трудом, обозначавшим важнейшую веху в истории теоретической мысли, стремившейся постигнуть законы литературного творчества и драматургии»³.

Эта книга представляет собой сборник критических статей, в которых высказан ряд теоретических положений. Уничтожающей критике подверг Лессинг принципы построения трагедии классицизма: принцип трех единств, чрезмерно возвышенный пафос, прямую назидательность. Отрицательно отзывался он о так называемой исторической критике Вольтера, многократно повторяя, что история, ее фактические события и герои — только сырой материал для поэта, «хранилище имен»: «Драматический поэт не историк; он... воспроизводит событие перед нашими глазами, и воспроизводит не ради одной исторической истины, а с другой, высшей целью. Историческая истина для него не цель, а лишь средство, ведущее к цели. Он хочет произвести иллюзию и этой иллюзией растрогать нас»⁴.

² Д. Юм. Соч., т. 1. М., 1966, с. 449.

³ А. Анникст. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 342.

⁴ Лессинг, Гамбургская драматургия, М., 1883, с. 55.

Лессинг требует прежде всего поэтической истины, типичных характеров, вероятных событий, правдоподобия, а не фактических сведений; вслед за Аристотелем он утверждает, что поэзия философичнее истории: «Что прежде всего делает для нас достоверным событие? Не его ли внутренняя вероятность?.. На театре нам следует узнавать не то, что сделал тот или другой человек, но что сделает каждый человек с известным характером при данных условиях. Цель трагедии гораздо более философская, чем цель истории...»⁵.

Только при таких условиях можно достичь цели всякого искусства, в том числе трагедии: вызвать в нас «нравственное мышление», укреплять наше нравственное здоровье, научить отличать добро от зла, показывая безобразие последнего, но не выставляя при этом прямого нравочужения. Последнее требование было направлено против рассудочности трагедий Вольтера. Лессинг дает также свое истолкование катарсиса. Зритель трагедии испытывает страх не за героя трагедии, а за самого себя, так как его собственная судьба может быть похожей на судьбу героя, поскольку героем должен быть обыкновенный человек: трагедия в высшей степени способна в нас вызвать также и сострадание, поскольку мы страдаем не только герою, но и самим себе по той же причине, ведь герой и зритель «сделаны из одного теста»: «Если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не как королям»⁶. Очищение, то есть превращение нашего состояния в добродетель, носит при этом нравственный характер.

Следуя «Поэтике» Аристотеля, Лессинг считает, что трагический герой не должен быть ни слишком совершенным и добродетельным, ни злодеем. Причиной трагической гибели героя является не неискоренимый порок, а ошибка или слабость. Поэтому он одновременно и виновен (так как совершил ошибку) и не виновен (так как совершил ее либо по незнанию, либо повинуясь естественным или даже благородным побуждениям).

В этом представлении о трагическом конфликте и перое ле-

⁵ Лессинг: Гамбургская драматургия, с. 100—101.

⁶ Там же, с. 70.

жат истоки ставшей впоследствии распространенной теории трагической вины. Большой заслугой Лессинга была высокая оценка трагедий Шекспира, противопоставленных им классицистской трагедии.

Вслед за Лессингом и под влиянием идей движения «бури и натиска» Гёте также отрицает требования классицизма к трагедии.

Как Гёте, так и Шиллер имели возможность в собственном творчестве реализовать свои эстетические принципы. Но творчество Гёте, хотя и богато трагедиями, трагическими героями, произносящими бесконечные монологи и довольно умело сконструированными трагическими ситуациями, в целом не трагично, Гёте не верил в непримиримость противоречия; трагическое покоится для него на противоположностях, на раздвоении, которое не непримиримо, а просто еще не улажено, не пришло к соглашению.

Шиллер, первая и, вероятно, последняя жертва категорического императива, то есть высшего абсолютного нравственного требования, сформулированного Кантом, считал эстетическое воспитание необходимым и даже достаточным средством усовершенствования испорченной человеческой природы. Абсолютное нравственное требование превратилось в эстетике Шиллера в идеаль. В его возвышенной теории трагического идеалу не остается ничего другого как «разбиться» в своем моральном превосходстве о чувственный мир, то есть противоречащую идеалу действительность. Его интересует сверхчувственное начало в человеке, сопротивление этого начала чувственности, аффекту: «Не страдание само по себе, а только сопротивление страданию патетично и достойно изображения»⁷, — писал Шиллер в статье «О патетическом». Чем сильнее изображаемое страдание, тем ярче обнаруживается моральное превосходство над страдающей чувственной природой, то есть достоинство разума и моральная свобода. Поэтому: «Страдание само по себе никогда не может быть конечной целью изображения и непосредственным источником наслаждения».

⁷ Ф. Шиллер. Собр. соч., т. VI, М.—Л., 1950, с. 248.

дения, доставляемого нам трагическим. Патетическое эстетично лишь постольку, поскольку оно возвышено» («О возвышенном») ⁸.

Таким образом, Шиллер находил противоречие между идеалом и действительностью, сверхчувственной, морально-разумной природой и чувственностью неразрешимым и считал его сутью эстетической категории трагического. В его понимании трагического сказывалось влияние философии Канта. У самого Канта не было эстетической теории трагического. Основными категориями его эстетики («Критика способности суждения», 1790) были прекрасное и возвышенное. Это оправдывалось задачей его эстетики: служить венцом философской системы, из которой исключались неразрешимые метафизические вопросы, приводящие к болезненному состоянию человеческого разума, к его «диалектике». Под диалектикой он понимал бесконечные колебания, в которые попадает разум, пытающийся разумными же средствами ответить на вечные вопросы о конечности или бесконечности мира, о цели бытия, о существовании бога и т. п. И хотя по понятным причинам (стремление вытеснить из своей системы подобную «диалектику») категория трагического выпала из его эстетики, Кант положил начало новому типу философии, «немецкой классической философии», давшей развернутые системы, обязательной составной частью которых была эстетика.

Эстетика как философия искусства Шеллинга и Гегеля немаловажна без того переворота, который совершила критическая философия Канта. Начавшаяся после Гегеля деградация буржуазной философии привела, с одной стороны, к позитивистской реакции на философствование вообще, а с другой — к экзистенциалистской болезненной реакции на общезначимость истины, идущей от Киркегора.

Множество предлагавшихся в XIX веке разнообразных решений проблемы трагического буржуазными эстетиками (Ф. Т. Фишер, Ницше, Э. Гартман и др.) не поднимаются до таких обобщений, которые были свойственны эстетике Гегеля или Шеллинга.

⁸ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, с. 239—240.

Шеллинг дал свое определение трагического еще в своей ранней работе «Философские письма о догматизме и критицизме» (1795), затем развивал это определение в своих лекциях по эстетике. Высоко оценивая античную трагедию, он находил ее величие в том, что наказание за неизбежное преступление принимается добровольно; тем самым утверждается сама свобода через потроу свободы, в самой гибели провозглашается, по Шеллингу, свобода воли.

«Сущность трагедии заключается в действительной борьбе свободы в субъекте и необходимости объективного; эта борьба завершается не тем, что та или другая сторона оказывается побежденной, но тем, что обе одновременно представляются и побежденными, и побежденными — в совершенной неразличимости»⁹. В этом заключается гармонический характер подлинной трагедии которая нас не убивает, а очищает и исцеляет. Для трагического необходимость должна носить не эмпирический, а абсолютный характер, но поскольку она как таковая едва ли постижима, постольку она для свободной воли, то есть для благородного героя, оказывается роком, судьбой. Возвышенный характер придает трагедии именно борьба абсолютных требований свободы и необходимости, которые при эпическом состоянии мира еще не распались, составляли еще неразличимое тождество. В ходе трагического действия они тоже должны прийти к тождеству, это происходит в результате борьбы свободы субъекта и объективной необходимости не внешним образом, а «только там, где необходимость одолевает самое волю и свобода оспаривается в ее собственной сфере»¹⁰. Из этого конечного утверждения свободы как высшей необходимости выводится Шеллингом важное требование к внутренней, смысловой конструкции трагического действия, которое ведет к восстановлению равновесия свободы и необходимости: «действие должно быть завершено не только внешне, но и внутренне, в самой душе, ибо внутреннее возмущение есть то, в чем, собственно, заключается трагедия. Только из этого внутрен-

⁹ Шеллинг. Философия искусства, с. 400.

¹⁰ Там же, с. 403.

него примирения и возникает гармония, необходимая для завершения»¹¹.

Шеллинг не ограничивался рассмотрением античной трагедии, он высказал много глубоких мыслей и о трагедии в искусстве нового времени. Называя Шекспира величайшим мастером характеристик, Шеллинг видел отличие трагического у Шекспира от античного понимания в том, что вместо судьбы, неотразимости рока у него выступает характер, причем в характер вкладывается такая роковая сила, «что он уже больше не может совмещаться со свободой, но существует как непреодолимая необходимость»¹².

Шеллинг также верно увидел в шекспировской «судьбе» историческую необходимость, которая ведет к борьбе свободы со свободой же; индивидуальный характер, взятый как принцип беспредельного многообразия, создает иное единство, чем единство греков: «Древняя лира весь мир извлекала из четырех звуков; между тем инструмент нового времени имеет тысячи струн, он дробит гармонию универсума, чтобы ее воссоздать, и поэтому он всегда действует на душу менее успокоительно. Строгая, все утешающая красота может сохраниться только в совокупности с простотой»¹³.

Вершиной античной трагедии Шеллинг считал творчество Софокла: он пытался найти соответствующую вершину и для искусства нового времени, но он не видит в Шекспире необходимой «просветленной красоты, которая сливается воедино с нравственным добром», он находит в творчестве Шекспира «бесконечный рассудок, который в силу своей бесконечности представляется разумом»¹⁴. На роль «нового Софокла» он предлагает Кальдерону, находя, что поэзия последнего опирается на идею высшего мира, в чем и усматривает его абсолютность, абсолютную разумность.

Философию молодого Шеллинга высоко оценивал Энгельс,

¹¹ Шеллинг. Философия искусства, с. 410.

¹² Там же, с. 428.

¹³ Там же, с. 430.

¹⁴ Там же, с. 430, 436.

утверждая, что «...его ум, находившийся в состоянии брожения, рождал тогда светлые... мысли, и некоторые из них сослужили свою службу в позднейшей борьбе»¹⁵. К этим мыслям с полным правом можно отнести и диалектическую концепцию Шеллинга о борьбе и тождестве свободы и необходимости как смыслового ядра категории трагического. Правда, его диалектика имела идеалистический характер, заслуга соединения материализма и диалектического мышления принадлежит основоположникам марксизма.

Идеалистической была и диалектика Гегеля, создателя грандиозной философской системы, важной частью которой является эстетика.

Большим достижением Гегеля было то, что он в основе всех трагических конфликтов обнаружил одну субстанцию — нравственность, понятую, может быть впервые в истории, не абстрактно, как невыполнимое формальное абсолютное требование Канта, а конкретно-исторически, хотя, конечно, не материалистически. Во всяком случае он попытался в понятии нравственного уловить всеобщее и особенное в их тождестве и противопоставлении, что наполняло трагическое богатым содержанием. Материалом трагедии может быть и семейная жизнь, и государственность, и власть, и патриотизм, и отдельная личная страсть. Трагический герой — это носитель одной из нравственных сил, обособившихся в этом субстанциальном поле. Для Гегеля, как и для Шеллинга, не была ясна историческая тайна исчезновения первоначальной гармонии, поэтому обособление и противопоставление целей человеческого действия они представляли на уровне логики, хотя и диалектической. Изначальная гармония особенных сил исчезает, эти силы выступают друг против друга, «односторонне замыкаются в своей определенности, законченной самой по себе, необходимо возбуждают против себя противоположный пафос, приводя тем самым к неизбежным конфликтам. Изначальный триггизм состоит именно в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, оправданы, однако достигнуты

¹⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 41, с. 223.

истинного положительного смысла своих целей и характеров они могут, лишь отрицая другую столь же правомерную силу и нарушая ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются виновными именно благодаря своей нравственности»¹⁶.

С гибелью обособившейся в своей оправданной деятельности индивидуальности восстанавливается единство нравственной субстанции. То есть трагическое противоречие между особенными сторонами истины должно сниматься во всеобщей истине, «трагическое разрешение раскола» есть восстановление нравственной гармонии за счет гибели односторонней обособленности. Устраняется только конфликт, положительное же содержание каждой из сторон сохраняется. Возникает «чувство примирения, которое трагедия вызывает своей картиной вечной справедливости, пробивающейся в своем абсолютном господстве сквозь относительную оправданность односторонних целей и страстей»¹⁷.

Хотя настоящей почвой трагического действия может быть только «героическое состояние мира», трагизм возможен не в мире героев или блаженных богов, а лишь «на почве человеческой действительности», так как только для человека определенная нравственная сила может стать «всепроникающей страстью»¹⁸,

Многообразие частного содержания трагических конфликтов сводится, по Гегелю, в античной трагедии к противоречию между государством, которое было для него «всеобщей духовной нравственностью», и семьей, «природной нравственностью». Хрестоматийным стал анализ Гегеля с этой точки зрения трагедии Софокла «Антигона». Антигона, носительница семейного права, воспринимает свой долг похоронить погибшего брата как высшую необходимость, Креон же, представитель «государственной нравственности», должен ее казнить за благородный поступок, не может поступить иначе, так как позволить похоронить государственного преступника означает совершить преступление перед высшим для Креона нравственным законом. В этом состоит суть трагиче-

¹⁶ Гегель. Эстетика, Т. 3, М., 1971, с. 576—577.

¹⁷ Там же, с. 578.

¹⁸ Там же, с. 589.

ского противоречия. Все остальные коллизии греческой трагедии имеют подчиненный характер для Гегеля.

Гегель диалектически решает вопрос о трагической вине. Трагические герои виновны и в то же время невинны. К тому же: «Для великих характеров быть виновным — это честь»¹⁹. Гегель считает, что смысл трагического действия не в том, есть ли вина или нет, не в том, что зло наказано, а добродетель вознаграждена, а в том, что самое неразрешимое противоречие примиряется во всеобщей истине и высшей справедливости. Поэтому-то, как он справедливо отмечает, не обязательно трагическая развязка заканчивается гибелью индивидов, но всегда примирением, и прекраснее всего, когда это внутреннее примирение героя (например, «Эдип в Колоне»).

Трагедия нового времени делает своим содержанием «субъективную внутреннюю жизнь характера»²⁰. На этом основании Гегель называет трагедию нового времени романтической. Он демонстрирует это отличие, сравнивая античного Ореста и шекспировского Гамлета. Мечь Ореста нравственно оправдана. Нравственная оправданность мести в «Гамлете» не составляет сути трагического противоречия. Сходство ситуации Ореста и Гамлета носит внешний характер. Трагическая коллизия Гамлета заключается в том, что он принял решение и не находит душевных сил его исполнить.

Эта романтическая традиция представления о слабовольном Гамлете, попавшем в плен рефлексии, идущая еще от предромантических «бури и натиска», разделяется в данном случае и Гегелем. Но в целом Гегель далек от ограниченности романтического взгляда на категорию трагического, и пример с «Гамлетом» носит у него иллюстративный характер.

Внутренней твердости и цельности античных трагических героев противостоит внутренний разлад и колебания героев «романтической» трагедии, хотя Шекспир дает образцы и твердых, последовательных характеров наряду с колеблющимися. Это от-

¹⁹ Гегель. Эстетика, т. 3, с. 594.

²⁰ Там же, с. 601.

личке трагедии нового времени с большей настойчивостью требуют внутреннего примирения индивида со своей судьбой.

Гегелевский анализ нравственных противоречий как содержания эстетической категории трагического, приведенный им в соответствии с ходом истории, изменений «состояний мира», с развитием как нравственности, так и форм искусства, во многом предвосхитил идеи марксизма о трагическом, об исторической трагедии. В марксизме был сохранен положительный момент гегелевского учения о трагическом как о борьбе противоположных сторон, каждая из которых нравственно для себя оправдана, а также глубокий историзм его учения. Материалистическое понимание истории и диалектики еще более углубило и расширило постижение этого феномена, дало возможность за «обособившимися нравственными силами» увидеть реальные исторические и социальные силы.

Особенно ясным становится преимущество марксистской эстетики, сохранившей и углубившей историзм в понимании категории трагического, в сравнении с использованием этой категории в современной буржуазной эстетике.

Существуют различные способы использования категории трагического в буржуазной эстетике. Так, например, «трагическое» у М. Шелера, немецкого философа-феноменолога начала XX века, связано с утверждением им самостоятельного мира ценностей. Трагический конфликт возникает в сфере высших позитивных ценностей; Шеллинг принимал в качестве такой ценности свободу, Зольгер — божественную идею, Шопенгауэр — волю, Ницше — дионисийский принцип. Высшие ценности — будь то свобода, бог, святость и пр. — абсолютны; трагическое возникает в иерархии ценностей между ценностями одного уровня. В этом диалектическом процессе определенная сила пытается реализовать какую-нибудь высшую ценность, но поднимаясь до этой высоты, она, своим этим «прорывом» становится причиной собственного уничтожения, подобно Икару, поднимающемуся в небо. Таким образом, для Шелера трагическое — это процесс самоуничтожения или самоутверждения через самоуничтожение в прорыве к подлинной реальности.

Вообще говоря, утверждение некоторого высшего принципа необходимо для категории трагического в эстетике. Но кризис современной буржуазной культуры, а значит, и философии и эстетики, привел к тому, что с отрицанием предшествующих «высших

принципов» в сердце этой культуры образовалась пустота. С этим прежде всего связано исчезновение трагического из современного буржуазного искусства, вытеснение его абсурдом или иными арзацами. Трагическое требует величия, а не уничтожения или беспрответного унижения человеческой личности. Поэтому скорее можно говорить о трагическом положении личности вообще в буржуазном мире, о ровковом противоречии между должным ее достоинством и практическим отсутствием такового, превращении достоинства в стоимость.

С этим связано и понимание трагического в некоторых направлениях в буржуазной эстетике. Так, например, М. Хайдеггер, немецкий философ-экзистенциалист, утверждает «трагическую ситуацию человека» в мире, его «бытие к смерти», но исходит при этом из положения: «человек — это человек, каков я есть». Поскольку «небо» вместе с бывшим в нем прежде богом исчезло из его философии («Роковое отсутствие бога — это способ обнаружения миром его сущности», — пишет Хайдеггер в «Происхождении произведения искусства»), то для человека и для его истины остались только «мир» и «земля», на которой устанавливается мир, как прежде земля устанавливалась на трех китах. «Земля» все поглощает, в ней все сливается в единый поток, это «скрывающийся» принцип. «Мир» — принцип раскрытия, «осветления». Мир стремится возвыситься над землей, а земля его снова поглотить. Такова схема диалектики, просвечивающая сквозь созданный для собственного употребления Хайдеггером терминологический философский язык довольно сложного характера. Произведение искусства и есть «оспаривание спора» между миром и землей. Но так как без «неба», то есть некоторой степени величия героя или идеи, порождающей конфликт, невозможна эстетическая категория трагического, то трагическое сводится Хайдеггером к условиям человеческого существования, поскольку человек — это «окно в бытие». Замыкание человека на самом себе (он — «окно», из которого видны только условия собственного существования), «антропоэгоцентризм» Хайдеггера, как окрестил его современный французский исследователь трагического Ж. Моннеро²¹, исключение общего «неба», замена его общей «землей», привели к тому, что категория трагического остается в этой «антропоэгоцентристской» философии только одной из общих характеристик существования. По существу, осталось только слово, понятие исчезло.

Другой представитель немецкого экзистенциализма, К. Ясперс, написал специальную работу, в которой он исследует ос-

²¹ J. Monnerot. Les lois du tragique. P., 1969, p. 9.

новые проблемы трагического знания. — «О трагическом» (часть его работы «Об истине», 1947).

Исходным пунктом учения Ясперса о трагическом является как раз утверждение того, что сами по себе несчастья, болезнь, смерть не могут рассматриваться как трагические. Он пишет, что мучение и гибель беззащитных были во все времена на земле, в ужасности этой действительности виновны все, поскольку все солидарны. Но это всего лишь «наличное» бытие. Трагическое же созерцание возникает тогда, когда эта неизбежная бедственность рассматривается как укорененная в каком-либо метафизическом порядке, каковом, например, для греков была неотвратимая судьба. Но трагического нет и в абсолютном или трансцендентном, потустороннем наличному бытию. Оно возникает в крушении любого наличного, то есть конечного, бытия (что противоположно шиллеровскому крушению идеала) перед лицом «всеохватывающего», всеобъемлющего, которое само непостижимо «знающим знанием». Перед этим всеобъемлющим «границы человека и его оставленности становятся жутко открытыми»²². Очевидно, что понятие «всеобъемлющего» Ясперса близко центральному понятию философии Шеллинга: «всеединства». Но внимание Ясперса сосредоточено не на свободе и необходимости, а на борьбе в самом человеческом существовании, причиной которой являются для него «универсальная негативность, конечность всех вещей, множественность расколов, борьба каждого сущего против другого сущего за наличное бытие и господство, случайность»²³, конечность, на которую «натывается» всякая деятельность и всякая жизнь.

Но и этого столкновения всякого сущего с конечностью, его отрицания во всеобъемлющем, его неизбежного краха недостаточно, чтобы возникло трагическое знание.

Трагическое знание разрывает иллюзию надежды на то, что можно избежать краха, что следует его избежать, на то, что «все образуется». Напротив, крах, падение, гибель конечного, глубочайший раскол мира должны восприниматься как высочайшее благо; трагическое знание есть сознание того, что «всякое конечное осуждено перед абсолютным», что все движется через отрицание; оно делает трагического героя, разрушающего наличное бытие, возвышенным: «через трагическое говорит нечто другое, что не есть больше трагическое»²⁴.

Учение о трагическом знании Ясперс связывал со своим учением об истине. Гегелевскую идею о том, что в трагическом сталкиваются «для себя истинные силы», он дополняет утверждением

²² K. Jaspers. Über das Tragische. München, 1954, S. 48.

²³ Ibid., S. 57.

²⁴ Ibid.

невозможности полного знания истины, то есть устраняет гегелевскую «абсолютную истину»: «Расколотость бытия истины или неединство истины является фундаментальным открытием трагического знания»²⁵. Истина открывается как раскол и разрушение.

В связи с этим пониманием истины он видит трагедию Эдипа, Гамлета, Эмпедокла в противоречии между истиной и жизнью: можно ли найти истину, можно ли жить истиной, раз сила жизни в слепоте, в ограниченных неистинах; истина в своей открытости парализует. Должен ли человек умереть за истину? «Гамлетовская трагедия есть знание в ужасе на границе человека»²⁶. Для Ясперса трагическое знание открывается в так называемых пограничных ситуациях, оно обнаруживается в воле к истине как глубочайшей несогласованности сущего и есть свидетельство величия человека в крахе.

Таким образом, некоторые черты категории трагического верно отмечены Ясперсом. Он даже говорит об историчности трагического знания. Но как раз здесь и обнаруживается слабое место его теории. Историчность, как и социальность, им понимается совершенно метафизически, хотя анализ конкретных черт трагического и его воплощения в искусстве носит характер диалектический. Историчность для него, как и для Хайдеггера, это временность, необратимость движения во времени, однократность событий. В сущности, она не очень сильно отличается от древней судьбы. Социальность же рассматривается внеисторически, как некоторый константа: солидарность, коммуникация; ускользает от его внимания преобразование социально-исторической целостности. отсюда и учение о роковом расколе мира, истины, отсюда требование безосновного достоинства и величия трагического героя.

В понимании историчности и социальности с экзистенциализмом расходится эстетика Т. Адорно, привносящая свои искажения, сужающая социально-исторический смысл искусства до простых социологических схем.

Для нашей темы в эстетике Т. Адорно, одного из теоретиков Франкфуртской школы, важны два момента: отрицание традиционных категорий эстетики (прекрасного, возвышенного и т. п.) и его идеалистическое толкование понятия социальности искусства.

Адорно считал эстетические категории имеющими смысл только в рамках классических философских систем и неспособными отразить те процессы, которые происходят в современном искусстве. Свое понимание социальной природы искусства он показал на примере музыкального произведения, которое должно

²⁵ K. Jaspers. *Über das Tragische*, S. 48.

²⁶ *Ibid.*, S. 41.

быть выражением «негативной диалектики». Всю современную действительность он оценивает как ложную, насквозь пронизанную отчуждением человека от самого себя; единственный оазис истины — музыкальное произведение, в котором распад и разрушение действительности отражены в распаде традиционных музыкальных средств выражения.

Эстетика Адорно растворяет категорию трагического в утверждении абсолютной негативности, которая, по его мнению, в подлинном произведении искусства должна избегать даже намека на возможное примирение, снятие отрицания. Таким образом, мы видим, что в современной буржуазной эстетике сфера приложения категории трагического расширяется до неопределенных границ либо вообще устраняется и замещается иными понятиями более частного характера — страшным, абсурдным, шокирующим.



«Мировая история — величайшая поэсса»²⁷, — писал Ф. Энгельс в одном из писем К. Марксу. Именно в истории разыгрываются величайшие трагедии и пародии на них, она полна иронии и «потрясающего юмора». Мысль о величии исторических трагедий связана в марксизме с утверждением неизбежности в ходе исторического процесса победы пролетариата: «Пусть война даже отбросит, может быть, нас на время на задний план, пусть отнимет у нас некоторые уже завоеванные позиции. Но если вы разнуздаете силы, с которыми вам потом уже не под силу будет справиться, то, как бы там дела ни пошли, в конце трагедии вы будете развалиной, и победа пролетариата будет либо уже завоевана, либо все ж таки неизбежна»²⁸.

В ходе естественно-исторического процесса исчезает устаревшая форма жизни, но она не исчезает сразу, а погибает как бы дважды — трагически и «весело», комически: «Трагической была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, — другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность.

²⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 33, с. 43.

²⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, с. 361.

Покуда апсией régime, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого апсией régime стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической»²⁹. Последний фазис всемирно-исторической формы старого режима, когда его действительные герои уже умерли, есть комедия: «Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»³⁰.

В эстетических взглядах К. Маркса и Ф. Энгельса «трагическое» занимало весьма видное место, оно соразмерялось с масштабами истории. Можно выделить два дополняющих друг друга типа исторической трагедии, по Марксу: гибель старого общественного класса, еще верящего в свою правомерность, и столкновение героя, несущего новое, с еще незрелыми для этого общественно-историческими условиями. В первом случае речь идет о всемирно-историческом заблуждении; во втором — собственно о революционной традиции, когда практическая невозможность осуществления исторически необходимых требований преодолевается народом с большими жертвами.

Только на основании материалистической диалектики можно было показать механизм общественного развития, и только научный анализ истории и ее критических, переломных моментов, революций, впервые данный К. Марксом и Ф. Энгельсом, позволили понять подлинный социальный смысл отражаемых в искусстве конкретно-исторических противоречий и коллизий, и придать эстетической категории трагического ясное и глубокое значение.

Главным достоинством марксистского понимания трагического является историческая конкретность, когда за уверенными в своей правомерности борющимися сторонами различаются реальные социальные силы. Это исключает всякую необходимость метафизического, поиска единственного трагического противоречия. Гегелевский закон движения истории через противоречия теряет свой абстрактный характер, сохраняя «грандиозность» основных взглядов: «Гегелевский способ мышления отличался от способа

²⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 418.

³⁰ Там же.

мышления всех других философов огромным историческим чутьем, которое лежало в его основе... Он первый пытался показать развитие, внутреннюю связь истории...»⁸¹. Идея Гегеля о том, что герои истории, опережающие свою эпоху, являются подлинно трагическими героями, находит в марксизме материалистическое и социологическое объяснение. Замечательная мысль Энгельса о трагической коллизии между «исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления» в условиях антагонистического общества дает возможность постичь действительную нефантастическую «судьбу всех истинных героев, которая может быть только трагичной»⁸².

Маркс и Энгельс не написали специальной работы об эстетической категории трагического, но глубокое понимание ими движущих сил истории, конкретных исторических ситуаций, их общие эстетические взгляды и высокая оценка значения искусства в жизни общества являются основополагающими методологическими принципами и в разработке категорий трагического в современной марксистско-ленинской эстетике, отличающейся конкретностью и глубоким историзмом.

Исторически конкретные конфликты и их обусловленное эпохой разрешение, жизненная правда в изображении трагического героя, борьба старого и нового порядков, старого и нового типов сознания, противоречия в постижении истины, судьба личности и свободы личности как мера общественной свободы, падение и возвышение величайших исторических ценностей — все это может быть материалом трагического. Главным требованием остается нахождение подлинного исторического смысла в конкретном трагическом конфликте и герое.

⁸¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 13, с. 496.

⁸² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 9, с. 287.

СОДЕРЖАНИЕ

Античная трагедия — исходный материал для эстетической категории трагического	4
«Трагическое» в искусстве нового времени	28
Учения о трагическом в философии нового времени	46

Татьяна Борисовна Любимова

КАТЕГОРИЯ ТРАГИЧЕСКОГО В ЭСТЕТИКЕ

(Исторический очерк)

Гл. отраслевой редактор **З. Каримова.**

Ст. научн. редактор **В. Танаков.**

Мл. редактор **О. Проценко.**

Художник **В. Пантелеев.**

Худож. редактор **М. Гусева.**

Техн. редактор **Т. Пичугина.**

Корректор **Н. Мелешкина.**

ИБ № 1796

А 07041. Индекс заказа 91402. Сдано в набор 23.11.78 г. Подписано к печати 22.01.79 г. Формат бумаги 70×108/32. Бумага типографская № 3. Бум. л. 1,0. Печ. л. 2,0. Усл. печ. л. 2,80. Уч.-изд. л. 3,61. Тираж 114 700 экз. Издательство «Знание». 101835. Москва, Центр, проезд Серова, д. 4, Заказ 2209. Типография Всесоюзного общества «Знание». Цена 11 коп.

11 коп.

Индекс 70108

ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ЗНАНИЕ“

