

УДК 1.18.7.01

ПСИХОДИНАМИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Филимонов Г.Г.

*Калужский филиал ФГОБУ ВПО «Финансовый университет при Правительстве
Российской Федерации», Калуга, e-mail: gennadi_filimonov@mail.ru*

Предлагаемая работа посвящена изучению порядка и принципов пространственной динамики, свойственной древнегреческому мироощущению. По мнению автора, этот порядок и принципы наиболее системно представлены в психодинамической модели античного театра. Анализируя пространственные свойства древнегреческого театрального сооружения и характерные психологические алгоритмы театрального действия, он выявляет особую античную модель пространственных переживаний, которая классифицируется им как «психодинамический пространственный гештальт». Данная модель представляет собою невидимую, но осязаемую психо-сферу, содержание которой определяется направлением всей, присущей ей психической энергии на священный объект с целью усиления его аксиологической значимости. Сакральный объект всегда находится в центре психо-сферы. Поэтому векторы психической энергии устремлены к нему от воображаемой поверхности психо-сферы к её геометрическому центру, т.е. сверхценному объекту. Таким образом, система процессов присущая античному пространственному гештальту оказывается в согласии с правилами сферической перспективы. Далее автор изучает культурологическое значение античного пространственного гештальта. Согласно его мнению, свойства античного пространственного гештальта имплицитно предопределяют фаталистическую концепцию судьбы в трагедийном героическом пафосе. Кроме того, пространственная модель подпочвенно формирует принципиальные качества древнегреческого этоса, а также типовые черты эстетико-культурного идеала.

Ключевые слова: художественная воля, психодинамический пространственный гештальт, сферическая перспектива, психическая энергия, дионисийский театр, постав, просвет бытия, ось схода

PSYCHODYNAMIC MODEL OF SPATIALITY IN ANCIENT GREEK THEATER

Filimonov G.G.

*Kaluga branch FGOBU VPO «Financial University under the Government of the Russian Federation»,
Kaluga, e-mail: gennadi_filimonov@mail.ru*

The proposed work is devoted to the study of the order and principles of spatial dynamics characteristic of the ancient Greek attitude. According to the author, this order and principles are most systematically represented in the psychodynamic model of the ancient theater. Analyzing the spatial properties of the ancient Greek theater building and the characteristic psychological algorithms of theatrical action, he reveals a special ancient model of spatial experiences, which is classified by him as «psychodynamic spatial Gestalt». This model represents an invisible, but significantly experienced psycho-sphere, the content of which is determined by the direction of all its mental energy on the sacred object in order to strengthen its axiological significance. Sacred object is always in the center of psycho-sphere. Therefore, the vectors of psychic energy are directed to it from the imaginary surface of the psycho-sphere to its geometric center, i.e. to the super valuable object. Thus, the system of processes inherent in the antique spatial Gestalt is in compliance with the rules of the spherical perspective. The author then studies the culturological significance of the ancient spatial Gestalt. According to him, the properties of the ancient spatial Gestalt implicitly determine the fatalistic concept of fate in the tragic heroic pathos. In addition, the spatial model forms the fundamental qualities of the ancient Greek ethos, as well as the typical features of the aesthetic and cultural ideal.

Keywords: artistic will, psychodynamic gestalt spatial, spherical perspective, psychic energy, the Dionysian theatre, the set, the clearance of genesis, the axis of the assembly

Можно с уверенностью утверждать, что из всех известных традиционных форм древнегреческой культуры только классический дионисийский театр с неприкрытой властью наделяет связанную с ним пространственную область почти осязаемой динамической силой. В этом легко убедиться, даже ограничившись лишь изучением иллюстраций. Панорамное изображение любого из дошедших до нас театронов, будь то в Афинах, Дельфах, Приене, Милете, Эпидавре... может вызвать у зрителя род лёгкого головокружения. Хотя если подойти к этому состоянию с должной аналитической щепетильностью, то его следовало бы определить как «влечение сознания». Действительно, даже

когда созерцающий взгляд, управляемый волей наблюдателя, будет пытаться задержать своё внимание на определенной детали, то какая-то иная, внешняя сила будет неудержимо притягивать его к определенному месту панорамы, а точнее к находящейся в центре сооружения полукруглой или круглой площадке – орхестре. Эту особую эстетико-психологическую силу, присущую структуре сооружения и оказывающую непреодолимое влияние на восприятие зрителя, мы решили, по напрашивающейся аналогии, назвать «художественной волей эллинического театра».

Данное название поддерживается и широко известным в эстетической теории понятием «художественная воля», которое

активно использовали такие знаменитые исследователи искусства как Э. Ригль и Х. Зедльмайр. Однако, в их определениях понятия преобладает феноменологическая фиксация признаков определяемого явления, тогда как аналитическое ядро, связывающее все признаки и свойства понятия единой каузальной предпосылкой, отсутствует. Возможно, что именно из-за феноменологического характера своих определений оба мыслителя признают некоторые границы в постижении «художественной воли». И тот, и другой склонны считать, что невозможно установить более глубокое основание исследуемого явления, т.е. оно оказывается «невыводимым» [7 с. 43]. К тому же Зедльмайр обнаруживает границы для понимания того как происходит изменение в характере «художественной воли», которое приводит к возникновению нового художественного стиля [7 с. 47]. Однако, если согласиться с этими учёными и признать обнаруженные ими границы действительно непреодолимыми, то по мере приближения к ним возникнет столь же непреодолимая провокация к метафизическому толкованию указанных проблем, что, в свою очередь, приведёт к целому рою бесплодных и, к сожалению, неизбежных спекулятивных рассуждений.

В своей предыдущей работе [15] мы осуществили попытку найти рационализированную концепцию понятия «художественная воля», которая бы, с одной стороны, основывалась на уже выведенных положительных характеристиках явления, а с другой стороны, содержала интеллектуальный потенциал для преодоления упомянутых гносеологических препятствий. Резюмируя выводы Зедльмайра о «художественной воле» можно перечислить её следующие свойства. 1. «Художественная воля» предопределяет художественный стиль конкретной эпохи в конкретной культуре. 2. Она не формируется субъективно и целенаправленно, а представляет собой «надындивидуальную волю», подчиняющую себе группу художников-исполнителей [7 с. 46]. 3. Она является «реальной силой» [7 с. 46].

Мы пришли к предположению, что поставленным задачам отвечает понимание «художественной воли» как «психодинамического пространственного гештальта», форма и свойства которого определяются характеристиками той высшей ценности, которая «зачаровывает» наиболее чутких выразителей исследуемой культуры.

В процессе сопоставления ценности и гештальта отчётливо проявилась закономерная особенность их связи: если пространственная модель гештальта была

установлена достаточно корректно, то её свойства помогали выявлению таких качеств ценности, которые в прямых высказываниях современников о ней не прочитывались. Между тем, эти вновь открытые свойства ценности, не только не противоречили её традиционному пониманию, а напротив, существенно обогащали её смысл, духовный потенциал и раскрывали подпочвенный метод её воздействия на верующие души.

Оказалось, что гештальт и высшая ценность совместно образуют герменевтический «круг понимания», описанный Г.Г. Гадамером [4 с.72-81]. Ценность в таком круге понимается как целое, а её пространственная модель или гештальт играет роль части. Далее, согласно методу немецкого герменевта, в процессе сопоставления часть и целое взаимно эксплицируют свои скрытые смыслы вплоть до полного и непротиворечивого представления об изучаемом предмете исследования. После подобной компаративистской процедуры, применяемой в наших опытах, ценность вырывалась из двумерного состояния хрестоматийной мифификации и подобно известному эффекту голографических картинок возрождалась в живой, здесь и сейчас действующий духовный организм, даже если присущая ему культурно-общественная среда давно скрылась за чередой других исторических эпох. Превращение ценности в живой организм означает, что она приобрела необходимые силы для действия, а значит и силу духовного влияния. Иначе как она смогла бы стать ценностью? Духовное влияние представляет собой сложный спектр различных сил, среди которых наиважнейшую роль играет та самая «художественная воля». Следовательно, «художественную волю» сообразно её энергетической природе нужно изучать как процесс, или, по выражению Зедльмайра – «реальную силу», способную предопределять устойчивые формы культурного самовыражения в границах значительного исторического периода.

Существо нашего подхода в исследовании феномена «художественной воли», заключается в том, мы пытаемся выявить образуемые ею устойчивые градиентно-пространственные отношения, которые оказываются присущими только одной сверхценности и никогда уже не повторяются в других культурно-ментальных средах. Конкретная система процессуально-пространственных отношений, присущая только одной ценности определяется нами как «психодинамический пространственный гештальт». В известном смысле понятия «пространственный гештальт» и «художественная воля»

жественная воля» мы склонны трактовать как тождественные. Основание же для такого подхода мы находим в стратегически принципиальном суждении Э. Кассирера: «Не существует ни одного достижения или творения духа, которое так или иначе не соотносилось бы с миром пространства... Пространство представляет собой также всеобщего посредника, где может «найти опору» продуктивность духа, где она и приходит к своим первым образованиям и структурам» [10 с. 123].

В свете последнего высказывания архитектура греческого театра, подчинённая предельно чёткой и устойчивой пространственной структуре, может стать великолепным материалом для понимания эллинского психодинамического гештальта, или того, что в другом случае можно было бы назвать «художественной волей» древних эллинов.

Форма психодинамической модели театрона и её процессуальные особенности

Форма психодинамической модели дионисийского театрона определялась рельефом окружающего ландшафта и конструктивными особенностями самого сооружения. Театр, не имевший замыкающей его крыши, открыто предъявлял структурный порядок своей архитектуры. Эта неопровержимая фактологичность усиливалась тем обстоятельством, что все представления проходили в дневное время, до захода солнца. Свет равномерно распределялся по зрительским местам, оркестре и сцене, никого преимущественно не выделяя, но и не позволяя никому скрыться за таинственным покрывалом полумрака, иллюзионистически ослабляющим реальность своей зоны. В современном же театре все зрители оказываются именно в такой зоне. Причем полумрак здесь настолько обширен, что исключает из визуального мира большую часть внутреннего помещения. Только актёры, залитые огнями рампы и целенаправленными лучами прожекторов, наделяются световой тинктурой бытия – острота их присутствия в замкнутом, аидовом чреве театрального зала неопровержимо доминирует над невнятными, слитными тенями зрителей. Это доминирование имеет сильный психологический эффект – внимание людей, захваченных тенью флёром, ослабляющим признаки существования, неизбежно будет тянуться к тому месту, что так щедро воспламенено бытием. Сценическая центрация зрительского сознания состоялась и стала сильным психологическим стимулом сосредоточенного внимания в отношении драматического действия.

В дионисийском театре стимуляция драматического настроения посредством игры на световом контрасте была невозможной, поэтому здесь центрирующее сведение зрительского внимания к оркестре осуществлялась другими способами.

Первый способ – наиболее наглядный – связан с некоторыми рельефными особенностями эллинского театрона. Следует начать с того, что дионисийский театр в своей архитектурной структуре не имеет партера. Амфитеатр здесь является единственным принципом организации мест для зрителей. Благодаря этому универсальному принципу каждый новый ряд зрительских мест заметно возвышается над предыдущим рядом в одинаковой пропорции. В результате по краям всех сидений амфитеатра можно провести сверху-вниз к центру оркестры прямую линию, имеющую довольно крутой наклон. В силу ощутимой крутизны наклона эта воображаемая линия воспринимается как обусловленный законом земного притяжения динамический вектор, стремящийся вниз, к той же оркестре. Поскольку гора, в которой были прорезаны сиденья имела такой же наклон, то начало этого вектора можно ассоциировать с её вершиной, и, более того, с небесной сферой. По принадлежности к единой динамической линии театр воспринимался как объект, миметически включенный включённый в наблюдаемый космос. И наоборот – архитектурная структура театра, рационально эксплицировала архетипически предопределённую форму пространственно-динамической организации вселенной, сродную представлениям древних эллинов.

Второй способ динамической центрации связан с особенностями объёмной формы греческого театрона. При достаточно удалённом взгляде театрон воспринимается как проявленный сектор воображаемой сферической поверхности. Обращает на себя внимание совершенно неслучайное совпадение с одной стороны, расположения рядов сидений и прямых радиальных проходов, их разделяющих; а с другой стороны, одного отрывка из известного определения сферической перспективы, который мы здесь приводим: «При изображении предметов в сферической перспективе все линии глубины будут иметь точку схождения в главной точке и будут оставаться строго прямыми. Также строго прямыми будут главная вертикаль и линия горизонта. Все остальные линии будут по мере удаления от главной точки все более и более изгибаться, трансформируясь в окружность. Каждая линия, не проходящая через центр, будучи продлённой, является полуэллипсом». Для большей наглядности данного сопоставления мы отсылаем читателя к рис. 1.



Рис. 1. Театр в Эпидавре. Построен между 340 и 330 гг. до н. э. архитектором Поликлетом Младшим

Из рисунка можно увидеть, что театрон представляет собой точную визуальную модель приведённой выше цитаты. Необходимо только добавить, что в центре круглой оркестры всегда находился жертвенник богу Дионису – фимела, который в силу положения, оказывался геометрическим центром театральной композиции, а по мере этого обстоятельства и проекционным центром предполагаемой сферы, включающей в себя театрон. Именно к фимеле и оркестре систематически сводятся радиальные линии проходов между рядами, тем самым выполняя функцию «линий глубины», упомянутых в определении.

На текущем этапе исследования пространственной модели в дионисийском театре определённо можно утверждать следующее. 1. Геометрическая форма театрона безупречно согласуется со сферической концепцией космического бытия. 2. Сфера дионисийского театра встроена в воображаемую сферу греческого космоса через эстафетную включённость во вселенский психодинамический процесс, который имеет центростремительное направление.

При этом обнаруживается, что остаётся не выясненным вопрос о формальном согласовании космической и театральной сфер. Он может быть разрешён только через более подробное изучение мифологической и ценностной значимости общего для обеих

сфер центрального объекта – фимелы, т.е. жертвенника, предназначенного Дионису.

Третий способ динамической центрации театрона полностью определён именно свойствами фимелы. На первый взгляд, фокусирование радиальных проходов на жертвеннике тектонически подтверждает наклонную, направленную сверху-вниз, психодинамическую устремленность всей архитектурной композиции. А это должно означать, что фимела расположена на нижнем полюсе театронной сферы. Но не следует забывать, что жертвенник, стоявший в центре оркестры, был посвящен Дионису, который наряду с Деметрой – богиней плодородия классифицировался как хтоническое божество. Следовательно, силы земли и её обширного утробного мира тоже должны были призываться к участию в священном драматическом действии. При этом динамика их фокусирования на жертвеннике должна была иметь направление снизу-вверх, независимо от угла наклона.

Таким образом, жертвенник выполнял роль сакрального, внутреннего геометрического центра обширной космической сферы. Состав сферы, в центре которой учреждалась театральная фимела, был достаточно сложным. Земля и её недра образовывали нижнюю полусферу. Верхняя, полусфера сфера состояла из наземного человеческого мира и небесного мира олимпийских богов. Внутри неё в непосредственной близости от

священного центра располагались театр, сцена и природный ландшафт находящийся за ней. И тектоника театра и особенности экспозиции ландшафта (наблюдаемого со стороны зрительских мест) демонстрировали психодинамическую сводимость всех пространственных импульсов верхней полусферы к оркестре и фимеле.

Что касается театра, то мы уже пытались показать, как в нем проявляется такое пространственное фокусирование, хотя для этого вполне хватает и простого феноменологического акта – визуального обзора (например, тот же рис. 1). Но и ландшафт, увиденный из театра тоже не оставался безучастным к центростремительному фокусированию наличного бытия. С одной стороны, панорама, увиденная в просвет «театральной подковы» воспринимается как природный пояс, стремящийся замкнуть незавершенный круг, и тем самым подтвердить центростремительную экспансию мира.

С другой стороны, панорама, сцена и, наконец, фимела образуют обратный телескопический ряд, который представляет собою последовательные этапы оптической конвергенции, характерной для обратной перспективы (см. рис. 2).

Из последнего наблюдения можно сделать вывод, что центральный священный

объект, как древнего театра, так и сферического эллинского космоса, всегда является «предметом схода» (невозможно сказать «точкой схода») сразу двух перспектив – прямой и обратной. Причем соединение обеих перспектив в центральном предмете-фимеле будет обнаруживаться из любой предполагаемой точки наблюдения. Это обстоятельство подталкивает нас к предположению, что любой предмет древнегреческой культуры, имеющий неподдельную значимость, должен обладать таким удельным уровнем редукционной силы, который бы позволил ему стать центральным объектом окружающего мира, стягивающим к себе два противоположных типа оптической конвергенции. Иначе и невозможно, поскольку если он не станет целью сразу двух противоположенных перспектив, то он не сможет стать центром эллинского шарообразного мира, который в силу своей формы заведомо определяет такое условие экспозиции для наиболее ценных объектов. Если же предмет-претендент не станет таким сосредоточием фокусов, то окажется «средством обеспечения» другого, более истинного сакрального объекта, который притянет к себе все космические радиусы, и, говоря по совести, будет творцом космического порядка.



Рис. 2. Театр в Эпидавре. Построен между 340 и 330 гг. до н.э. архитектором Поликлетом Младшим. На рисунке представлена динамическая связь ландшафта с театральной архитектурой. Зелёный прямоугольник – модель сцены. Красный цилиндр в центре оркестры – модель фимелы



Рис. 3. Реконструкция Гомеровского представления о космосе

Обнаруженная модель соединения космоса и дионисийского театра подтверждается двумя следующими аргументами.

Во-первых, она не противоречит сложившейся ещё у Гомера сферической картине космоса. Мы не станем здесь описывать её черты и особенности, а просто ограничимся простейшей иллюстрацией этого представления, не вызывающей у нас несогласия (см. рис. 3).

Во-вторых, центр мифологической модели космоса определяется не столько единственной точкой встречи двух, лежащих на одной прямой, противоположных радиусов, сколько священной силой сакрального объекта, который властно формирует в окружающем пространстве силовую реплику сферического мира. В древнегреческой культуре имели место оба способа центрации космоса. Так, известно, что в Дельфийском храме Аполлона хранился Омфал – пуп земли, который считался строго геометрическим центром космоса. Он находился в небольшой храмовой комнате – целле. В условиях такого экспонирования Омфал не имел возможности стать силовым фокусом, способным динамически сформировать вокруг себя присутствующую именно ему пространственную форму. Его центральность определялась формаль-

но – через предание о том, что некогда с западного и восточного краёв ойкумены Зевс одновременно выпустил двух орлов и место их встречи, было зафиксировано памятным камнем. Омфал для посетителей храма был скорее своего рода музейным экспонатом, чем священным предметом, вызывающим трепет. Для того, чтобы вызывать волнение священный объект должен обладать таким количеством психической энергии, которое делало бы его способным непосредственно воздействовать на мировосприятие своих приверженцев.

Алтарь фимела явно располагает мощной миротворческой силой. Эта магнетическая сила не только выстраивает вокруг себя тектонику амфитеатра, но подобным образом притягивает к себе все природные объекты наблюдаемого мира. Он выхватывает эти объекты из хаотического нагромождения первичных впечатлений и встраивает их в тотальную систему психодинамического стягивания бытия к могущественному священному центру. Существо нашего видения косвенно подтверждается принципиальным выводом о влиянии иерофании на пространственные переживания сделанном Мирче Элиаде: «В однородном и бесконечном пространстве, где никакой ориентир невозможен, где нельзя сориентироваться, ие-

рофания обнаруживает абсолютную «точку отсчета», некий «Центр»» [11 с. 22-23]. Данное совпадение взглядов на пространственное доминирование священных объектов не представляется случайным, хотя эти позиции обосновывались различными системами анализа.

Обе системы устанавливают, что священный предмет, например, алтарь, может неподдельно восприниматься современниками как мировая «точка отсчёта». Мы полагаем, что наше исследование позволило обнаружить референциальное условие, выполнение которого побудило бы верующего априорно принимать значимый сакральный артефакт за истинный «космический центр». Согласно нашему видению такой артефакт должен, подобно процессу магнитной индукции, продуцировать из себя устойчивую форму психодинамической пространственной модели. В том случае, если эта модель (или гештальт) архитектурно совпадает с представлением о космосе, присущим данной эпохе, то священный предмет окажется не просто «точкой отсчёта», но и центром, производящим мир. Впрочем, можно с уверенностью утверждать, что представление о форме космоса изначально продуцируется гештальтом. Форма космоса всегда есть гипотеза, основанная на экстраполяции допредикативной модели бытия, которая, в свою очередь, образуется реальной конфигурацией психодинамических сил, производимых действительно значимым священным или ценностным объектом. И пока святыня будет воистину оставаться таковой в сердцах людей, они будут жить в мире, который имплицитно в ней задан. Так выявляется ещё один довод в пользу того суждения, что психодинамический пространственный гештальт обладает свойством примордиальной воли, или, той самой, искомой «художественной воли».

Вывод о предсуществовании гештальта образу мира, помогает объяснить одно замечательное наблюдение, высказанное Элиаде и связанное мирообразующей функцией, свойственной «священным центрам». Приведём этот отрывок полностью: «Множественность, даже бесчисленность Центров Мироздания никоим образом не смущает религиозное сознание. Ведь речь идет не о геометрическом пространстве, а о священном пространстве бытия, имеющем совершенно отличную структуру, у которой могут быть бесчисленные разрывы уровней, а, следовательно, и множество связей с высшим миром» [11 с. 43]. На наш взгляд, обнаружив феномен сакрально-космологического полицентризма, мыслитель

не дал ему достаточно удовлетворительного объяснения. Но если этот феномен поместить в контекст гипотезы о психодинамическом пространственном гештальте, то объяснение выстраивается без ощутимых затруднений.

Согласно гипотезе о гештальте священный или культурно значимый объект должен обладать особой силой влияния на верующего. Как замечал В. Франкл: «ценности притягивают» [17 с. 122]. Чем интенсивней сила «притяжения», тем больше проявляется динамическая пространственная модель, поддерживающая и организующая её. Далее она динамически включает в себя наблюдаемый мир и, таким образом, становится его эпицентром. Значит священный объект оказывается центром бытия, приведенного им в согласованное движение. Но в одной и тоже культуре всегда существовало множество священных объектов, поклонники которых всеми средствами стремились подтвердить их истинность. Легко предположить, что они стремились поместить свои святыни в такие условия экспозиции, которые уже подтвердили свою эффективность, обеспечив наиболее успешные варианты иерофании. Это значит, что могли появляться, в неограниченных количествах, новые священные центры бытия, расположенные, однако в разных местах. Но несмотря на отдалённость различных священных мест их объединяла общая пространственная форма и единая структура психодинамических импульсов, устремлённых к сверхценному объекту. В этом смысле космос в любом из мест возрождался без отрицания «правоты» других мест, подобно тому как огонь остаётся огнём, распространяясь от одного факела к другому. Принцип горящего факела не нарушается после появления нового огня, но с каждым новым источником горения увеличивается область торжества принципа. Поэтому фимела в театре Эпидавра ничуть не вступала в противоречие с жертвенником, расположенном в афинском театре Диониса. А пространственный гештальт афинского театра, ни в коем случае не вступал в борьбу с такой же пространственной моделью присущей, находящемуся рядом, но немного выше по уровню, Парфенону. Человек, взаимодействующий с любым из этих центров иерофании, каждый раз мог переживать одну и ту же форму мирового бытия, свою включенность в эту форму и, следовательно, поместные переживания иерофании не нарушали единого правила образования универсума. Многократно подтверждённая вселенская морфология, вытесняла слу-

чайные отклонения от неё и впечатывалась в сознание современников чётким и властным архетипическим символом.

Обнаруженный М. Элиаде феномен «иерофанического полицентризма», крайне важен потому, что имеет место во многих великих культурах. Мы придерживаемся предположения, что культурно однородные «центры иерофании» могут взаимодействовать между собою, причем по определённым правилам. А это означает, что такая связь космогонических очагов может существенно расширить представление о существе и культурных возможностях гештальта. Приступая к изучению четвёртого способа пространственной центрации в древнем театре, мы встречаемся с одним из таких взаимодействий.

Четвёртый способ динамической центрации театра. Строго говоря, ещё одним способом фокусирования театральной перспективы является собственно драматическое действие. Причём, под таковым следует понимать не только игру актёров и хора на оркестре, но и зрителей, сакрально включённых в представление. Ведь как известно, изначально драма была формой культового богослужения, и ещё долго неподдельно неслла в себе это значение, наряду с развивающимся эстетическим элементом.

Предпонимание таинственно-магической связи древнего эллина и театральной драмы может состояться при изучении ритуального обряда, с которого обычно начиналось представление. Чтобы поддержать аутентичность описания обряда следует воспользоваться прямой речью блестящего знатока темы: «...начиналась церемония религиозная: жертвоприношения на алтаре Диониса перед его статуей и обряд очищения всех собравшихся в театре. Только люди, прошедшие через этот обряд, могли находиться здесь, не оскверняя своим присутствием театра этого бога. В жертву Дионису приносили поросят. Потом кровью их окроплялись все, кто находился в театре, а мясо разрезалось на мелкие кусочки и разносилось по рядам зрителей, которые тут же с благоговением его проглатывали. Только после такого ритуала можно было приступить к самому главному» [9 с. 26].

Как было сказано гётевским Мефистофелем: «Кровь, надо знать, совсем особый сок». Вид крови обычно содержит в себе элемент психотропного воздействия на сознание людей. Одним из результатов этого воздействия является сильное эмоциональное возбуждение и фиксация внимания на предмете возбуждения. В сознании происходит еле заметное смещение обычного восприятия времени: каузальная связь

прошлого, настоящего и будущего теряет свою законотворческую власть. Значение настоящего момента поднимается до уровня самодостаточности. Рвётся ткань обыденного мира и через такой разрыв теперь может проявиться ноуменальный смысл повседневных событий. Театральное представление и есть попытка предъявить вышедший смысл, используя состояние сознания, вырванного из привычной и устойчивой череды банальных реакций на Бытие. Прибегая к приёму метафоры, можно сказать, что кровь смывает с души косный слой обывательской суетности, тем самым подготавливая её к высшему очищению в трагедийном катарсисе.

Но на этом значение крови в древней трагедии не исчерпывается, поскольку здесь кроме психологической ещё имеет место и сакральная сторона вопроса, которая тесно связана с проблемой происхождения театральных зрелищ. Среди различных источников возникновения драмы называют и погребальный плач по герою, ушедшему в мир теней. Блестящий знаток древнегреческой древности В. Иванов в своём труде «Дионис и прадионисийство» обнаруживает, что многие герои древней Эллады имели своеобразную заместительную или ипостасную связь с фигурой Диониса. Их сближение с культом неистового бога имело такую диффузную глубину, что во время мистерий зачастую упоминались их имена и подвиги, сопровождаемые призывом явиться среди мистов. Это обстоятельство тем более удивительно, что ядром дионисийской мистерии являлась эвокация прежде всего, самого Диониса, с упоминанием множества приписываемых ему имён. Как утверждал автор, по мере развития культа состоялось разделение двух модулей единого сакрального действия согласно принципу – «Мистерия – богам, трагедия – героям» [8 с. 252]. Герои – ипостаси многоликого бога – всё же имели каждый свою судьбу, которая становилась основой для театрального сценария. Герой всегда подвижник и пафос его подвига резонансно воодушевляет свидетелей выдающегося события. Но чтобы союзный энтузиазм свидетелей набрал такую силу, которая могла бы разрядиться катарсисом, необходимо было наполнить эстетически представляемое действие онтологической силой, способной возродить «дела давно минувших дней». Корневым условием возрождения героической жизни и стал один древний обряд в котором использовалась жертвенная кровь.

Впервые этот обряд упоминается в «Одиссее» Гомера. Когда Одиссей спустившийся в Аид, обращается к прорицате-

лю Тиресию за советом как вернуть сознание тени своей матери, чтобы поговорить с нею, то старец отвечает:

«Легкое средство на это в немногих словах я открою:

Та из безжизненных теней, которой приблизиться к крови

Дайшь ты, разумно с тобою начнет говорить; но безмолвно

Та от тебя удалится, которой ты к крови непустишь» [5 с. 544].

В. Иванов следующим образом комментирует перенос этого способа общения с умершими в дионисийский театр: «...оркестра – некий «locus mysticus» перед «вратами Аида», которые знаменует срединная дверь проскения: на этом «пороге между жизнью и смертью» встречаются нисходящие в Аид его обитателей – героев. Сама cavea театра своею котловинообразной отлогостью напоминает «спуск в ущелье, ведущее к теням». Великолепие элевсинских облачений на героях – пышность погребальных одежд. Предваряющая трагедию жертва на героическом очаге Диониса за городом предназначается напитать кровью молчаливые души, чтобы в действе они заговорили» [8 с. 255].

Обряд насыщения жертвенной кровью имплицитно содержит в себе правила трёх театральных единств. Единство времени предопределяется сроком магического действия крови – не более суток. Единство места – магическим центром – оркестрой, на которой только и может действовать процесс оживления героя и события. В жестких условиях такого хронотопа сюжет по определению должен быть уложен в простую поступательную цепь последовательно связанных эпизодов.

Но, прежде чем приступить к анализу деталей, которые создавали и поддерживали систему центрации древнего театра, стоит рассмотреть сам центр не столько с пространственной точки зрения, сколько в феноменологическом спектре. Безусловно главный герой трагедии являлся и её феноменологическим стержнем, обладающим сильным качеством психического притяжения. Рассматривая его с этой стороны, мы не достигнем удачного описания, если будем постигать свой предмет лишь по правилам традиционных средств научного исследования – сугубо абстрактно, с помощью поэлементного членения и последующего ряда классических логических операций. Здесь намеренно должна быть задействована пульсирующая сфера духовных потрясений. К примеру, не поддающийся исчерпывающему анализу лиризм, обладает способностью вознести человека

до такой истины, которая может оказаться для него гораздо более ценной, чем все, так называемые, «объективные законы». Лирическая истина, будучи необыкновенным чувством, экзистенциально вибрирует и может создать чудесный волнующий унисон с высшими эмоциональными регистрами нашей души. Она живёт подобно духовной монаде, имеет длительность, способна изменяться и ускользать, и вновь, как бы по собственной воле, возвращаться. Она всегда имеет умопостигаемый способ проявления – образ, реплику, созвучие..., но её исток, скрывающийся в трансцендентальной глубине никогда не может быть достигнут.

Феноменология трагического героя, вызванного из тёмных недр Аида на оркестру, во многом совпадает с признаками лирической истины. Он также становится здесь чистой духовной монадой. Впрочем, данное замечание нуждается в соответствующем комментарии. Дело в том, что оркестра в контексте погребальной версии происхождения театра является местом пересечения двух миров. Аид распространяет свою власть на это место по правилу культовой экстерриториальности. Поэтому и сознание героя, оказавшегося в центре оркестры у жертвенника пребывает в особом состоянии – теперь оно есть продукт взаимодействия двух различных по качеству психологических влияний. С одной стороны, Аид, подтверждая свою нерушимую власть над душами усопших, продолжает опустошать его разум, низводя его прижизненную сущность до самой ничтожной формы человеческого существования – элементарной тени. Но с другой стороны, тень знаменитой персоны, извлечённая из мрака забвения всенародным обрядом эвокации и вкусившая крови жертвенного животного, согласно сакраментальному правилу Гомера, возрождает личную память. Поток аидовой Леты никогда не прекращает своё течение, и всплывшая в сознании память, тут же подвергается его разрушающему напору. Река забвения уносит с собою прежде всего незначительные, слабо заряженные эмоциями, воспоминания. Но самое сильное воспоминание, связанное с пафосом героического события, ещё некоторое время поддерживает свою смыслоформу, и, следовательно, может быть сообщено собравшимся в театре людям.

Так что в момент представления сознание героя и героический пафос безусловно совпадают. Поэтому он не рассказывает о событии, а предъявляет его. Причем в этом воспроизведении былого героический пафос и сцепление роковых событий, обусловивших проявление пафоса, меняют

принцип своей взаимосвязи на прямо противоположный. Теперь пафос, как самая живая часть сознания пробуждённого героя, притягивает припоминание тех эпизодов, которые ранее являлись предпосылками дерзновенного воодушевления. Притягиваются далеко не все события в их бухгалтерской подробности, а только те, которые каузально объединяясь создают достаточное основание для возрождения трагической коллизии и трагического чувства. Таким образом, каждое событие в трагическом повествовании должно постигаться в квантовом смысле: не только как каузальный элемент повествования, но и как одна из волн тематически связанных переживаний, которые союдно вызовут мощный взлёт финальной страсти. Любое событие трагического повествования должно быть чревато эмоцией. Успешно выполнить это условие изложения можно только средствами поэзии и музыки. Частично восставший из беспросветной амнезии герой, подобно чистой духовной монаде, содержательно равен воскресшему в нём пафосу. Поэтому он не может подняться над ним и самостоятельно выбрать иное средство изложения своей судьбы.

Строго говоря, временное воскрешение героя оказывается только условием для того, чтобы бытие – через трагическое событие, некогда связанное с героем – само предъявило одну и своих изначальных граней, которая высвечивается в предельном напряжении кульминационного трагического пафоса. Герой оказывается магическим порталом, через который бытие вторгается в обыденность, обогащая последнюю смыслом, ранее только неотчётливо ожидаемым. Он может быть воспринят как блестящий символ истинного поэта, который должен впустить в свою душу бытие – и когда бытие притянет к себе те формы проявления, которые имеют в распоряжении души – выпустить его благодарно во вне, на суд людей, ждущих откровения.

Зрители дионисийского театра вряд ли продумывали такую версию собственного восприятия трагического героя. Ведь для достижения дискурсивного понимания того, что с ними происходило во время представления потребовалось бы провести своё сознание через изощрённую процедуру психоаналитической саморефлексии, которая так свойственна людям европейского культурного ареала, но безглаголиво отторгалась миром эллинской архаики, основанным на объективистском мировоззрении. Между тем недостаток самоанализа не уничтожает эмоциональный эффект восприятия. Напротив, только нерасчленённое на элементы, и не оценивающее само себя чувство

способно захватить сознание, вытесняя из души менее значимые переживания. То, что современный исследователь пытается восстановить через детализацию и комбинирование элементов представления, всегда оказывается лишь отражённым мерцанием того священного волнения, которое испытывал древний эллин, услышавший первые стихи пролога и увидевший героя, стоящего на оркестре у алтаря.

Этот религиозный трепет, связанный с дионисийским обрядом «праздничного воскрешения героя» не являлся финальным пафосом трагедии. Он только отсекал сознание зрителя от вяло текущей повседневности, выводя священный круг трагедии, в пределах которого совершался кульминационный взлёт драматического чувства.

Строго говоря, гипнотическое волнение, связанное с появлением героя из аидовой тьмы и увиденное через психологический фокус – может быть уподоблено центрирующей силе оркестры: как по форме, так и по сути. Более того, психологический, сакральный и визуальный спектры восприятия оркестры как центра театральной конвергенции были прочно соединены вплоть до слитности, которая парадоксально только увеличивала силу проявленности каждого спектра. Точно также нераздельно были соединены в герое его тело и финальный пафос (в реальной жизни тело и эмоции гораздо более дифференцируются). Из всего здесь сказанного следует, что в восприятии зрителем и оркестры, и героя достигалось удивительное единство сторон, безупречная целостность явления, которая не может «состояться» ни в одном явлении обыденного бытия. Такое поразительное, сверхобычное единство не может не захватить внимание и не стать его центром, вместе с тем не вытеснив обыденность на периферию. Не значит ли это, что рассматриваемое единство оказывается ещё одним мощным фактором «центрации» древнего театра? Стоит ли в таком случае удивляться, что и оркестра, и стоящий на ней герой оказались центральной точкой в оптической системе мира, в которую так естественно был встроен театр?

До сих пор мы вели речь о различных средствах пространственной центрации оркестры и находящегося на ней главного действующего лица. Но центрация героя осуществляется также и в темпоральном измерении. Этот процесс предопределяется событиями сюжета, которые поступательно усиливают эмоциональное напряжение. Причём, последовательно возрастая, эмоциональный накал всё более стягивается к персоне героя и в момент кульминационного взлёта локализуется исключительно

на нём. Иннокентий Анненский в работе «Дионис и прадионисийство» обнаружил присущий древним трагедиям алгоритм развития сценической страсти. Он обратил внимание на то, что: «В пафосе трагедии... мы должны различать два элемента: ужас и сострадание» [1 с. 108]. Далее он предлагает рассматривать «ужас и сострадание» как два взаимодействующих члена единой бинарной оппозиции. Каждый из членов играет свою роль в диалектике трагической страсти. Так: «Ужас соответствует обыкновенно нарастанию пафоса... Сострадание, наоборот, совпадает чаще всего с разрешением пафоса» [1 с. 108]. На протяжении сценического действия ужас и сострадание могут несколько раз чередоваться, таким образом разогревая развитие пафоса. Данное раскачивание членов оппозиции значительно усиливает амплитудный размах финальной эмоциональной реакции зрителя. Представление, начавшееся с необычного волнения, связанного с обрядом эвокации и оживления героя, пройдя через ряд сюжетных перипетий, взвивалось до экзотического напряжения в момент патетической гибели героя. На этом, сверхкачественном уровне чувств, члены бинарной оппозиции трансформировались: ужас переплавлялся в пафос, а сострадание приобретало свойство катарсиса.

Бинарная форма эмоциональной диалектики трагедии не ограничивается одной лишь оппозицией «ужас-сострадание». В различных сторонах древнегреческого драматического представления можно различать и другие диалектические пары. Одна из самых ярких таких пар проявляется в традиционной сценарной структуре древнегреческой трагедии. Известно, что основная часть представления делилась на «эпизодии» (акты), между которыми хором исполнялись музыкальные номера или «стасимы». Так что количество эпизодиев и стасимов традиционно было равно друг другу. Далее мы позволим себе произвести редукцию значения этих частей к простым и ясным определениям. Эпизодий представлял собой форму развёртывания действия, а стасим – комментарий и эмоциональную реакцию хора на событие. Причём и комментарий, и душевное волнение всегда были соединены в одной песенной партии, являясь лишь её различными и неотъемлемыми сторонами. Но при этом, безусловно, текст комментария оказывался, по преимуществу, фонетическим основанием для предъявления сильной эмоциональной выразительности. Смысл и его эмоциональное выражение в стасиме должны быть уравновешены как на весах. А это значит,

что смысл сказанного в таком стихе должен обладать целомудренной однозначностью.

Может быть поэтому все фразы стихов стасима звучат утвердительно, независимо от той лексической формы, в которую они внешне обличены. Здесь вопрошание, отрицание или сомнение в форме дизъюнкции – всегда, в силу именно однозначности сказанного – чреватые утверждением. Например, если хор, комментируя действие, только что произошедшее в эпизодии, выражает возникшее сомнение, то оно переживается как неизбежное, т.е. не мнимое, не надуманное – здесь действительно дана судьбоносная дилемма, от решения которой нельзя уйти. Правильнее было бы сказать, что хор устанавливает формулу проблемы и тем самым обнаруживает безличную волю Рока.

При этом невозможно удержаться от искушения заметить, что почти всегда утверждение содержит в себе квант повелительности. Но многоголосие хора возводит этот квант в степень значительной удельной величины. Когда многие, объединившись в единодушный фонетический союз, нараспев произносят своё слово, то оно приобретает настолько завораживающую силу, что оказывается способным поднять статус общественного мнения до уровня общей закономерности. Эмоциональная сила хороша такова, что может алхимически сублимировать значение сказанного, трансцендируя исходный смысл текста из сферы обыденности в таинственную сферу сущностей. Так хор, номинально символизировавший полисную общину, на деле превращался в герольда судьбы.

Если признать, что стасим представляет собой поэтично-музыкальную форму, в которой скрыты повеления рока, то сценарная пара «эпизодий-стасим» должна быть признана оппозиционно-диалектической, причём в драматическом спектре. Если эпизодий производит и описывает действия героя, то стасим демонстрирует как судьба оценивает их на предмет созревания ситуации, когда она сможет открыто выйти на сцену, чтобы нанести финальный удар. Так нагнетается ситуация тревожного ожидания развязки. При переходе к последующим сценарным парам «эпизодий-стасим» тревога обретает форму нарастающего вектора, подготавливая щедро наэлектризованную среду для решающего трагического разряда.

Невозможно обойти вниманием ещё одну диалектическую оппозицию, которая является основной формой организации хоровых партий в самом стасиме. Каждый стасим, состоял из определённого количе-

ства так называемых «сизигий» или антистрофических пар. В свою очередь, пары делилась на строфу и антистрофу. Обе части всегда были написаны в одном и том же лирическом размере, точно совпадали в числе стихов, а значит совпадали и ритмически. Строфа и антистрофа обычно не образовывали смысловой оппозиции в стиле «тезис-антитезис». В сущности, они были неотличимы друг от друга. Распознать их можно было только по эммелическим движениям хора во время их исполнения. Во время исполнения строфы хор двигался в одну сторону, а когда начиналось пение антистрофы – в другую.

Понять структурное значение хоровой сизигии помогает её дополненная форма, довольно часто использовавшаяся. Дополнение заключалось в том, что традиционная парная сизигия в некоторых случаях завершалась т.н. эподом – заключительной строфой, которая не совпадала в размерах с двумя предыдущими частями песни. Ещё одним отличительным признаком эпода являлась замирание хорового движения при его исполнении. Следует признать, что движения хора не только подчёркивали различия между частями сизигии, но и представляли собой динамический эквивалент их системной связи. Более того, не будь этих движений – сизигия могла бы восприниматься лишь как необоснованная, но оберегаемая традицией, форма стихосложения.

Динамическая парадигма перемещений певцов не так проста, как может показаться вначале. Строфа и антистрофа неотличимые друг от друга по литературной форме, в хореографической коннотации различаются как два противоположенных радиуса, включённых в диаметр воображаемого динамического круга. Их колебательное взаимодействие, замирающее в нейтральной зоне, воспринимается как производящая причина появления в центре круга качественно новой литературной формы – эпода. Не следует забывать, что динамический круг вместе с тем есть и магический круг дионисийского ритуала. Поэтому центр не представлял собой безразличную, «пустую» зону компромиссного согласия сторон строфы и антистрофы. Напротив, оба элемента сизигии взаимодействовали по правилу дионисийского мистериального радения, во время которого вакханты совершали ритмические танцевальные движения, завершавшиеся бурным экстазом. Само состояние экстаза воспринималось как теофания Диониса в кругу танцующих.

Конечно, эпод не представлял собою столь качественное превосходство над строфой и антистрофой как дионисийское

воодушевление над исходным состоянием мистов. Но ритмически структура «строфа-антистрофа-эпод» была подобна психодинамическому принципу вакханалии. В трагедии же эта микроструктура выполняла гомеопатическую функцию, подтверждая и усиливая взаимный резонанс других ритмических пар «сценического радения». Такое сочетание подобных друг другу, но включённых в различные уровни трагического действия, ритмических монад, вполне соответствует т.н. «голографическому принципу». Известный российский религиовед Е. Торчинов относившийся к этому принципу довольно серьёзно, ссылался на одну реплику Г. Шолема – исследователя Каббалы, в которой удачно передан смысл голографичности: ««То, что внизу, товерху и то, что внутри, то снаружи». Но эта формула определяет только один аспект, конечно весьма существенный, каббалистического мира. *Этот символический аспект должен быть дополнен магическим аспектом, так как, согласно каббалистической точке зрения, все не только присутствует во всем прочем, но также и воздействует на все прочее*» [14 с. 306]. Все ритмические структуры дионисийского представления отвечают обоим аспектам приведённого определения: они морфологически подобны друг другу и, взаимодействуя, экспансируют мощный психодинамический ритм. Ничтожные окружные колебания строфы и антистрофы, влившись могучую голографическую интерференцию сценических ритмов способны привести к миметическому резонансу все наблюдаемые части мира, сопряжённые с театральной панорамой. Теперь сам Космос соучаствует в проявлении героического жеста.

Слово «жест» здесь используется не из желания произвести эффектную метафору, которая бы выгодно украсила изложение или, подобно декоративной виньетке, прикрыла бы несовершенство анализа. На наш взгляд – это феноменально точный и настолько же выразительный термин, которым О. Шпенглер увенчал собственное исследование дионисийского театра. Возникновение термина обусловлено особым стилем изысканий великого мыслителя. Он почти противоречиво сочетал в себе потрясающий объём знаний наряду с безупречной, многоуровневой системой аргументации. Но сверх всего он обладал тончайшей душевной мембраной, позволявшей ему вступать в непосредственное взаимодействие с материалом изучаемой им культуры. Мы полагаем, что его блестящие, пронзительные культурологические интуиции во многом предопределяли направление и существо его исследо-

ваний. В этом смысле не случайно «Закат Европы» переполнен самодостаточными определениями-тезисами в стиле изящных *bon mot*, которые воспринимаются читателем как чайные откровения и каковыми они являются – и по происхождению, и по результату. Конечно, эти откровения нуждаются в достаточных рациональных обоснованиях, но их меткость настолько точна, что даже здоровый скептицизм изначально вытесняется замечательным чувством искреннего восхищения, которое они вызывают.

И все же сомнения могут появиться, когда сам автор начинает рационализировать свои блестящие прозрения. Но сначала приведём отрывок, в котором собственно упоминается о жесте имманентно присущим образу трагического героя, который «бессмысленно растаптывался роком, даже и не думая сопротивляться силам, и героически погибал, упорствуя в великолепной позе... Если жизнь не стоила и гроша, то тем более ценным предстал величественный жест, с которым ее теряли» [19 с. 371]. Удачным литературным примером такого толкования «жеста» могло бы стать следующие восклицание эсхиловского Прометея:

*Не смей и думать, что решенья Зевсова
По-женски утрашуся я и, как женщина,
Заламывая руки, ненавистного
Просить начну тирана, чтоб от этих пут
Меня освободил он. Не дождется,
нет!* [20 с. 175]

Это действительно чистый жест! Прометей, сам бог старшего поколения, знает, что не может изменить ход событий, но ответив на вызов стоической позой, он совершил моральную «прибыль бытия», обогатив космическую жизнь, новым не природным, не соматическим событием. Его жест подобен разряду молнии, но не электрической, а эмоциональной природы. Эта молния также на короткое мгновение предьявляет себя, и окружающая панорама также быстро восстанавливает прежние черты. Однако вспышка разряда оказывается такой яркой, что отрицать реальность её вдохновляющего сияния в большей степени невозможно, чем сомневаться в существовании самой панорамы. Да, оптическая картина мира вскоре снова станет равной себе, но в душе участника трагедии останется неопровержимый опыт «просвета бытия». Теперь он может знать, что, если судьба человека и предопределена закономерным течением космических событий, то у него есть хотя бы собственная внутренняя основа для утверждения своих значимости и достоинства в мире, где равнодушно господствует безличная сила Рока.

Чистота приведённого примера значительно усиливается тем обстоятельством, что Прометей, в полном согласии с названием трагедии, не только не производит действия, но более того, на протяжении всего представления остаётся неподвижным. Ситуация совершенно невозможная для классической трагедии нового времени, в то время как у Эсхила всё действие есть блестяще разворачивающийся и гениально продлённый жест главного героя. Что касается других древних трагедий, то и там, по заверению многих титулованных исследователей, действие зачастую не демонстрируется, но о нём сообщается. Герой же, по преимуществу, остаётся относительно неподвижным. Эти характерные черты не могут быть случайными, поскольку повторяются от трагедии к трагедии, выкладываясь в ряд статистической закономерности. В такой расстановке форм представления нет противоречия античному мировоззрению. Действие заказывается Роком и поэтому оно почти ничего не может сообщить о герое. Поэтому логично ограничиться лишь сообщением о самом действии. Но действие предопределяет трагическую ситуацию, в которой герой раскрывает свою величественную сущность, производит трагический жест. Героический жест есть кульминационное сияние пафоса, до сих пор постепенно разгоравшегося. Тело героя есть материальное основание для этого сияния. Оно в отношении жеста выполняет ту же роль, что и стоящий рядом жертвенник (фимела) в отношении священного огня, горевшего на нём в течение всего представления. Если бы герой совершал активные или амплитудные перемещения по оркестре, то эта динамика нарушила бы достоинство равно пламенеющего жеста. Фимела поддерживала огонь, горящий во славу Диониса, а герой в пылании своих страданий прославлял человеческую доблесть.

Интуиция автора «Заката Европы» о трагическом жесте героя в древнем театре поражает своей точностью. Даже неистовый Ницше, с его пронзительным гением, не смог настолько сфокусировано схватить сущность всенародного дионисийского зрелища (хотя в ряде высказываний он приближался к этому выводу). Но и у Ницше есть свои прозрения существа трагедии, которые ускользнули от Шпенглера. Он сумел увидеть влияние экстерналиной воли на трагическую судьбу героя, а также, способ, каким воля проявляется в представлении и оборачивается судьбой. Проводником действующей извне воли в трагическое действие, по его мнению, оказывается музыка. В «Рождении трагедии...» он высказывает совершен-

но оправданное суждение о том, что в духовной среде людей, ещё живших под влиянием древних преданий, миф являлся в большей степени музыкальным, чем повествовательным феноменом. Музыкальная основа мифа явно предшествует повествованию и предопределяет его. Поэтому и повествование старых трагедий имело форму лирической поэзии, в отношении которой музыкальные тона также первичны [12 с. 46-47].

Рассуждения о способности музыки отражать волю последовательно приводят мыслителя к заключению о том, что «трагедия возникла из трагического хора и изначально была только хором и ничем иным» [12 с. 48]. Эти выводы настолько обогащают видение трагедии, что не возникает казённого желания применять к ним стандартную процедуру верификации. Как утверждал русский философ Н.А. Бердяев: «Убеждает и заражает в философии совершенство формул, их острота и ясность, исходящая от них свет, а не доказательства и выводы» [3 с. 42]. Действительно, литературный стиль Ницше, обладает такой проникающей, эмпатической силой, что сказанное им без усилий оборачивается откровением для читателя. И любое вмешательство в такой способ донесения мыслей вполне может показаться неоправданным кощунством. Нам представляется важным, что в реквизите изобразительных средств трагедии он сумел эксплицировать волю, проявляющуюся, в частности, в хоровых партиях. Но, вместе с тем, источник экстерналичного воления им напрямую не указывается. В одном месте «Рождения трагедии...» весьма неопределённо и противоречиво высказывается мнение, что музыка непосредственно отображает волю и «для всего физического в мире показывает метафизическое» [12 с. 97]. Подобное утверждение было бы справедливым в контексте оценки вагнеровских опер и симфоний, сознательной целью которых было соприкосновение с миром трансцендентных сущностей. Души современников великого композитора, искусные рафинированными культурными рефлексиями, поэзией романтиков, изощрённой теологией и утончённой философией производили запрос на опыт запредельного. Но в греческом народном мироощущении «метафизическому» не находилось «места», и никто не испытывал культивированной тоски по нуминозному инобытию.

В полуденной, предметной среде древнегреческих представлений о мироздании источник воли, выявленной в хоровых партиях, должен быть имманентен космическому бытию, или, заметим, равен ему. Мы

выполним это мировоззренческое условие, если предварительно предположим, что та самая воля, которая исходит из космоса, пронизывает хоровой круг и облекается в воспринимаемую повелительную музыкальную формулу может быть названа судьбой. Античная судьба есть неотменяемая воля космоса. Её принцип может быть выражен фразой, которая хотя и соприкасается со сферой каламбурного остроумия, но вместе с тем удачно проявляет грани принципа: «Целое всецело определяет участь части».

Космос есть тело и как всякое тело он имеет пространственные характеристики. Его часть не может не быть телом и потому должна иметь те же характеристики. Кроме того, между ними существуют пространственные отношения: по объёму, форме и положению. Объективно-мудрый Космос сам определяет положение каждой части согласно её значению или, в конце концов, ценности. На этом, однако живая диалектика взаимодействия мироздания и его отдельного элемента не заканчивается. Некоторые части – живые существа, люди – способны менять свои качества, а следовательно, и ценность. Когда одна из таких частей обнаруживает ресурс сверхобычного напряжения – она, благодаря именно этому приобретённому качеству, становится новым центром мирового бытия. Космическая воля активно фокусируется вокруг носителя неординарной интенсивности, выхватывает его из ряда повседневных событий и помещает в драматическую ситуацию, в которой носитель достигнет максимума своей интенсивности. Тогда он сможет разрядится новой «прибылью бытия» или тем самым «жестом», который гениально был высвечен Шпенглером как кульминационное сосредоточение и плод трагического действия.

Рассмотренное здесь диалектическое взаимодействие Космоса, космической воли и трагического героя удивительно точно совпадает с психодинамическими пространственными характеристиками театральной центрации оркестры и жертвенника-фимелы. Но при этом необходимо подчеркнуть, что взаимодействие Космоса и героя является первичным и формообразующим фактором в отношении пространственной центрации места. Именно оно прорубило в скале полукруглые ярусы зрительских мест и определило круглую форму оркестры. Это взаимодействие структурирует чувство пространственности, после чего ландшафтная панорама, находящаяся за сценой, начинает фокусироваться по правилам обратной перспективы к тому же самому центру – оркестре (см. рис.3).

Но когда форма театрона была окончательно отшлифована – она стала для зрителей иницирующей формой предчувствия той грандиозной коллизии, которая приводила к трагической развязке. Таким образом, картина мира, чувства и сюжет вписывались в совершенный гармонический круг театрального представления.

Шпенглер, сумевший ювелирно отчеркнуть живое средоточие трагического действия – «жест», парадоксальным образом оказался невосприимчив в отношении космической воли, воли мировой судьбы, которая подводила героя к возможности принять «великолепную позу». Анализ фрагментов «Заката», посвященных театру показывает, что в дионисийских представлениях, по его мнению, судьба герою являлась в форме Тихе – богини случая. Возможно это мнение было удобно мыслителю при сравнении типов греческой новоевропейской трагедии. Оно позволяло ему ясно противопоставить оба типа друг другу: «Наша трагичность возникла из чувства неумолимой логики становления. Грек чувствовал алогичность, слепую случайность момента. Жизнь короля Лира внутренне вызревает навстречу катастрофе; жизнь царя Эдипа внезапно сталкивается с внешним обстоятельством» [19 с. 288].

Кроме того, он был склонен поддаваться обаянию этой переменчивой богини, когда касался других сторон греческого отношения к судьбе – в частности, особенностям предсказаний дельфийского оракула [19 с. 290]. Он не смог прочувствовать, что концепция судьбы в духе Фортуны, будучи применённой к классической трагедии, фактически сводит на нет мощную драматическую оппозицию двух столкнувшихся волений: героя и ни много ни мало – Космоса. Развивая из своей концепции дискурс, он приходит к крайне спорному выводу: «Все сюжеты выдающихся античных трагедий исчерпываются случайностями, которые плумются над смыслом мира... то, что случилось с Эдипом, как ничем не обусловленное и не вызванное ни извне, ни изнутри, могло бы произойти с каждым без исключения человеком» [19 с. 306].

Но трагедия не может быть таковой, если из её внутренней коллизии, из действий героя не будет высечен поступок, который обогатит вселенскую жизнь новым принципом, новой гранью, новым смыслом. Это обогащение мирового бытия совершается для героя дорогой ценой – и далеко не всякий, кто окажется в такой же ситуации сможет произвести жертвенный «жест» – здесь изначально требуется «царская осанка». Недаром все выдающиеся герои олим-

пийского цикла мифов всегда оказываются прямыми потомками одного из богов, а все трагические герои классического периода – принадлежат царским семьям, генеалогия которых так или иначе восходит к тем же небожителям.

Взглядам Шпенглера противоречат и историческая действительность: в эпоху великих трагедий ещё не сложились ни культ, ни тем более, ментальная культура связанные с богиней Тихе. Её время – поздняя классика, и в большей степени – эллинизм. Вся традиционная культура древней Греции прошла под знаком Ананке – великой богини Необходимости, «с которой не спорят даже боги». В мифологической версии образа Ананке явно просматривается элемент персонификации. Она не является совершенно равнодушным механизмом мировой воли, чистой фатальности. Ей присущ квант способности целенаправленно определять чей-либо жребий. Эта способность обеспечивается следующими обстоятельствами. 1. Она не является инструментом Зевсовой власти. Уже в «Прометее» Эсхил словами титана говорит о подчинённости Громовержца «Необходимости». Значит выбор судьбы она может делать независимо от внешней воли. 2. Знаменитые Мойры, безучастно вершащие судьбу и в этом смысле представляющие «механизм жребия» являются дочерьми Ананке. Богиня необходимости на основе материнского права узурпировала их право на выбор, но это значит, что сама она этим правом может обладать. 3. Наконец, Ананке ассоциировалась вплоть до частичного отождествления с другими богинями судьбы: Адрастеей (Немесидой), олицетворявшей возмездие и Дикой, делом которой было поддержание справедливости. Таким образом в распоряжении Ананки оказывались два различных, условно альтернативных инструмента воздействия на жребий. Следовательно, ей надлежало решать, какой из них целесообразно применить в отношении конкретной персоны.

Безусловно, не следует переоценивать степень персонификации самой Ананки. Это значит, что недопустимо предположение о вмешательстве богини в уже совершающуюся судьбу. Такое вмешательство нарушило бы достоинство той, имя которой сопровождалось эпитетом «Неотвратимая». Но выбор был вполне уместен при назначении жребия. Большая душа, отмеченная роком, должна была получить достойную, пусть и трагичную судьбу. Ананке – высший закон эллинского мира – выводила достойного трагической участи на оркестру, становящуюся (по причине готовящегося фатального испытания) сакральным центром космоса.

Досадная замена внушительно величественной Ананки на легкомысленную, ветрено непредсказуемую Тихе стоила Шпенглеру серьёзных недостатков в понимании древнего трагического представления. Как уже отмечалось он не смог услышать направляющего голоса судьбы, неуклонно прокрадывающегося через хоровые партии. Ведь богиня случая не способна обеспечить такого неизменного и целеполагающего давления воли. Немецкий мыслитель странным образом не заметил и всей потрясающей пространственной динамики театрона, столь неопровержимо стягивающейся к центральному фокусу – оркестру. Может быть потому, что твёрдая векторная направленность противоположна природе мимолётного спонтанного события? Строго говоря, «чистая случайность» противоположна любому способу простиранья бытия, в котором всё слишком взаимосвязано и тем самым взаимно детерминировано, поскольку она, будучи именно «чистой случайностью», прорывается в бытие из Ничто. И Шпенглер, руководствуясь мироощущением, облучённым влиянием Фортуны, делает вполне логические, для такого спектра зрения, выводы: «Греческая сцена никогда не оборачивается ландшафтом; она есть вообще ничто. Можно назвать ее самое большее постаментом движущихся статуй. Фигурами исчерпывается все, как в театре, так и на фреске» [19 с. 510].

Но внутренняя логика исследования не спасает Шпенглера от весьма сомнительного итога. Образ театра, выведенного им, не соответствует тому масштабу восхищения, которое греческая трагедия вызывает у легиона почитателей, иногда слишком отдалённых от неё и во времени и в пространстве. Самодостаточные фигуры с их пространственными монологами, сопряженные с пространственными комментариями хора – таким реликтом древней цивилизации предстаёт у него театр. Между тем, эти драмы до сих пор ставятся на современных сценах и по-прежнему тревожат души зрителей. Концептуальная позиция Шпенглера не вмещает в себя то предгрозовое, почти осязаемое переживание сближения волеи судьбы и героя, которое драматически заряжало чувственную атмосферу сценического действия. Это переживание действовало как эмоциональная фабула любой трагедии, предавая последней значимость вселенского масштаба. Зрители, захваченные этим априорным чувством трагичности, поневоле оказывались действительными участниками сценической коллизии. Триумфальный жест гибнущего героя, тем самым становился и их жестом. Вселенское чувство трагич-

ности космического бытия становилось той алхимической средой, в которой активизировалась возможность мистической сопричастности зрителя герою.

Театральная концепция Шпенглера не рассматривает возможность участия Космоса в трагическом действии. Существо трагического зритель может получить только из созерцания сценических событий, но при этом его отчуждённость от происходящего на сцене ничем не преодолевается. Он остается наблюдателем, т.е. собственно, зрителем.

В такой диспозиции он может испытывать сочувствие к бедам героя, но не произойдёт самого феномена соучастия героической судьбе. А если не будет феномена соучастия, то как зритель сможет разрядиться катарсисом?

Если бы и герой, и зритель были включены в единый объём трагического мироощущения, то оба они экзистенциально соединились бы в финальной развязке. И такой объективированный объём имел своё место в психодинамической пространственной модели театрона. Причём и объём мироощущения, и пространственная модель идеально совпадали и в равной мере поддерживали друг друга. Если учитывать влияние пространственной динамики древнего театра на зрителя, то сразу, допредикативно обнаруживается мощное притяжение внимания наблюдающего к центру оркестры. С точки зрения эстетико-психологической механики всё объясняется очень просто – это притяжение обуславливается радиальным фокусированием театральной архитектоники на фимелу. Но вот как это обстоятельство может влиять на процесс экзистенциального сближения зрителя и героя? Отчасти ответ на данный вопрос можно найти в следующем замечании американского философа искусства Р. Арнхейма: «Фокусирование в одной точке производит мощный динамический эффект... сжатие воспринимается не только как совершившийся факт, но как постепенное развитие» [2 с. 282].

«Развитие» – термин наиболее удачно абсорбирующий смысл динамической модели Космоса, проявленной в архитектуре театрона. Но в этой модели есть одна частная особенность, которая предполагает некоторое уточнение термина. Дело заключается в том, что в абстрактном определении Арнхейма центральным фокусом сжатия является столь же абстрактная точка. В логике этого определения, по словам самого учёного, точка видится как «невидимый силовой фокус». Подобное восприятие точки может иметь место и в конкретной перспективно-пространственной системе – в част-

ности, в системе прямой перспективы. Так отец П. Флоренский утверждал, что в ново-европейской структуре пространственности «точка лишена формы, а потому – индивидуальности» и является «недостижимой и несуществующей в реальности точкой» [16, с. 144, 171]. А Э. Панофский вполне синонимично замечал, что существо точки в прямой перспективе исчерпывается понятием «оптический центр» [13, с. 31-32].

Но в архетипе пространственности древнегреческого театрона центром фокуса пространственной конвергенции является не лишённая формы «зияющая точка», а смело утверждаемая фигура главного героя. Таким образом, развитие театральной конвергенции оказывается не самостоятельным процессом, поскольку оно здесь определяется своей целью и продуктом – той самой фигурой героя и её триумфальным жестом. Именно поэтому, применимо к театральной системе пространственности, мы заменяем термин «развитие» понятием «становление» и дополняем данное понятие его диалектическим коррелятом, имеющим отношение к «жесту» – «ставшее».

В диалектической оппозиции театральной пространственности зритель до всякого осознания переживает себя как вектор и вместе с тем как определённый градиент «становления». Именно через этот градиент он соотносит, и в конце концов, отождествляет себя с героем. Сама семантика его положения в отношении оркестры такова, что он, минуя всякий анализ, исключительно психологически активно воспринимает процесс сближения с тем, кто на ней сейчас пребывает. И это не единственный способ сближения героя и зрителя. Не подлежит сомнению тот факт, что герой во время представления оказывается самой значимой фигурой или, если выразиться более ёмко – ценностью. Ценность обладает высшей валентностью в отношении того, кто обращается к ней или, что то же самое – высшим градиентом развития. И тогда в отношении зрителя вступает в действие ещё одна закономерность, которая была выведена доктором Юнгом: «развитие нуждается в притяжении символа, ценностное количество которого превышало бы ценностное количество причины» [22 с. 32]. Данная закономерность может быть отредактирована уже упоминавшимся высказыванием основателя логотерапии В. Франкла: «Ценности не толкают меня, а притягивают». Последняя фраза приведена здесь не случайно, поскольку в древнем театре зритель был подвержен и притягиванию к ценностному центру и «подталкиванию» к нему. На него воздействовали две силы, непротиворечи-

во направленные на процесс «сближения». Обе силы создавали эффективный «замок отождествления» зрителя с героем.

Всё вышеизложенное позволяет предположить, что зритель был двусторонне включён в систему «становление – ставшее». Он был причастен и тому и другому, являясь и частью процесса, и триумвиром кульминации. Именно его соучастие в героическом «жесте достоинства», преодолевающим бесспорное всевластие судьбы, обеспечивало ему возможность катарсиса. А про дионисийский театр можно сказать, что он был потрясающей школой, учащей пытливых эллинов наиболее верному пути человека в том мире, который был неопровержимой истиной их эпохи.

Чтобы собрать воедино описанный нами психодинамический пространственный гештальт и формулу эллинской жизни, наиболее соответствующую ему мы решили обратиться к ряду блестящих литературных аналогий, взятых из русской поэзии. Первая аналогия вышла из-под пера Фёдора Тютчева, сумевшего выявить ядерный принцип эллинского жизнеощущения. В доказательство этой оценки мы обратимся к его стихотворению «Два голоса», ограничившись цитированием лишь двух последних строк:

*Мужайтесь, боритесь, о храбрые друзья,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба.
Пусть олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.*

В этой сжатой лирической фразе с неотразимой выразительностью передан особый драматизм эллинской жизни, включённой в окружающий её мир. Мир, который по своим характеристикам явно соотносится с театральной сферической моделью космического бытия. Столь же явно просматривается и указание на «жест», ведущий к оправданию существования и к катарсису. Но лирическое воодушевление возносит поэта до осознания одной важной детали, помогающей существенно дополнить понимание трагедии – в его видении космологической драмы зрителями являются не люди, а олимпийские небожители. Все люди объединены общим уделом – они участники этой драмы, этого ристалища с судьбой. Трагический герой – это лишь референциальный пример стойкости и «чистого жеста», но каждого человека ожидает своя оркестра, ибо к каждому шаг за шагом подкрадывается Рок. И головокружительная пространственная динамика театрона и фаталистическая версия судьбы влекли участника трагедий-

ной мистерии к предназначенному свыше месту, на котором должно было состояться его личное испытание судьбой. Такое тревожное провидение финала, испытываемое посетителем театра можно удачно выразить словами одной из лучших песен В. Высоцкого, в которой тоже выражается скорбное предчувствие фатального исхода:

*Придёт и мой черёд вослед:
Мне дуют в спину, гонят к краю.*

Извлечение из трагедии представления об объективированной, надличностной силе Ананке совершенно обесценивает динамическую целеустремлённость эллина, созерцающего со своего места трагическое событие, совершающееся не с ним. Без магнетического влияния Рока он действительно оказывался бы лишь в разной степени затронутым созерцателем, чей уровень вчувствования в происходящее на оркестре зависел бы только от уровня его душевных качеств. Говоря иначе, он оказывался бы просто зрителем, а в других случаях и хуже того – банальным посетителем.

Нам представляется крайне показательным рассуждение Ницше об отношении первых драматургов к судьбе и о том, как меняется сущность трагедии в зависимости от трансформации этого отношения.

По мнению неистового философа, зритель появляется в театре со времени пьес Еврипида – верного последователя Сократа и его учения о рациональной этике. Это учение изначально основано на безоговорочной мировоззренческой предпосылке, согласно которой человек несёт полную ответственность за свои поступки и, следовательно, сам предопределяет то, что случится на его веку.

Еврипид вводит данный принцип в сущность собственной драматургии. В его пьесах трагические события, происходящие с героями, обусловлены внутренней диалектикой их страстной жизни. Но такая концепция Судьбы вступает в противоречие с парадигмой космологической, онтологической предопределённости событий, связанной с представлением об Ананке. В результате хор и музыкальное начало дионисийского театра в постановках Еврипида теряли главное своё свойство – быть проводниками «мировой воли», поскольку последняя должна быть устранена новым, модернистским представлением о способе сцепления обстоятельств. Следует подчеркнуть, что эта девальвация «духа музыки» вызвана той же причиной, что и обесмысливание динамической целеустремлённости театрона. В обоих случаях устраняется могущественное обаяние Ананке.

Между тем только это обаяние, усиленное и динамикой театрона и чарующим музыкальным медиумом хора было способно обращать сознание эллинов в «менадические души». Тогда, подобно древним менадам, участники театральных мистерий проникались ожиданием и предчувствием теофании, чтобы причаститься к явившемуся. Не было зрителей – были причащающиеся. Это положение являлось главной формулой театральной генетики, сложившейся в эпоху праздничных мистерий.

Закончить пассаж о значении Ананке в древнем театре мы хотели бы обращением к стихотворению Валерия Брюсова «Ахиллес у Алтаря», в котором блестяще проявилась сила авторской интуиции, ярко высветившей древнюю сущность трагического мироощущения. Здесь вполне самодостаточно только одна – ёмкая и очень красивая строфа:

*Всем равно в глухом Эребе
Годы долгие скорбеть.
Но прекрасен ясный жребий -
Просиять и умереть!*

Упоминание об Эребе есть прямой эквивалент неотвратимой Ананки. Аидов Мрак неумолимо втягивает в себя живые души – это подобие чёрной воронки, которая непрерывно поглощает бытие. Избежать поглощения невозможно, но столь же неизбежный, как казалось, фатализм дерзко устраняется героическим зовом «Но прекрасен ясный жребий...». В этом отрывке органически непротиворечиво сошлись и трагическая картина мира, и тот самый «жест», отмеченный зорким взглядом Шпенглера. Интуитивная сила образа, выведенного поэтом такова, что сам образ есть одновременно и генеральный тезис древнегреческого мировоззрения, и вместе с тем доказательство его правоты.

Несомненно, представление о судьбе как о всевластной Ананке обладает гораздо большим драматическим потенциалом, чем неопределяемая Фортуна–Тихе или еврипидовская установка на диалектику внутренней страсти героя. Во всяком случае, до Еврипида в мировоззрении древних драматургов преобладало видение судьбы как Рока, неодолимого даже богами. Автор «Древнегреческой мифологемы судьбы» – В. П. Горан, приводит замечание, что «Эсхил полемически заострил вопрос о власти над Зевсом Мойр» [6 с. 259]. Кроме того, древнегреческая мифологема Рока функционально отвечает мифологическому представлению о Космосе как о совершенном, замкнутом в себе теле. Неумолимая судьба нужна как всеобщий закон, неуклонно обеспечивающий гармонию целого, и, поэтому,

властно управляющий движением и самим существованием частей. Это закон вечно воспроизводящий становление гармонии.

Но вечное, холодно-объективное, самодовлеющее пребывание космического целого противоположно самой сути мифологического мироощущения. Живой древний Космос предьявлял себя не в унитарном умозрительном первообразе, а в ряде слабо логически согласованных мифологических событий. Поверхностная, формальная связь этих событий была предопределена самодостаточной уникальностью каждого из них. Каждое из них, вырвавшись своим путём из наличного горизонта обыденного существования, проливалось живым светом сущности окружающего бытия. Следовательно, мифологическое событие, наэлектризованное сверхобычной эмоциональной образностью, оказывается прямым представителем космической сущности и удобной формой её донесения. Взаимодействие бытия Космоса и мифологического события не строится по принципу «целое – часть», но согласно формуле «целое – природа целого». Эта формула устанавливает резонансную связь равновеликих по качеству явлений. Космос приоткрывает себя в событии, но откровение может высветиться лишь при условии участия всех космических сил в акте сбывания события.

Совершенно неожиданно оказалось, что сама формула с впечатляющей точностью может быть прокомментирована следующей Репликой Хайдеггера: «Событие в своем существе есть то, что послано бытием, причем так, что само бытие сбывается и пребывает в том или ином событии...» [18 с. 254]. Немецкий мыслитель посредством данной фразы пытался выразить смысл знаменитого понятия «постав», им же некогда выведенного. После этого нам ничего не остаётся делать, как провести элементарное сопоставление терминов «постав» и «психодинамический пространственный гештальт».

Постав

Такое сопоставление будет обоснованным, если в рассуждениях Хайдеггера о существе постава можно найти намёки на пространственный аспект понятия. Оказывается, что когда философ приближался в своих описаниях к существу понятия «постав», то при попытке ухватить смысл сказанного читатель всякий раз производит пространственные представления. Одна из таких фраз стоит того, чтобы воспроизвести её здесь: «По-став есть собирающее начало того устанавливания, которое ставит человека на раскрытие действительности способом поставления его в качестве состоящего-в-наличии. Захваченный по-

ставляющим производством, человек стоит внутри сущностной сферы постава» [18 с. 231]. Это представление безупречно может быть применено и к описанию сферического психодинамического гештальта, рассматриваемого в настоящей работе. Разумеется, на первый взгляд разговор может идти только о частичном семантическом пересечении двух понятий. Но не предполагает ли это пересечение существование более глубокой связи?

Более углублённое сравнение понятий привело нас к устойчивому предположению, что постав истолковывает существо и смысл гештальта, тогда как последний обнаруживает способ действия постава, демонстрируя особенности процесса становления. Нам представляется, что постижение сугубо умозрительной сущности постава удобнее начинать именно через почти наглядную динамическую архитектонику гештальта, ибо гештальт предоставляет весьма полезный структурированный «материал» для окончательного акта дефиниции исторически-конкретного постава.

Однако, не смотря на очевидную плодотворность сближения обоих понятий, остаётся щемящее чувство незавершённости в отношении нашего изучения духа древней трагедии. Многообещающий союз эллинского гештальта и эллинского постава не может быть в достаточной степени осмыслен, если оставить за пределами исследования шикарную интуицию Шпенглера о героическом «жесте». Это удачное слово помогает вдумчивому зрителю зафиксировать тонкое предчувствие, и вместе с тем мерцающее предпонимание того, в чём заключается пафос дионисийской трагедии. Однако в научном дискурсе литературное слово «жест» всё-таки видится как яркий, но инородный элемент исследования, отторгающий попытки непротиворечиво вместить его в систему рационализированных каузальных связей. В этом случае остаётся лишь только найти более открытый для умопостижения термин, способный заменить лирическую самодостаточность выражения «жест» на понятие, включающее в себя аналитическую глубину. И опять на помощь приходит Хайдеггер, создавший довольно красивый, но, вместе с тем и неподдельно философский термин – «просвет бытия», который, кстати, имеет прямую связь с идеей «постава».

Необходимо оговорится, что сопоставление понятий «постав» и «просвет бытия» здесь будет производится в узких границах темы древнегреческого театра, а не в рамках общей теории немецкого мыслителя. Поэтому выводы из предлагаемого соотне-

сения понятий не стоит принимать как исчерпывающие тезисы их отношений. Но, с другой стороны следует допустить, что изучение, проведенное на частном материале может оказаться полезным в смысле выявления имплицитных деталей, скрытых в недрах общей теории.

Будучи соотнесёнными с теорией психодинамического пространственного гештальта понятия «постав» и «просвет бытия» образуют некую процессуальную последовательность, представляя собой её различные фазы. Базовой и формообразующей фазой является «постав», который аккумулирует бытийные импульсы и союзно сводит их к трагическому событию и, следовательно, к герою с ним связанному. Герой, захваченный столь потрясающим событием приобретает трансцендирующий и проникающий в истину мира фокус зрения: «человек оказывается способен в хранимом событии мира взглянуть как смертный в лицо божественному» [18 с. 257]. Но для того, чтобы другие могли узреть живую истину, герой должен разрядиться истинной, словно молнией в собственном свободном ответе на событие. В этом предельно напряженном ответе и приоткрывается окно для так называемого «просвета бытия».

«Просвет бытия» не есть то, что непрерывно осуществляется человеком. Правильнее было бы говорить об экзистической трансценденции вот-бытия (Dasein) в поверхностную сферу обыденного мира и вместе с тем в сферу рефлексии сознания, связанного предметными и личными представлениями. В таком пронзительном акте потаённая сущность бытия преобразовывается в алетейю – истину, обладающую свойством быть феноменологически различимой. Для того, чтобы появление алетейи сбылось, необходим мощный экзистенциальный импульс, который, в нашем случае, перестроен в трагическом событии.

Согласно Хайдеггеру, экзистенциальная структура Dasein, хранящая в себе существо Бытия, изначально и неотъемлемо присуща природе человека. С другой стороны, трагическое событие, посланное герою актом поставы, обладает органической конституцией, которая безупречно совпадает со структурой вот-бытия, с той лишь разницей, что событие остро осознаётся на феноменологическом уровне. Это совпадение ни в коем случае не произвольное стечение обстоятельств, поскольку и постав, создающий событие (как это видно из исследования гештальта) исходит из Бытия и является Бытием.

Таким образом, между вот-бытием и событием возникает гомеопатическая связь. Английский учёный Руперт Шелдрейк дал

связям этого типа удачную дефиницию – «морфический резонанс». «Морфический резонанс» – подобно магнитному полю охватывает всё существо героя от исходной глубины до феноменологической поверхности, напрочь вытесняя все иные темы души. В итоге всё существо героя конвульсивно охватывается единой проблемой произведения алетейи. Конечно сам герой осознаёт эту проблему несколько иначе. Он понимает не думает об истине, но страстно ищет свой ответ на событие. Но эмоциональные вибрации этого ответа, каким бы он ни был, будут питаться исключительно напряжением «морфического резонанса».

Собственно говоря, только через ответ героя, через его «жест» вот-бытие приобретает свой просвет и возможность быть обнаруженным. Событие, собранное поставом может иметь смысл, только если завершится героическим ответом, ибо ответ есть завершение и цель события. Событие – есть вопрос бытия о себе, заданный герою. Поэтому только в героическом ответе, героическом «жесте» бытие и может проявить свою сущность, сказаться. Постав в полной мере может быть завершён лишь «жестом», обнаруживающим бытие. «Жест» вытягивает из события светящуюся тинктуру бытия. Таким образом «жест» в равной степени принадлежит и герою, и бытию.

Но какой смысл скрывается под фразой «героический ответ» или «жест»? Ключ к ответу на данный вопрос можно увидеть в одном весьма интересном замечании, высказанном Хайдеггером: «Бытие само есть отношение, поскольку оно сосредоточивает на себе и тем относит экзистенцию в ее экзистенциальном, т. е. экзистенциальном существе к себе как к местности, где экзистенция ищет бытийную истину среди сущего» [18 с. 202]. Бытие, уловленное как отношение подводит и к постижению «жеста» через то отношение к событию, которым руководствуется герой, отвечая на событие действием.

Строго говоря, действие или героический поступок есть логическое завершение драмы. Поступок по-своему детерминирован содержанием вызова, который был брошен герою в событии. Но отношение героя к вызову является воистину свободным актом его самоопределения. Та волевая собранность, та, лишенная внешних аффектов, но наполненная благородным пафосом решительность, та возвышенная невозмутимость, символом которой могла бы стать знаменитая архаическая улыбка – всё это черты и внешние свидетельства свободного выбора, сделанного героем. В этой «архаической улыбке» по-настоящему, неподдельно

но сказывается вот-бытие древнего эллина, сущность эллинского мира. Исходя из такого соображения можно было бы обоснованно назвать трагического героя безупречным зеркалом бытия. Но это определение нельзя признать достаточным, ибо без героя, без человека бытие, подобно древним титанам, томилось бы в тёмном чреве Тартара, и пребывало бы в нерождённом, непроявленном и невнятном состоянии. Таким образом в дионисийской трагедии роль человека в отношении бытия оказалась несколько большей, чем та, которую отвёл человеку Хайдеггер. Немецкий мыслитель утверждал, что «Человек – пастух бытия» [18 с. 202], тогда как в древнем театре герой оказывался родителем бытия. Тело героя было подобно священному светильнику, наполненному горячим маслом со-бытия. Но воспламенение этого светильника и его горение светом истинного отношения вот-бытия, находились во власти героя и зависели от его непреложного решения «просиять и умереть». В пламени героического отношения к тому, что случилось, бытие сказывалось, являло свой лик, словно говоря: «вот Я таково и таков ваш мир».

Психодинамический пространственный гештальт обнаруживает с какой неукротимой энергией эллинский мир творил свой постав, сводя его к герою. Постав есть чистое вопрошание о бытии и люди, подхваченные динамическими потоками театра, оказывались включёнными в постав, властно приобщёнными к этому вопрошанию. И когда герой возгорался истинным пафосом «жеста», каждый чуткий свидетель мог сказать себе: «таков наш мир и таково наше бытие». В огне трагедии вот-бытие вырывалось во вне, в явленность и посредством морфического резонанса возбуждало в душах свидетелей действия революционный сейсмический процесс.

Исходная глубина души – Dasein, пробуждённая властным призывом «героического жеста» сближалась с зоной рефлексивного сознания и проявлялась там как особого рода мощная, преобразующая перцепция, вытесняющая из сознания конвенциональные правила житейской мудрости и частные заботы банального существования. Это ли не истинный катарсис!?

Приближаясь к завершению данной работы, следует провести семантическую пунктуацию понятий «постав» и «психодинамический пространственный гештальт», поскольку у читателя может возникнуть впечатление, что здесь идёт речь лишь о разных названиях одного и того же процесса. Действительно, можно обнаружить общие симптомы в их определениях, оправдывающие

версию их сближения. Однако, существуют и поводы для их различения. Так, например, можно поставить вопрос об особенностях эволюции форм постава – с одной стороны, и гештальта – с другой. В книге «Время и бытие» Хайдеггер замечал, что постав исторически необходимо меняется [18 с. 254]. Мы также указывали, что форма гештальта определяется условиями времени и конкретного культурного кода [15]. Тем не менее, следует признать, что сюжеты эволюционных линий гештальта и постава при общих, сближающих признаках, в некоторых сторонах явно различаются.

Из желания упростить ход изложения материала по данному вопросу мы позволили себе начать изложение с вывода. На наш взгляд постав обладает более чуткой к изменениям природой и может модифицировать своё содержание в рамках определённого культурного ареала при переходе от одного внутреннего культурного этапа к другому. Что касается гештальта, то последний обладает более устойчивой структурой в отношении внутрицивилизационных инверсий и существенно меняется только при переходе от одного «умопостигаемого поля исследования» (выражение А. Тойнби) к другому.

Пример для такого сопоставления можно найти, не слишком удаляясь от темы настоящей работы. Многие исследователи непротиворечиво утверждают, что древний дионисийский театр и связанный с ним потрясающий феномен катарсиса, начинают терять свою былую силу с появлением драматургии Еврипида, которая изменила природу представления, усилив в нём эстетическое начало. Мы не станем подобно Ницше упрекать великого драматурга в этой метаморфозе, поскольку она отвечала общей культурной тенденции того времени и была необходимой ступенью в истории тетра. Именно в тот же период начала высокой классики в древнегреческом мире прорывается наружу новый, но давно уже внутренне взлелеянный – культ красоты, понимаемой как безупречная гармония форм. Референциальной рамкой новой ценности стал совершенный скульптурный канон пропорций человеческого тела.

Бросается в глаза хронологический параллелизм и согласованность процессов, происходящих в данный период в драматургии и в искусстве скульптуры. Первая пьеса Еврипида «Пелиад» лишь на несколько лет опережает создание Поликлетом Старшим знаменитого канона «Дорифор». Условно можно предположить, что с появлением этого бронзового шедевра древнегреческая культура обнаруживает новый, яркий способ самоидентификации в пластике, став-

шей впоследствии титульным видом эллинского искусства. Еврипида и Поликлета объединяет, несмотря на столь различные роды их занятий, общий дух того времени, предопределивший структурное сходство их творческой методологии. Так, Ницше вполне обоснованно обнаруживал признаки этического рационализма в пьесах Еврипида и даже указывал на взаимную симпатию Сократа и молодого драматурга. Поликлет же сначала выводит математические пропорции идеального мужского тела в известном трактате «Канон», и лишь затем реализует их в одноименном произведении.

Обоих художников объединяло осознанное стремление к рационализации создаваемых ими образов. Но итоги их стараний поразительно различны. Если Еврипид, антропологизировав идею судьбы, тем самым уничтожил основание для проявления театрального постава, то Поликлет, создавший представление об объективных нормах гармонии, вознёс человеческое тело до уровня высшей наблюдаемой меры космического совершенства и тем самым предопределив возникновение новой, пластической парадигмы античного постава. Нравственный триумф трагического героя, выраженный в экстатическом «жесте», был заменён ясным идеалом калокагатии, предполагавшим эмоциональную сдержанность своих образов вплоть до торжественной невозмутимости, до атараксии.

Видоизменение постава, выразившееся в его переходе от драматического варианта к фигуре скульптурного канона, безусловно обнаруживает демаркационную черту перехода от одной модальности древнегреческой культуры к другой. Причём мы склонны предполагать, что этот знаменательный переход был стимулирован именно указанной трансформацией постава. «Драматический постав» представлял собой сияющий фокус архаической эпохи, тогда как развитие великой классики обеспечивалось творческой энергией, индуцируемой из «скульптурного постава». Тот факт, что дионисийский театр кристаллизуется как резонансное явление только на рубеже ранней классики не должен вводить в заблуждение – искусство трагедии нуждается во вполне активном эстетическом вкусе, для которого ещё не было места в строгой, религиозно-эпической среде архаического мира. Между тем как классика, преобладающая и настойчиво ищущая гармонию форм, нуждается в необходимой доле самоанализа, который постепенно становится новым приобретённым рефлексом общественного сознания. Но самоанализ может строиться только на рациональных основаниях, которые вполне созрев, вскоре начинают

разрушающе воздействовать на очаровательный мир древнего мифа, что можно увидеть уже в драматургии Еврипида. Именно поэтому лавроносный дионисийский театр, основанный на мифологическом мироощущении и способный, благодаря этому свойству внушить неподдельный катарсис, в действительности существовал недолго, гораздо меньше, чем его историческая слава.

Следует отметить, что между «драматическим» и «скульптурным» поставами не существует жёсткого размежевания. Скорее они относятся друг к другу как последовательные генеалогические звенья единого культурного процесса. Многие исследователи древнегреческих трагедий (В.В. Головня, Д.П. Каллистов, И.Ф. Анненский) обращали внимание на то, что в них «повествование явно преобладает действием», что герои соблюдающие царственное достоинство оставались относительно неподвижными фигурами, стоящими в центре оркестры. Физические жесты были крайне скупыми, а мимика официально фиксировалась гримасой рельефной маски. Освальд Шпенглер приводил почти прямые сопоставления фигуры трагического героя с античной статуей. По-видимому, «драматический постав» нуждался в фиксированном, осязаемом центре, который по образу жертвенника-фимелы смог бы стать светильником, несущим огонь экстатического, нравственного жеста. С другой стороны, и «скульптурный постав» в лучших своих проявлениях никогда не скатывался в самодовольную область чистой эстетики. Нерушимый принцип калокагатии непременно наделял совершенный образ канона особого рода этическим пафосом.

Как нам представляется, существует и ещё одно, общее для обоих поставов свойство – психодинамический пространственный гештальт, который в обоих случаях сохраняет единство своей структуры. Повторимся, в нашем случае – это геометрически верифицируемый процесс, отражающий способ самообнаружения античного бытия в высшей ценности. Ценность, хотя и имеет экстатическую, экзистенциальную природу – неразрывно связана с имманентным миру, наглядным и даже осязаемым объектом – человеческим телом. Тело, в момент озарения ценностью, становится пространственным центром космоса, который по представлениям эллинов имел сферическую форму. Далее, используя терминологию Платона ценность можно уподобить «ставшему», тогда как окружающий её мир – «становлению». Следовательно, процесс становления может быть пространственно выражен как система конвергент-

ных векторов, движущихся от поверхности мировой сферы к единому пространственному центру, в котором обнаруживается ценность – ставшее. Этот сферический гештальт остаётся неизменным для драматического и скульптурного поставов.

Заключение

На наш взгляд, материалы настоящего исследования позволяют составить следующие суждения о пространственном гештальте.

1. Психодинамический пространственный гештальт имеет самую непосредственную связь с тем способом самовыражения вот-бытия, который Хайдеггер определил через термин «постав». Генеалогически гештальт предшествует поставу и предопределяет способ осуществления последнего. Гештальт остаётся неизменной нормой культурного ареала на протяжении всего периода его существования, тогда как нормы связанного с ним постава могут модифицироваться. Однако, ни один из видов постава определённой культурной ойкумены не вступает в противоречие с универсальными правилами её гештальта. Это первое суждение.

2. Исходя из предыдущего суждения становится допустимым предположение, что гештальт является трансцендентальным культурным принципом «умопостигаемого поля исследования» или цивилизации. Этот принцип, в силу его трансцендентальности сам оказывается пограничной умопостигаемой формой, так как он целиком определяется свойствами производящей его

ценности и не сводим ни к каким другим основаниям. Таким образом, гештальт обнаруживает себя как исходный код или первичная матрица присущего ему культурного мира. Это второе суждение.

3. Если гештальт обладает достаточной силой, чтобы определять природу постава, то вполне уместным было бы предположение, что имманентная ему система перспективно-пространственных отношений становится императивной формой для мастеров самых различных видов искусств. Здесь мы сошлёмся на прямую фразу Павла Флоренского: «Несмотря на коренные... различия, все искусства произрастают от одного корня, и стоит начать вглядываться в них, как единство выступает все более и более убедительно. Это единство есть организация пространства, достигаемая в значительной мере приемами однородными» [16 с. 116]. Действительно пространственные отношения, обнаруженные нами и в театре, и в пластическом искусстве Древней Греции структурно соответствуют правилам сферической перспективы. Такое же соответствие можно обнаружить и в религиозной архитектуре, и чтобы обосновать его хотя бы на уровне эскиза сошлёмся на меткое замечание, произведённое Шпенглером: «Готический стиль стремится, дорический вибрирует» [19 с. 341]. Если руководствоваться этим замечанием и сверить его с образом Парфенона на развёрнутом фоне афинской панорамы, то впечатление вибрации здания вполне может возникнуть (рис. 4).

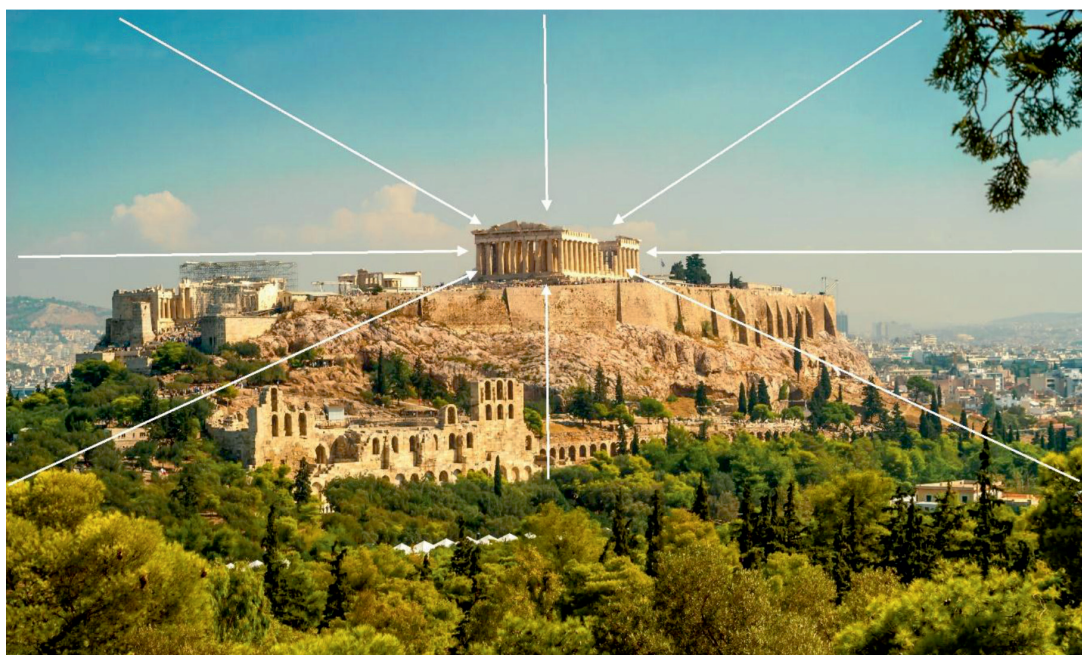


Рис. 4. Панорама храма Парфенон в Афинах

В многом оно обуславливается тем обстоятельством, что храм, исходя из его архитектуры и местоположения воспринимается как пространственный центр панорамы. Более того, эмпатически он воспринимается как «гений места», собравший в себя его энергию. Пропорции здания таковы, что воображаемые векторы космической энергии приближаются к нему со всех сторон – в точном соответствии парадигмой сферического гештальта. Став средостением столь разносторонних пространственных сил, Парфенон примиряет их, оказываясь как бы их про-изведением и вместе с тем, агрегатом, обеспечивающим их равнодействие. Это равнодействие и удостоверяется ровной вибрацией храма, придающей ему эффект живого, совершенного тела, хранящего олимпийское спокойствие.

Мы склонны к предположению, что влияние античного гештальта следует искать и в других видах искусства, например, в живописи. Это предположение основывается на предпосылочном замечании Э. Панофского об особом свойстве античной оптики, которая, согласно его убеждению, «представляла себе поле зрения шарообразным» [13 с. 39]. Разумеется, такой фокус зрения является комплексным в отношении сферической перспективы. Тот же Панофский и другие исследователи замечали, что в античной живописи никогда не используется приём единой точки схода, которая является необходимым и даже образующим элементом прямой перспективы, предполагающей сквозную конвергенцию ортогональной проекции. Но это обстоятельство ни в коей мере нельзя рассматривать как свидетельство методологической ограниченности античных художников. По утверждению Панофского они просто использовали другой способ проекционной фокусировки – так называемую «ось схода» [13 с. 43]. В отличие от иллюзорной точки схода, которая лишь символически маркирует оптический центр в системе прямой перспективы, античные художники в своей проекционный центр помещали реальное тело. Причём коэффициент реальности центрального тела значительно усиливался приписываемой ему ценностной значимостью. Геометрическим репрезентантом этого тела и является упомянутая «ось схода». Центральное тело, выполняющее роль «ставшего» может восприниматься таковым только в том случае, если окружающий мир будет истолкован художественными средствами как процесс «становления ставшего». С учётом данного условия все возможные проекционные линии окружающей панорамы должны быть направлены к центральному телу, обнаруживая процесс становления. Поскольку реальное тело обладает трёхмерным объёмом, постольку систе-

ма мировой конвергенции, фокусируемая на нём, должна иметь сферическую форму.

Поздние образцы античной фресковой живописи дают достаточно убедительный материал, свидетельствующий о сознательном использовании древними художниками приёмов сферической перспективы. Наиболее ярким примером этого вывода является изящная и сложная по композиции эллинистическая фреска «Персей и Андромеда» из виллы Агриппы Постумуса в Боскотреказе (рис. 5).

Свидетельства сферического предпонимания мира можно легко обнаружить также в панорамных фресках Помпей и Геркуланума. Причём, многие из них известны как повторения прославленных произведений греческой живописи

Таким образом третье суждение сводится к предположению, что наиболее титульные виды искусства, активно востребованные в духовной среде определённого культурного ареала, всегда подчиняют присущие им способы изобразительности праформе того психодинамического пространственного гештальта, который представляет собой духовную основу ареала.

Возвращаясь к дионисийскому театру нам остаётся только заметить, что среди всех других искусств Древней Эллады именно он с наибольшей непосредственностью проявил корневой архетип пространственной динамики античного мира. Но кроме того, в перспективной системе театра обнаружилось и другое яркое свойство древнегреческой духовности. Оно явно просматривается в процедуре сравнения античного гештальта с пространственно-динамическими системами других субэкумен и выражается в решительной антитрансцендентности. Если, например, обратиться к индо-буддийскому ареалу, то можно обнаружить, что буддийскому сознанию также присуща сферическая система мироощущения, динамические потоки которой направлены к её геометрическому центру. При всём при том центром этой конвергенции оказывается сквозное зияние в инобытие, нирвану, приоткрывающееся только избранным адептам. Ценою проскальзывания в этот просвет является отказ от бытия. Здесь можно вести речь о сознательной духовной практике своеобразного антипостава. Любое упоминание о форме, любая эмоциональная связь с реальным миром, даже осознание собственного «Я» – всё это «цепляет» практикующего адепта, сдерживая его благополучное скольжение в нирваническое инобытие. Доктор Юнг дал весьма точную и ёмкую характеристику этой практики: «отрешение сознания от мира и его стягивание в некую внемировую точку» [21 с. 204]. Трудно представить себе более трансцендентное учение чем буддизм.



Рис. 5. Настенные росписи 11 года до н.э. из виллы Агриппа Постумуса в Боскотреказе. Спальня. Пейзаж с Персеем и Андромедой

Процесс драматического постава, столь энергично осуществляемого в дионисийском театре, имеет совершенно другую природу. Здесь бытийственные силы космоса союзно фокусируются на достойнейшем феномене и создав тем самым титаническую индукцию высекают из него пламя совершенного ноумена. Этот ноумен в той же степени явлен, в той же мере открыт миру, как и связанный с ним феномен. Более того, вобрав в себя энергию бытия оба они сияют неизмеримо большей явленностью, чем любой из предметов окружающего мира. Они не отрицают мир, но являют его превосходную степень, а значит его непотаенную истину, алетейю. В явленность такого рода заложен бескомпромиссный призыв к достойному пребыванию в мире, неукротимая воля к поступку, действию. Эта воля, соединённая с достоинством сдержанности и искренним жизненным, произвела столь прославленный в мировой истории народ древних эллинов.

Список литературы

1. Анненский И. Ф. История античной драмы: Курс лекций – СПб.: Гиперион, 2003. – 416 с.
2. Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное восприятие. – Издательство «Прогресс», 1974 – 386 с.
3. Бердяев Николай. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М.: Изд-во Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1916. – 358 с.
4. Гадамер Г.Г. О круге понимания//Актуальность прекрасного /Пер. с нем.–М.: Искусство, 1991. – 367 с.
5. Гомер. Илиада. Одиссея. БВЛ. Серия 1. Т. 3. Издательство «Художественная литература», М., 1967 – 766 с.
6. Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск «Наука» Сибирское отделение. 1990 – 335 с.
7. Зельмайр, Ганс. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства– СПб.: Аxioma, 2000. – 272 с.
8. Иванов Вячеслав. Дионис и прадионисийство. Издательство «АЛЕТЕЙЯ» СПб., 1994, – 341 С.
9. Каллистов Д. П. Античный театр. Ленинград: Издательство «Искусство», 1970 – 175 с.
10. Кассирер Эрнст. Философия символических форм. Том 3. Феноменология познания. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. 398 с.
11. Мирча Элиаде. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
12. Ницше, Фридрих. Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии. – М.: Культурная революция, 2005- Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869-1873 гг. / – 2012. – 416 с.
13. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 336 с.
14. Торчинов. Е.А. Религии мира: опыт запредельного: Психотехника и трансперсональные состояния. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1998. – 384 с.
15. Филимонов Г.Г. Экспериментальный анализ понятия «художественная воля» // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2015. – № 8-3. – С. 609-630.
16. Флоренский П.А., священник Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000 – 446 с.
17. Франкл В. Человек в поисках смысла. М.: Прогресс 1990 – 368 с.
18. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: – М.: Республика, 1993. – 447 с.
19. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность. Москва «Мысль» 1998.
20. Эсхил. Трагедии. М., «Искусство», 1978. – 368 с.
21. Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философии. М., «МЕДИУМ», 1994 – 255 с.
22. Юнг К. Г. Структура и динамика психического. М.: «Когито-Центр», 2008. – 480 с.