

Е.Ю. Деревцова

**СОБЫТИЕ КАК ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ
АНТИЧНОЙ ТРАГЕДИИ**

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

119991, Москва, Ленинские горы, 1

Данная статья посвящена проблеме События, которая интенсивно разрабатывается философской мыслью XX в., но берет свое начало в «Поэтике» Аристотеля, где осмысливается как основа греческого поэтического искусства, в частности, античной драмы. На примере трагедии Софокла «Царь-Эдип» показано, как Событие раскрывает себя в рамках театрального представления, обнаруживая свою изначально двойственную природу. Соединяя в себе сферу эстетического (театральной видимости, рефлексии и наблюдения) и сферу онтологического (сферу патоса, претерпевания), Событие привносит в трагический мир одновременно гармонию и возможность познания, проявляя, таким образом, свою структурирующую, формообразующую природу. Эта функция События обнаруживает себя не только на театральной сцене, но и в самой жизни, где становится так называемым «импульсом театра», началом организующим и акцентирующим, выявляющим в текущем хаосе существования моменты памяти и осознанности. Указанные характеристики События позволяют нам сопоставлять и анализировать, на первый взгляд, дистанцированные эпохи, такие как эпоха греческой античности (Аристотель, Софокл) и модернизм (А. Арто, С. Беккет).

Ключевые слова: древнегреческая трагедия; Аристотель; Поэтика; Софокл; Эдип-царь; философия События.

Аристотель утверждает, что любое мастерство основывается на некоторой минимальной завершенности, цельности видения мира, определяемого, правда, в широком смысле – как греческое техне: «А наука и искусство возникают у людей через опыт. Ибо опыт создал искусство, а неопытность – случай»¹. Нижней границей, отделяющей мир случайности от целостного мира искусства является единичный опыт, сам по себе представляющий философу малоценным, но служащий базой для составления итогового суждения:

Деревцова Елена Юрьевна – соискатель кафедры сравнительного изучения литератур и культур факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: molloy17melon@gmail.com).

¹ Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1976. С. 652.

«Появляется же искусство тогда, когда на основе приобретенных на опыте мыслей образуется один общий взгляд на сходные предметы»².

Таким образом, искусство исходит из первичной оформленности, противостоящей миру случая, но завершает свое становление только в последующем создании теоретической картины. Сходным образом философ рассуждает и о трагедии, замечая, что «породили поэтическое искусство явным образом две причины, и обе естественные»³, имея в виду, вероятно, будничное событие и присущую человеку склонность ему подражать.

Стало быть, если считать опыт единицей мастерства по сути (техне) [Комков, 2017: 139], то единицей поэтического искусства является противоположное случайности и завершенное Событие. Сама же трагедия служит наглядным примером подобной законченности как сказание, «имеющее начало, середину и конец»: «[Наконец] само подражание действию есть сказание. В самом деле, сказанием я называю сочетание событий»⁴.

Чем же оказывается Событие в философском ключе? В XX в. данная тема разрабатывалась многими авторами, среди которых Ж. Делез [Делез, 2015: 275], А. Бадью [Бадью, 2013: 16], В.В. Бибихин [Бибихин, 2010: 66]. Наиболее близким к нашему пониманию данного феномена оказывается М. Хайдеггер [Хайдеггер, 1993: 259], который вводит в философский дискурс термин Ereignis, определяя его как некий «поворотный момент», переключающий нас в модус понимания бытия.

Само же начальное Событие, являясь, по своей сути, оформленным опытом, сферой, как мы сказали, предэстетического, начинается в своей противоположности – абсолютном непостоянстве существования. Человек всегда имеет дело с этим разрозненным материалом прежде чем войти в событийное пространство. И, как было сказано выше, первая ступень, ведущая от неформленного существования к искусству – это единичный человеческий опыт, иначе говоря – приключаящееся в будничном пространстве Событие, но каким образом и из чего оно происходит?

Возможно, здесь будут к месту слова Шопенгауэра о том, что всякое страдание не только открывает истину об окружающей действительности, но и побуждает теоретизировать на этот счет [Шопенгауэр, 2001: 534]. Таким образом, ощущение горя и недовольства жизнью, названное автором позитивным в отличие от неакцентного счастья, некоторым образом составляет из мира цельную картину, пусть и лишённую любых положительных моментов. Правда в том,

² Там же. С. 66.

³ *Аристотель*. Соч.: В 4 т. Т. 4. Академия наук СССР. М., 1976. С. 648.

⁴ Там же. С. 652.

что Событие чаще всего действительно связано со страданием: подобное состояние лучше работает против всего обыденного, вырывая претерпевающего из жизни «самой по себе» и бросая в момент ее активного переживания.

Мы назовем это переживание среди бытового течения вещей «импульсом театра», поскольку именно такое «сгущение» – времени, опыта, боли – характерно для сценического пространства, подражающего завершенному и цельному со времен античной трагедии. Театр есть и пространство особенной памяти, в том числе той, которая отменяет забытые чередующихся дней и побуждает Беккета сказать в своем эссе о Прусте, что «губительная преданность привычке парализует наше внимание» [Беккет, 2009]. Сами События, таким образом, у него получаются «опасными и плодотворными областями в истории личности ... когда скука жизни на мгновение уступает место муке бытия» [Беккет, 2009: 13]. Так, автор снова касается темы «проясняющего страдания», во вспышке которого мир становится собран и обозреваем, и, следовательно, близок к тому, чтобы быть понятным.

В связи с этим трагедия, несмотря на свой возвышенный ореол, исходит из самой сердцевины жизни, подражая первейшей человеческой жалобе об устройстве окружающего мира. Она представляет и неизменную человеческую судьбу находиться на пограничье двух пространств – пространства привычки и невыносимой реальности, дающей о себе знать на краткий и яркий миг. Преследуя лишь истинное, трагедия рождается и из ужаса перед забвением отпущенной человеку боли, невыносимая мысль о растворении которой в бытовом потоке превосходит сам страх страдания. Мучение здесь противопоставляется силе будничного забытия, которое берет верх над стремлением человека остаться в бесконечном повторении всего и вся самим собой. В античности это стремление достигает вершины Геростратова деяния и явления героя, полагающего славу (память о себе) превыше всех остальных благ.

Не таков ли Эдип, которого изначально называют лучшим среди смертных, могущественным царем, исцелителем земли и, наконец, отцом своих подданных. Но сюжет, взятый Софоклом из мифа, выстроен таким образом, что основное Событие, сопутствующее герою, пока еще не обрело свою изначальную целостность, и Эдип причастен ему лишь отчасти.

Данный дисбаланс приводит к тому, что фиванский царь, будучи сам убийцей Лая, вменяет вину как бы своему двойнику, создавая тень прошлого, которая, по мере выявления подробностей, становится все более реальной. Но, прежде этой встречи, Эдип встречается с «неполными» двойниками, которые тем не менее с той или

иной стороны раскрывают нам сущность царя. Так, например, Тиресий подспудно намекает на сходство между собой и будущим Эдипом:

*О знание, знание! Тяжкая обуза,
...Я ль не изведал той науки вдоволь⁵?*

В то время как провидец является представителем полного знания о себе и мире, Эдип обладает частичным, поверхностным знанием, и упоминание в диалоге решенной (но так и не раскрытой) загадки Сфинги это только подчеркивает.

Помимо прочего, незнание Эдипа задумывается Софоклом и как эстетическая составляющая – несовпадение действительности с представлением о ней вносит временный разлад в мир, за постепенным собиранием которого следит зритель. В данной строфе читается и обещание будущей (событийной) целостности, о которой говорит Тиресий, как бы проводя параллель между собой и Эдипом узнавшим – слепым мудрецом, которому так же откроется будущее.

До этого момента Эдип живет своей *второй* жизнью, которая начинается с момента спасения пастухом и прибытия в дом Полиба и Мeroпы; та же жизнь приносит ему царство. Ни один из этих фактов не затрагивает его сущности, в том числе и решение загадки Сфинкс, так как и оно носит отвлеченный характер. Однако в силу обстоятельств судьбы Эдип дополняет данный Сфинге ответ своей собственной участью. Об этом говорит Аристотель в переложении Фестьюжера: античный философ утверждает, что «кандидат (в участники мистерий) должен был не изучать нечто, но нечто пережить и вступить в определенное состояние ума» [Фестьюжер, 2000: 14]. Арто через века вторит ему в своих воспоминаниях: «Я никогда ничему не учился, зато прожил все» [Барбер, 2016: 184].

Так и трагедия обретает свой баланс и завершенность в точке воссоединения изначальных составляющих События – теоретической и патосной. Событие становится ее идеальным центром и, вместе с тем, наиболее напряженным моментом узнавания героем самого себя, в своей патетической силе разрушающим, но одновременно и представляющим собой идеальную законченность, завершающим главного героя и его пространство.

Однако же, в отличие от склонности бытового события рассеиваться, трагическое Событие является еще и проводником в некую «третью область», следующую после предсобытийной и событийной. О ней сказано мало из-за отсутствия определенных качеств: в общих чертах это некий «предел страны», безлюдная местность, бесфор-

⁵ Софокл. Драмы. М., 1990. С. 12.

менность природы (море, пустыня) даже могила – смерть для всех прочих кроме Эдипа:

Меня ушлите за предел страны,
Иль в море бросьте, иль в могиле скройте⁶.

Событие, доставшееся на долю фиванскому тирану, высвечивает своей ясной завершенностью некую безлюдную пустоту, которая остается картиной, в своей абстрактности отчетливо напоминающей абсурдные пространства Беккета. Возможно, этот «остаток» и является настоящей целью трагедии, представляя собой призму, через которую зритель должен взглянуть на окружающий мир и, в частности, природу, составляющую неотъемлемую часть любого античного представления.

Очевидно, что это «предельное» пространство обретает свою преобразовательную силу и благодаря феномену катарсиса: вероятно, речь идет не только и не столько об очищении страстей, сколько о приведении окружающего (в том числе и природного) мира к некой *выступающей невидимости*, которую можно усмотреть только за событием, воплотившимся на сцене и уступившим ей место на краткий срок.

В конечном итоге трагедия представляет лишенность и опустение как некоторый идеал: она выводит на сцену тирана Эдипа чтобы явить его «тень» – изначально скрытую, но более реальную сущность. Так же происходит и с основным событием (перипетией): оно собрано большей частью для того чтобы выступило обыкновенно недостижимое для восприятия, потаенное, которое трагедия умеет располагать в себе как одну из частей, и которую А. Арто определяет как нечто темное, неявленное.

Таким образом, вся многоплановость трагического искусства направлена на высечение, подобно искре, своей противоположности, как и вся работа «трагической машины» призвана вызвать в зрителе само начальное ощущение – узнавание мира, когда-то ставшее трагическим импульсом. Мир этот снова должен сделаться непознаваем, а человек отъединен от него в своей крайней беспомощности тела и понимания. Словом, то, что когда-то побудило сам театр к жизни, трагическое представление воссоздает несколько веков спустя, в 5 в.; оно будто огибает круг и приводит зрителя к своей изначальной точке удивления, ужаса и стремления понимать, тогда как внешние атрибуты (вся «техника» театра) на мгновение снимается как вспомогательные строительные леса.

Итак, античная трагедия всегда имеет дело с Событием и, вероятно, начинается в моменте, когда человек, отстраняясь от привыч-

⁶ Там же. С. 54.

ного течения вещей, начинает наблюдать сам себя, пребывая в двойственной роли претерпевающего и смотрящего. Или же он, поставленный перед миром природы и ее неразрешимой тайной, находясь в пространстве, где может совершиться все, что угодно, заявляет право испытывать боль, вместо того чтобы оставаться вписанным в течение случайного и хаотического. Возможно, что само первичное изъятие трагического события из обыденного хода вещей – не только начальная ступень театрального, но и его суть, совмещающая в себе отстраненность от привычно окружающего и движение к сокрытой, невидимой стороне мира и явлений.

Во всяком случае, Событие становится для нас и своеобразным проводником: отдаляет или же реформирует привычное и ведет к невиданному, неизведанному, потаенному. Оно как бы подводит итог самой Вселенной, причем не только сценической: выделяет из хаоса структуру, из частных и мелочей – универсальное, именно оно выстраивает перед взглядом художника, философа и благодаря трагедии зрителя пресловутую картину мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бадью А.* Философия и событие. М., 2013.
2. *Барбер С.* Взрывы и бомбы, кричащая плоть. М., 2016.
3. *Беккет С.* Осколки. М., 2009.
4. *Бибихин В.В.* Слово и Событие. М., 2010.
5. *Карташева Н.В.* Программа лекционного курса «Культурология» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 1. С. 64–75.
6. *Комков О.А.* К вопросу о концептуальных основаниях теории культуры // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2017. № 3. С. 136–145.
7. *Фестьюжер А.-Ж.* Личная религия греков. СПб., 2000.
8. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993.
9. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 2. М., 2000.

Elena Yu. Derevtsova

EVENT AS THE CORE OF THE ANCIENT GREEK TRAGEDY

*Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991*

This article addresses the issue of the Event, which is of great importance for XX century's philosophical thought (A. Badiou, V. Bibihin, M. Heidegger), but has its roots in Ancient "Poetics", where Aristotle sees it as the basis of ancient Greek art and ancient Greek drama in particular. We examine the Sophocles's tragedy "Oedipus Rex" to illustrate the duality of the Event as it unveils itself during the performance, combining theatricality, introspection and observation with action and

pathos. The Event in full measure reveals itself through the main character, Oedipus, creating the tragic universe of the apollonian harmony and dionysian knowledge. It should be noted that previously mentioned characteristics of the phenomenon do not only reveal themselves on the stage, but have their roots in a real life experience, so we can refer to them as to the very beginning of the theatre. The Event has the ability to organize and emphasize special moments of the awareness and consciousness in the world of chaos and instability, and so becomes an “impulse”, the beginning of the theatricality itself. Thus, this peculiarities of the concept let us compare and analyze two distant epochs such as Ancient Greece and Modernism: find more similarities than differences in the operas of Sophocles, Artaud and Beckett despite the gulf of time which separates them, which is also a significant contribution of the Event.

Key words: Ancient Greek Tragedy; Aristotle; Poetics; Sophocles; Oedipus-Rex; Philosophy of Event.

About the author: *Elena Y. Derevtsova* – Postgraduate Student at the Department of Comparative Studies in Literatures and Cultures, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University (e-mail: molloy17melon@gmail.com).

REFERENCES

1. Badiou A. 2013. *Filosofiya i sobytie* [Philosophy and Event]. Moscow, IOI. (In Russ)
2. Barber S. 2016. *Vzryvy i bomby, krichashaya plot'* [Blows and bombs: the screaming body]. Moscow, Izdanie knizhnogo magazina Tsiolkovskij. (In Russ)
3. Beckett S. 2009. *Oskolki* [Fragments]. Moscow, Tekst. (In Russ)
4. Bibihin V.V. 2010. *Slovo i Sobytie* [Word and Event]. Moscow. (In Russ)
5. Kartasheva N.V. 2014. Programma lektсионного курса “Kul'turologiya” [Program of the cultural studies lecture course]. *Moscow State University Bulletin. Series 19: Linguistics and Intercultural Communication*, no. 1, pp. 64–75. (In Russ.)
6. Komkov O.A. 2017. K voprosu o kontseptual'nyh osnovaniyah teorii kul'tury [On conceptual foundations of cultural theory]. *Moscow State University Bulletin. Series 19: Linguistics and Intercultural Communication*, no. 3, pp. 136–145. (In Russ.)
7. Festugiere A.-J. 2000. *Lichnaya religiya grekov* [Personal religion of Ancient Greeks]. Saint Petersburg, Izdatelstvo Aleteya. (In Russ)
8. Haidegger M. 1993. *Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya* [Time and Being: articles and lectures]. Moscow, Respublika. (In Russ)
9. Schopenhauer A. 2000. *Mir kak volya i predstavlenie* [World as will and representation]. T. 2. Moscow, TERRA – Knizhnyj klub. (In Russ)