научный электронный журнал
Studia Humanitatis Borealis / Северные гуманитарные исследования
https://stnb.petrsu.ru **http://petrsu.ru**

УДК (091)130.2

МИФ, ЭПОС, ТРАГЕДИЯ: ИНТЕГРАЦИЯ ОПЫТА

КОРОСТЕЛЕВА ЛИЛИЯ ИВАНОВНА

доктор философских наук,
профессор кафедры философии и культурологии,
Петрозаводский государственный университет,
институт истории, политических и социальных наук,
Петрозаводск, Российская Федерация,
Lila31@yandex.ru

Ключевые слова:
миф
эпос
трагедия
судьба
логос

Аннотация:
Миф, эпос и трагедия – пример художественного перехода, в свете которого формируется греческая культура. Каждая из этих форм прошла своего рода процесс внутренней интеграции. Фактическое соединение всех частей и их систематизация состоялась в 6 веке до н. э. ко времени рождения философии. Целью статьи является выявление объединяющей темы и то, как она подвергается специфической трансформации в динамике культуры. Сделан вывод о том, что в философии кардинально меняется переживание темы судьбы и смерти - от стационарного-субъективного в мифе, эпосе и трагедии - до универсального и общезначимого в философии.
© 2024 Петрозаводский государственный университет

Получена: 29 августа 2024 года Опубликована: 29 сентября 2024 года

Миф, эпос и логос – как персонажи драмы – связаны вопросами и ответами, заметил С. Аверинцев в статье [1: 209], анализирующей греческую литературу. В духовном измерении для человечества все начинается с мифа, выступающего в Древней Греции и на Востоке определяющей формой знания. Миф, понимаемый в качестве опыта взаимодействия человека с миром, одновременно предстает способом переработки, хранения и передачи информации, т. е., механизмом воспроизведения культурной памяти. У Топорова обнаруживаем емкое описание стратегий, универсальных для любой мифопоэтической топологии. Мифологические модели являются циклическими по своему строению, пространство и время в мифе негомогенно. Для архаичного сознания пространство есть нечто предельно противоположное более понятному для сциентистского ума изотропному и гомогенному абсолютному пространству Ньютона, характеризующемуся неизменностью и пустотой. Уровень сакральности возрастает по мере приближения к центру, т. е. к такой точке, где и когда совершился акт творения. В данной точке располагается символ единства творения – мировое дерево: «эти сакральные точки (пространственная и временная) вписаны в серию все увеличивающихся и друг в друга ходящих пространств, которые по мере удаления от центра становятся все менее и менее сакральными (жертва на алтаре – храм – поселение – своя страна и т. д.)» [10: 30–31], Схема мирового дерева в ее горизонтальной трактовке предполагает четверичное членение (передний – задний – правый – левый; север – юг – восток – запад; весна – осень – лето – зима; плюс выделение центра (как места пересечения и тем самым связи вертикали с горизонтальной плоскостью. Вообще центр (алтарь, главное божество и т. д.) соотносится с космологическими образами. Космос образует высшую ценность внутри мифопоэтического универсума. Затем этот образ перейдет в философию, но уже как упорядочивающее начало, в котором все точки равноценны. В мифе же происходит отодвигание профанного на периферию как несущественного. Жизнь в бытовом аспекте не входит в систему ценностей, она «нерелевантна» с точки зрения высших интересов. «Существенно, реально лишь то, что сакрализовано

(сакрально отмечено), а сакрализовано лишь то, что составляет часть космоса» [10: 30]. Практика совмещения в мифе диахронического (рассказ о прошлом) и синхронического (объяснения настоящего или даже будущего) уровней означает, что для архаичного сознания все, что есть сейчас, это результат развертывания или экспликация исходной ситуации (исходного прецедента) т. е. все события космологического мифа – лишь повторения того, что было в общем виде манифестировано в акте творения. Ритуал как существенная часть мифологического сознания нужен для воспроизведения акта творения. «Отсюда и роль жертвы, которая с точки зрения первобытного сознания связывает здесь и теперь с там и тогда. В свете сказанного ясно, что космологическая драма – пример и руководство в жизни человека той эпохи» [10: 32]. Следует запомнить данное высказывание Топорова, во многом объясняющее механизм появления в последующем греческого театра.

Память становится связующим и определяющим звеном в системе мифологических представлений, а поэт выступает собирателем отдельных повествований и сказаний в единое целое. Мифологическое мышление описывается Леви-Стросом как «бриколаж» [7: 126]. Бриколаж или техника создания калейдоскопических циклов технически воспроизводит опыт компоновки событий в процессе запоминания. Постепенно в Древней Греции, благодаря такого рода усилию, начал выкристаллизовываться каркас общей для греков культуры, а гомеровский эпос стал своеобразной кульминацией эпического в сознании греков, а в историческом значении – еще и невидимой границей между крито-микенской архаикой и эллинским миром. Аристотель впоследствии выскажется о эпической поэзии как о «едином и цельном живом существе» [2: 23]. Так как Гомер использует уже установившиеся приемы эпического стиля, это значит, что и до Гомера уже были поэты, о которых нам ничего неизвестно. Аэды или певцы-профессионалы услаждали собравшихся на пиру гостей песнями о подвигах героев и деяниях богов. Важная деталь: аэды были слепыми и относились к своей способности как к дару богов, но не искусству. В гомеровском эпосе, пишет Ахутин, «запечатлены история и путь исхода из мифического плена, усилие высвобождения сознания» [3: 92]. Уникальность эпоса заключается в создании универсального пространства коммуникации, преодолевающего обыденный строй жизни. Данный вид коммуникации возможен лишь посредством воспоминания об общем прошлом. Эпическая память воссоздавала общее прошлое или общее воспоминание посредством создания такого слова, которое «переводит слушателя в мир эпического койне, общего воспоминания. Для исполнения эпических песен необходима особая ситуация, допускающая выход из мира домашних забот <…>. Мнемосина есть поэтому также и Лесмосина, мать забвения “забот” и “бед”» [3: 109].

Определяющей темой эпоса, а затем уже и трагедии становится тема судьбы. С темой судьбы связана «история» путешествия и бесстрашия героя. Герой может быть интересен интенсивностью своего бесстрашия на жизненном пути. Вослед греческой трагедии все великие произведения будут написаны о пути. Великие судьбы – это история пути. Как заметил в одной из коротких новелл Борхес «историй всего четыре» [4: 280], и одна из них – о поиске, которая есть также и история путешествия и возвращения. Улисс, троянец Эней – величественные герои, сумевшие вернуться. Но «теперь поиски обречены на провал <…> мы так бедны отвагой и верой, что видим в счастливом конце лишь грубо сфабрикованное потворство массовым вкусам. Мы не способны верить в рай и еще меньше – в ад» [4: 280]. Вергилий, очарованный Гомером и его Одиссеем, сам создавший образ Энея, отправился в путешествие по Греции, но так и не сумел вернуться на родину, скончавшись в пути. Эта история впечатляет странностями судьбы и неотвратимостью развязки. По прошествии столетий Данте позволит Вергилию в «Божественной комедии» продолжить свое оборвавшееся путешествие, но только не по Греции, а по аду и Чистилищу:

Видит все это Эней – и объемлет ужас героя;
Что за река там течет – в неведенье он вопрошает, –
Что за люди над ней такой теснятся толпою [5].

И еще: герой знает свою судьбу. Он знает, что погибнет, поэтому героический выбор для него не менее неизбежен, чем сама смерть. Даже говорящий конь Ахилла знает о его смерти и предупреждает трижды.

Слишком я знаю и сам, что судьбой суждено мне погибнуть
<…> но не сойду я с боя [6: 314].

В фатализме Ахилла героика собранности: «Если, облекаясь красотой, человек в совей практической жизни собирал себя в цельное и замкнутое в своем виде “тело”, то в подвиге, который облекает его славой, он схватывает воедино бесчисленные нити своей судьбы и превышает ее тем, что

берет концы этих нитей в свои руки» [3: 127], Нити, которые плетут мойры, устанавливают пределы жизни, но герой не сокрушается над? своей индивидуальной человеческой участью на фоне всеобщей судьбы. Уделы разнятся лишь по величине «отпущенной» жизни и по насыщенности ее бедствиями.

Тема судьбы становится еще более напряженной в трагедии. В последних строчках произведения Софокла «Царь Эдип» корифей или предводитель хора говорит:

О сыны земли фиванской! Вот, глядите – вот Эдип,
Он, загадки разгадавший, он, прославленнейший царь;
Кто судьбе его из граждан не завидовал тогда?
А теперь он в бездну горя ввергнут тою же судьбой.
Жди же, смертный, в каждой жизни завершающего дня;
Не считай счастливым мужа под улыбкой божества
Раньше, чем стопой безбольной рубежа коснется он. [9: 1530]

Миссия корифея в античном театре заключалась в осуществлении посредничества между актером, хором и зрителем. Он резюмировал основной смысл, «мораль» произведения. В последующем за термином закрепилось обозначение особых знаний человека. В словах корифея неоднократно повторяется слово «судьба». История Эдипа, главного героя античности, – это история его судьбы. Между тем, определяющие точки соотнесенности с самим собой возможны лишь в знании. «Если о чем-то не хочешь знать, то оно и не существует. А если о чем-то хочешь знать, то оно существует», эти слова вкладывает Пазолини в уста Креонта в своем фильме «Царь Эдип». В самом же произведении Софокла эта фраза звучит несколько иначе: «Кто ищет, тот находит, а кто искать ленив, тот не найдет» [9: 110]. Двойственный смысл этого утверждения преследует не только героев нарратива, но и любого, у кого открываются глаза. Ветхозаветный библейский сюжет не менее двусмысленен в своей очевидной простоте. Умрете от знания. Не умрете, но откроются ваши глаза. Бесценная метафора. Глаза Эдипа открылись для понимания греховности и ужаса собственной обреченности. Одновременно они закрылись для созерцания этого мира. Нечего больше созерцать, не на что больше смотреть, кроме повторяемости сюжета, ведущего к смерти. Знание открывает глаза. Знание же может ослепить. Узнав свою судьбу, будешь следовать ее предначертаниям. Каков бы ты ни был, окажешься безвольным перед своим предназначением. Оракулы, провидцы, голоса и шепоты в античном миропонимании – это потребность знать – дорационалистическая мифологическая стихия жизни, в которой сокрыт ужас самого знания. Знание не оставляет надежды, оно обрекает.

Потребность человека «знать» раскрывает потрясающий ресурс театрального действия. В этом ракурсе обнаруживается прямая связь с философией. Зарождение и реализация идеи «театра» характеризует весь строй и склад античной культуры (тематика игры, судьбы, как игрового пространства, страдания, для понимания сути которого требуется сострадание). Замечательно рассуждает об этом Лосев: «Античный человек только играл роль личности, а сам по своей субстанции вовсе не был личностью. Таков именно актер на сцене. Он очень много чувствует, очень много переживает и изображает не что иное, как именно судьбу человеческой личности. Но это есть только его сценическая роль» [8: 346]. Софокл, например, изображает преступление Эдипа не как результат его личного поведения, но как выполнение той роли, которую предсказала сама судьба. В этой позиции нет ни морализаторства, ни нравственных установок. Зритель же, видя, как страдает Эдип, испытывает чувство сострадания и, что вполне естественно, страха. В соединении стихий этих чувств человек словно занимает место трагического персонажа или отождествляет себя с ним, в чем и заключается специфическое трагическое удовольствие. «Трагедия, как заметил Аристотель, при помощи сострадания и страха достигает очищения подобных аффектов» [2: 26–27]. Для описания феномена катарсиса не подойдет ни одна из современных психологических характеристик очищения. Современная психология изучает психику автономного человеческого существа, заданную фрагментарностью опыта. Античное представление о душе исходит из приобщенности души к идее Блага. Кардинально меняется смысл переживания – от стационарно-субъективного, до универсального и общезначимого. Но здесь уже в свои права вступает философия, вобравшая в себя опыт предшествующей традиции или совершенно преодолевая его.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С.С. Греческая литература и ближневосточная словесность // Типологии и

взаимосвязи литератур древнего мира. – М. : “Наука” – 1971. – С. 206-266.

2. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб. : Издательство “Азбука”, – 2000.– С. 21-81.

3. Ахутин А. В. Поворотные времена. – СПб. : Наука, 2005. – 705 с.

4. Борхес, Х. Л. Четыре цикла // Проза разных лет / М.: Радуга, – 1989.

5. Вергилий. Энеида / Пер. В. Брюсова и С. Соловьева. - М.-Л., Academia. – 1933. – 379 с. [Электронное издание: http://e-libra.su/read/135121-yeneida.html]

6. Гомер Илиада. М. : Государственное издательство художественной литературы. – 1960., – 432 с.

7. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М., 1994. – С. 126.

8. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Собр. соч. : в 8 т., Т.4 – М. : Искусство, – 1975. [Электронное издание: http://psylib.org.ua/books/lose004/txt07.htm]

9. Софокл Царь Эдип // Софокл Драмы. В переводе Ф. Ф. Зелинского. М. : “Наука”, – 1990. [Электронное издание: http://az.lib.ru/s/sofokl/text_0010.shtml]

10. Топоров В.Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. В 2 т. Т. 1. – Москва : Рукописные памятники Древней Руси, – 2010. – 448 с.

REFERENCES

1. Averintsev S.S. Greek literature and Middle Eastern literature // Typologies and interrelations of ancient world literatures. – M. : Nauka – 1971. – pp. 206-266.

2. Aristotle. Poetics // Aristotle. Poetics. Rhetoric. St. Petersburg : Azbuka Publishing House, 2000. pp. 21-81.

3. Akhutin A.V. Turning times. – St. Petersburg : Nauka, 2005. – 705 p.

4. Borges, H. L. Four cycles // Prose of different years / M.: Rainbow, – 1989.

5. Virgil. Aeneid / Trans. by V. Bryusov and S. Solovyov. - M.L., Academia. – 1933. – 379 p. [Electronic edition: http://e-libra.su/read/135121-yeneida.html]

6. Homer Iliad. M. : State Publishing House of Fiction. - 1960., – 432 p.

7. Levi-Strauss K. Primitive thinking. – M., 1994. – p. 126.

8. Losev A.F. The history of ancient aesthetics. Collected works : in 8 volumes, vol. 4 – M. : Art, – 1975. [Electronic edition: http://psylib.org.ua/books/lose004/txt07.htm

9. Sophocles the Oedipus King // Sophocles of Drama. Translated by F. F. Zelinsky. Moscow : Nauka, 1990. [Electronic edition: http://az.lib.ru/s/sofokl/text_0010.shtml]

10. Toporov V.N. The world tree: Universal sign complexes. In 2 vols. Vol. 1. – Moscow : Handwritten monuments of Ancient Russia, – 2010. – 448 p.

MYTH, EPIC, TRAGEDY: INTEGRATION OF EXPERIENCE

KOROSTELEVA Lilia

PhD in Philosophy,
Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies,
Petrozavodsk State University, Institute of History, Political and Social Sciences,
Petrozavodsk, Russian Federation, Lila31@yandex.ru

Keywords:
myth
epic
tragedy
fate
logos

Summary:
Myth, epic and tragedy are an example of artistic “transition”, in the light of which Greek culture is formed. Each of these forms has undergone a kind of process of internal integration. The actual unification of all parts and their systematization took place in the 6th century BC, by the time of the birth of philosophy. The purpose of the article is to identify the unifying theme and how it undergoes a specific transformation in the dynamics of culture. It is concluded that in philosophy the experience of the theme of fate and death changes radically - from stationary-subjective in myth, epic and tragedy - to universal and generally significant in philosophy.