

Вадим ЦЫМБУРСКИЙ

Метаистория и теория трагедии: к поэтике политики

Который час, его спросили здесь,
А он ответил любопытным: вечность!

О. Мандельштам

I

В эпохи, когда историческая динамика на неожиданном повороте теряет былую иллюзорную прозрачность и множеством конкурирующих между собой перспектив безнадежно затемняется смысл современности, особо обостряется вкус к исследованиям, стремящимся к познанию неких сущностей, которые соединяли бы надвременность с самораскрытием во времени. Труды такого жанра почтительно именуется «метаисторическими», ибо разгадку значения сиюминутных политических перипетий люди пытаются найти за пределами их текучки, как бы возносясь в то царство оплотненных до зримости событийных инвариантов, которое православные богословы нарекли эоном и, сближая с миром ангелов, заставляют посредовать между мирским временем и вечностью Бога¹. Сейчас настала именно такая непрозрачная эпоха для мира и для России — и на ближайшее десятилетие легко предсказать головокружительное умножение и в конечном счете тривиализацию «метаисторических» притязаний.

При подобном понимании «метаистории» она практически отождествляется с тем высоким уровнем исторического обобщения, на котором люди перестают быть различимы, миром же овладевают объективные законы космических, цивилизационных и социальных ритмов. Человеку такая теория в лучшем случае подсказывает тактику, пользуясь которой он имеет шанс выиграть на мировых скачках, где от него едва ли сколько-нибудь зависят правила гонки и ее исход. В этом смысле метаисторичны построения Дж. Вико, Г. Гегеля, К. Маркса, О. Шпенглера,

¹ См. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991, с. 233 и сл.

Цымбу рс к и й В.Л. — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института востоковедения РАН.

А. Тойнби, Ф. Броделя, И. Валлерштейна, Л. Гумилева, а специально для России — А. Янова или А. Ахизера. Я же для большей терминологической ясности предпочитают применительно к подобным трудам говорить о макроистории, пока авторы остаются на почве статистических генерализаций, или об историософии, коль скоро они возносятся в спекулятивные выси.

Иное, разделяемое также и мною толкование термина «метаистория» вытекает из предположения о том, что люди творят свою историю не только благодаря способности принимать решения, но и через посредство интерпретаций, приписываемых ими прошлому, настоящему и будущему. Когда мы говорим о зависимости исторических выборов, совершаемых людьми, от прошлого опыта, надо иметь в виду, что над людьми довлеет не какое-то «объективное» прошлое само по себе, а тот смысл, который они этому прошлому приписали, та сюжетика, при посредстве которой его оформили и закрепили в памяти. Тем самым люди детерминированы в своих действиях не менее, нежели материальными условиями своего бытия, теми правилами означивания истории, каковые предлагает их ментальному аппарату выбор между разными возможными программами этого означивания, сами же будучи отчасти культурно-исторического, отчасти видового, антропологического характера. При подобных предпосылках предметом метаистории, в отличие от историософии, взыскующей надчеловеческих объективных сущностей, становится именно то, *что* и как творится индивидуальным и коллективным сознанием людей из переживаемой ими истории, какими смыслами она облекается. С этой точки зрения с людьми в истории происходит ровно то, что выявляет в событиях приписываемая им этими людьми интерпретация, в свою очередь санкционированная глубинными семиотическими моделями, также входящими в область метаистории.

Нетрудно прийти к мысли, что модели такого рода, скорее всего, должны объединять историческую рефлексию с иными формами человеческого семиозиса, в частности с художественным творчеством. Здесь-то метаисторическое исследование вступает в продуктивное взаимодействие как с семиотикой собственно художественных текстов, так и с герменевтикой языка философских и эстетических теорий, в которых наш блестящий культуролог Я. Голосовкер по праву видел «искусство построения мира и мировой истории из внутренних образов, которые... суть смыслообразы, т. е. создают здание смыслов»².

Образцами таких метаисторических исследований могут считаться уже превратившиеся в классику работы К. Берка и Х. Уайта. Первый из них, занимаясь теорией комедии, выдвинул тезис о возможности представить любое историческое событие в пяти базисных драматических категориях: «действия», «деятеля», «сцены» или «фона», «цели действия» и его «инструментария» (*agency*)³. По Берку, различие видений и способов изложения истории во многом обусловлено возможностью для мысли и повествования фокусироваться на разных категориях этой драматической грамматики, в то же время с достаточной свободой распределяя по этим категориям явления и концепты. К примеру, «война» может трактоваться и в качестве действия, и как мифологизированный деятель, быть и сценой военной карьеры, и инструментом международной политики, а в агонистических моделях истории даже и самоцелью. Смысл, придаваемый в тексте историка, политолога или политика процедурам демократических выборов и референдумов, будет во многом зависеть от того, трактуются ли эти процедуры как сознательное действие, выражающее волю элек-

² Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987, с. 148.

³ См. Burke K. A grammar of motives. Berkeley — Los Angeles, 1969.

тората, как инструмент политического манипулирования или же как аксессуар политической сцены, на фоне которой разворачивается подлинная игра. Образы истории кардинально трансформируются со смещением фокусировки и с перераспределением наполнения отдельных категорий.

Х. Уайт развивает учение о мимесисе, интерпретативно-творческом воспроизведении-конструировании реальности, заключенном в историческом повествовании и по своей технике обнаруживающем прямые аналогии с формами мимесиса художественного⁴. В частности, обращаясь к популярной в западной эстетике теории Н. Фрая, выделяющего четыре ключевых «мифа», или мировоззренческих жанра, европейской культуры — трагедия, комедия, сатира и рыцарский роман⁵, — Уайт показывает, как приметы этих модусов поэтического моделирования мира проступают в текстах крупнейших исторических авторов XIX века — Я. Буркхардта, К. Маркса, Ж. Мишле, Л. фон Ранке — в глубинной связи с их стилистикой онтологической и идеологической аргументации. Более того, раскрывая в случае с каждым из этих авторов поэтический характер его историософии и не забывая вместе с тем демонстрировать присущие ей политические импликации, Уайт оказывается на пороге исследовательской программы, которую я осмелился бы назвать «поэтикой политики».

Метаисторическим разработкам с выходом на поэтику политики дала новый стимул формирующаяся в 70-х и 80-х годах в контексте компьютерной революции парадигма когитологии — науки о системах, оперирующих разными видами знаний. Когитологи рано осознают, сколь огромную роль играет в человеческих сообществах то, что древние греки звали «доксой». «Докса» — мнение, т. е. импрессионистское знание, включающее в себя априорные структуры убеждений, каковые, выступая во многих случаях основанием для суждений о мире, в каждом акте такого суждения оказываются для самих судящих за пределами рефлексии и критики⁶. Когитологи с достаточно широким гуманитарным кругозором давно отдают себе отчет в том, что, прослеживая и моделируя механизмы доксы, они вступают в предметную область, бывшую на протяжении тысячелетий предметом не только риторики, но и теории литературных жанров.

Система жанров представляет своего рода семиотическую сетку, наброшенную словесностью на мир и в значительной мере определяющую тот набор обобщенных метаобразов космоса, общества и истории, которым располагает конкретная культура. Поэтому в трудах американских когитологов, таких как Х. Олкер, В. Ленерт, Д. Шнейдер, мы обнаруживаем постоянные ссылки не только на Фрая, Уайта и К. Берка, но и на исследователей, занимающихся ментальными структурами, лежащими в основании отдельных мировоззренчески значимых жанров⁷. К числу таких аналитиков принадлежат и два автора, концепциям которых я посвящаю данную статью. Это П. Гернади и Б. Берк. Занимаясь трагедией, они принципиально по-разному очерчивают место, занимаемое ею среди иных модусов представления мира. Моя цель — показать, что, развивая аксиоматику каждого из этих авторов и в некоторых случаях обогащая ее результатами, которые нам дает ее приложение непосредственно к

⁴ См. White H. *Metahistory*. Baltimore — London, 1973.

⁵ См. Frye N. *Anatomy of criticism*. Princeton, 1957.

⁶ См. Абельсон Р. Структуры убеждений. «Язык и моделирование социального взаимодействия». М., 1987, с. 317 и сл.

⁷ См. Олкер Х. Волшебные сказки, трагедии и способы изложения мировой истории. Там же, с. 408 и сл.; A l k e r H. R., L e h n e r t W. C, S c h n e i d e r D. K. Two reinterpretations of Toynbee's Jesus: Explorations of computational hermeneutics. «Quaderni di ricerca linguistica», 1985, 6, p. 49 sq.

литературным текстам, мы приходим к предельным, наиболее глубинным метаисторическим мифам, неизменно преломляющимся в той или иной форме и в трудах профессиональных историков, и в массовых представлениях о природе и моральном смысле исторических перемен. Ни историку, ни политику не перешагнуть через эти мифы, открывающиеся нам в перспективе теории трагедии.

II

Исходная идея Гернади состоит в возможности свести четыре жанровых мифа Фрая, истолкованных Уайтом в качестве модальностей восприятия истории, к двум ключевым прагматическим оппозициям. Каждый миф — комедия, трагедия, сатира или рыцарский роман — дает нам один из параметров включения автором читателя, зрителя или слушателя в конфликтный, диссонирующий мир⁸.

По Гернади, первичной является оппозиция «хвала—сострадание» и «смех—скорбь». Олкер, Ленерт и Шнейдер настаивают на возможности истолковать ее как включение в мировое действие на стороне счастливых или, соответственно, неудачников, как трактовку конфликтной ситуации в ракурсе финальной победы или, напротив, поражения. Так конституируются мифы трагедии и комедии. Данная оппозиция пересекается с другой, противопоставляющей самоотождествление автора, читателя и т. д. с выдвинутым в фокус героем действия подчеркнутому дистанцированию от этого героя. При этом противопоставление «восхищение—негодование» выражается в мифах рыцарского романа и сатиры. Для первого характерно переживание вместе с героем его поражений и побед как равно выявляющих его величие, на полюсе же сатиры все совершающееся с персонажем вызывает скепсис, если не отвращение, будь то успех или неудача.

В результате комбинации этих оппозиций Гернади обретает возможность изобразить множество модальностей включения в мир фигурой круга, вертикальную ось которого представляет выбор между полушариями смеха и скорби, а горизонтальную — между полушариями самоотождествления и сатирического отстранения. Масса мелких делений на окружности соответствует гамме переходных модальностей, обозначенных названиями более или менее подходящих жанров английского театра. В основном в верхней части различаются «смех вместе с героем» и «смех над ним», приравняемые Гернади к «триумфу» и «фарсу». Мне не вполне ясно, какая жанровая форма способна скрываться за термином «триумф», поэтому дальше я предпочту обозначать сочитание самоотождествления и хвалы названием «волшебная сказка»: мне кажется, этот род фольклора с его героем, непременно торжествующий над драконами и злыми братьями, чтобы в итоге жениться на царевне и получить царство во власть, вполне отвечает той позиции, которую Гернади именует «триумфом». В нижней части круга Гернади «страданию вместе с героем» противопоставлено «сожаление о его судьбе» как «действию о мученике» — «мелодрама».

Утрачивая ноту радости сообщая с кем-либо из героев, комедия через пространство фарса смещается к полюсу всеотчуждающей сатиры. Наоборот, полное отсутствие в ней оттенка иронии по отношению к победителю делает из нее волшебную сказку о счастливец, усиливая сходство с рыцарским романом. Образцами этих жанров в историографии последнего времени могут служить книга В. Соловьева и Е. Клепиковой

⁸ См. H e r n a d i P. Entertaining commitments: a reception theory of literary genres. «Poetics», 1991, 10, p. 196 sq.

«Заговорщики в Кремле: от Андропова до Горбачева», а с другой стороны, сочиненная ими же апологетическая биография Ельцина. Аналогичным образом рассказ о герое, терпящем поражение, построенный так, что для читателя затруднительно самоотождествление с побежденным из-за постоянно звучащих нот осуждения в его адрес,— такой рассказ, даже не достигая сатирического накала, обретает оттенок мелодрамы или, по Гернади, «проблемной пьесы». Напротив, трагедия, где по замыслу чуть ли не сливаются точки зрения читателя и героя, дает нам модальность сострадания мученику, а возможно, и восхищения им, граничащего с воздействием рыцарского романа. В этом отношении показательно сравнить книгу Д. Волконогова «Троцкий» с трилогией И. Дойчера о Троцком — «вооруженном», «разоруженном» и «изгнанном» пророке. Типология жанров драмы, предлагаемая Гернади, может с полным правом использоваться для типологизации способов включения историка в трактуемые конфликты, условно символизируемые ссылками на эмоционально близкие литературные модусы.

Наиболее любопытны размышления Гернади над модальностями, каковые он располагает внутри своего круга, обобщенно именуя их «трагикомическими». При этом речь идет вовсе не о возможности в пределах одного сюжета трактовать судьбы разных персонажей в различных ключах, комбинируя, скажем, восхищение главным героем с иронией в отношении его недругов. Отнюдь. В виду имеется совсем иное: Гернади говорит о способах изложения, нейтрализующих одну из основных модальных оппозиций. Он полагает, что снятие оппозиции «самоотождествление—отчуждение» для комедийного сектора должно дать тип трагикомедии с самосохранением героя и отставанием, пусть в иронически-остраненной форме, социальных ценностей. Я бы здесь вспомнил такой нарратив, как «Талейран» Е. Тарле, где временами фарсовая, издевательская трактовка деятельности персонажа сочетается с его оправданием за «историческую прогрессивность». Снятие той же оппозиции для трагедийной части круга должно, по мысли Гернади, порождать трагикомедии социального отчуждения, когда поражение героя дает толчок к ревизии всех социальных и чуть ли не антропологических ценностей.

Не менее знаменательными могут быть последствия снятия противопоставления поражения и победы, неудачи и успеха. Достигается это тем, что выдвигается тезис об их исторической неразделимости. Он может трактоваться с позиции «сопричастности» как неотъемлемое свойство мира — и тогда действие о мученике сливается с комедией в сказании о герое, который «смертью смерть поправ». В ключе же остраненно-критическом двуединство победы и поражения может быть преподнесено как ущербная особенность социальной практики: гибелью лучших покушаются самосохранение и нравственное совершенствование социума, который по своему наличному состоянию недостоин таких жертв (удел Моисея в трактате З. Фрейда «Человек Моисей и монотеизм»).

Соотношение этих двух видов трагикомедии — космической и социальной — высветляют результаты работы Олкера, Ленерг и Шнейдера, посвященной «аффективным сюжетным структурам» евангельских повествований, исторически продемонстрировавшим свою способность вкладывать смысл в жизнь многих миллионов людей, верующих и неверующих⁹. Отправным пунктом этого исследования стали раздумья над известным этюдом А. Тойнби «Страсти Христовы»¹⁰, где знаменитый культуролог выделяет в евангельской истории Иисуса 87 сюжетных мотивов, засвиде-

⁹ См. A I k e r et al. Op. cit.

¹⁰ См. T o y n b e e A. A study of history. Vol. 6. London — New York — Toronto, 1948, p. 376 sq.

тельствованных в тех или иных комбинациях также в других преданиях эллинистического Средиземноморья: в историях погибших в III—II века до н. э. реформаторов политического строя Рима и Спарты (умерщвленные олигархами спартанские цари Агис и Клеомен, братья Гракхи), в рассказах о вождях происходивших в ту же эпоху восстаний рабов Сицилии и Малой Азии и т. д. К таким мотивам относятся: царское, но не вполне законное происхождение героя; его угроза, воззвав к народу, дискредитировать несправедливые власти; посулы царства, где верные ему будут вознаграждены по заслугам, а не по праву рождения; образ верящей в его высокое назначение матери; появление предателя; последняя трапеза с друзьями и ночь, проведенная в душевных терзаниях; несправедливый суд, где герой отвергает предложенные ему лазейки; образ благосклонного к герою чужеземного правителя, в конце концов поддающегося давлению гонителей праведника; казнь и посмертное почитание, и т. д. Причем в ряде случаев этот сюжетный параллелизм подкрепляется общностью языковых формул и предметных деталей.

Во всех этих переключках, образующих достаточно связный и развернутый метасюжет, Тойнби усматривал отголоски драмы о «герое с машиной времени», пытающемся вернуть дряхлеющее общество к его здоровым началам. Эта драма будто бы перманентно развертывалась на стыке истории и фольклора в коллективном сознании народных масс позднеантичного мира, настойчиво накладываясь этим сознанием на самые разные реальные события и давая форму повествованию о них.

Стремясь верифицировать достоверность гипотезы Тойнби с его двусмысленным замечанием о Боге, воплотившемся в вымысле, Олкер и его коллеги применили методiku анализа повествования через выделение так называемых «аффективных сюжетных единиц», разработанную Ленерт. В соответствии с этой методикой фабульная линия каждого из героев разбивается на позитивные и негативные внешние события в его судьбе, а также на его внутренние ментальные состояния. Между этими событиями и состояниями устанавливаются связи разных видов: мотивации (внешние и внутренние) для ментальных состояний; актуализации, т. е. позитивные или негативные следствия внутренних состояний; эквивалентности одних событий и состояний другим; их сменяемость друг другом, а также информационные связи между событиями и состояниями в судьбах разных персонажей. Так получается 20 простейших сюжетных единиц с особыми названиями типа «успех», «неудача», «проблема» и т. д. А уже из сочетаний этих нарративных «атомов» строятся структуры более сложные, но также обладающие достаточной устойчивостью и повторяемостью — своего рода молекулы «повествования», вроде «успешного осуществления замысла», «успеха, обеспеченного благоприятной возможностью», и пр.¹¹

Когда исследователи в соответствии с этой методикой проделали параллельно кодировку метасюжета, выведенного Тойнби, и тех частей Евангелия, на которые этот автор опирался, и сравнили полученные результаты, картина получилась нетривиальной. В тойнбианском метасюжете опорными звеньями оказываются: 1) намерение героя обратиться к народу в ущерб властям; 2) успех властей в кризисных для них обстоятельствах; 3) месть властей герою, его умерщвление и последующее возвеличивание. В центре драмы находится религиозно и нравственно освященное восстание против незаконной власти, ведущее героя к «скрытому блаженству». Последнее понятие сугубо терминологично: так обозначается одна из атомарных сюжетных единиц в кодировке Ленерт, символизирующая в общем случае тождество некоего негативного события

¹¹ См. L e n e r t W. C. Plot units: a narrative summarization strategy. *Cognitive Science*. 5. 1981, p. 293 sq.

последующему событию позитивному. В разбираемом же случае «скрытое блаженство» конкретизируется как прославление и моральная победа героя-революционера и социального реформатора, достигнутые ценой его страдания и смерти.

При кодировке же оригинального евангельского сюжета акценты резко сдвигаются: смысловые связи, на которые делал упор Тойнби, отступают на второй план. В сцене суда над Иисусом, к примеру, прочитывается отнюдь не отказ Иисуса от спасения, которое он мог бы обрести ценой отступничества. В данном эпизоде сталкивается бескомпромиссное стремление властей погубить Иисуса с его желанием, демонстрируя несправедливость суда, вместе с тем ни на шаг не уклониться от пути к мученической смерти, дающей ему осуществиться как Спасителю. Базисными сюжетными единицами в истории страстей Иисуса, вступающими в наибольшее число связей с другими единицами и как бы держащими сюжет, оказываются вовсе не его отношения с властями. Такую функцию обретают, с одной стороны, последовательные подцели Иисуса: поступать в соответствии со своей верой, принять смерть, стать Спасителем, а с другой стороны — неожиданно для аналитиков по их собственному признанию,— цели Пилата, пытающегося выступить сразу и справедливым судьей, и лояльным к иудейским властям наместником.

Аффективным ядром сюжета становится мотив «скрытого блаженства» как величайшей победы, достижимой только через смерть, невозможной без этой смерти и в то же время в самом своем тождестве с нею отрицающей ее. Комментируя соотношение между кодировками тойнбианского сюжета о восстании героя против косной элиты и евангельского оригинала, американские когитологи сочли нужным обратиться к концепции Гернади и интерпретировать получающиеся различия в ее терминах. По их мнению, мы имеем здесь два прочтения одной и той же высокой трагикомедии, снимающей противопоставление поражения и победы, крушения и триумфа — в планах либо космическом, либо социальном, в модальности либо самоотождествления с умирающим и воскресающим богочеловеком, либо же симпатии к реформатору, платящему жизнь за попытку обновить общество. Тойнбианская реконструкция, показывающая, каким образом евангельский сюжет мог быть адаптирован вульгарной историософией позднеантичного мира, духовно соприкасается с такими религиозными движениями нашего века, как, например, теология освобождения», трактующая моральный императив «скрытого блаженства» именно в сатирически-обличительном ключе озабоченности недолжным состоянием социума, а не в романтическом ключе умирания и воскресения со Спасителем. Кодировка Ленерг, различающая лишь позитивные и негативные состояния, нечувствительна к этому модальному различию, и для нее сдвиг, совершаемый Тойнби или «теологами освобождения», оказывается лишь необъяснимой деформацией аутентичного сюжета. Аксиоматика Гернади объясняет природу происходящей трансформации. Тем самым обнаруживается, что история Иисуса не только нейтрализует оппозицию, разбивающую круг Гернади на комедийный и трагедийный секторы; допуская по своему построению возможность соотнесения также и с обоими секторами, создаваемыми оппозицией миров сатиры и рыцарского романа, она охватывает *все* пространство потенциальных модальностей мировидения.

Однако один из выводов Олкера и его коллег заслуживает более внимательного обсуждения, чем это полагают сами авторы. Я имею в виду их указание на ту ключевую позицию, которую наряду с целями Иисуса обретают в глубинной структуре евангельского сюжета цели Пилата. Обнаружив этот факт, американские исследователи не находят ему сколько-нибудь вразумительного истолкования. Между тем он ока-

зывается более понятным, если мы обратим внимание на то, что итог действий Пилата — успех в достижении согласия с иудейскими властями ценой краха претензий на роль справедливого судьи, заступающегося за праведника,— представляет своего рода инверсию, опрокидывание мотива «скрытого блаженства», доминирующего в жизненном самоопределении и судьбе Иисуса. Если там поражение становится торжеством, то в судьбе Пилата, напротив, частный успех оборачивается фундаментальным этическим крушением. Эта сюжетная схема также учтена в кодировке Ленерт, где она обозначена как «смешанное чувство». Я бы скорее назвал ее «отравленной удачей» — удачей, не несущей подлинной радости. Мы можем сказать, что фабула Иисуса — неотступность в движении к двуединой, трагедийной и вместе триумфально-героической цели — и фабула Пилата с его соглашательской раздвоенностью целей преподносят нам, как замечательно прочувствовал М. Булгаков (одна прямо, а другая от противного), один и тот же христианский рецепт «истинного» поведения.

Но неслучайно, думается, и то, что в евангельском нарративе линия Пилата все-таки эпизодична, подчинена линии Иисуса, выступает как бы ее окказиональной тенью. Ибо в христианской традиции мотив мирского успеха, ведущего к беде, не имеет самодовлеющего характера, но лишь аккомпанирует идее блага, обретаемого в страдании (что Дж. Толкиен звал «эвкатастрофой», катастрофой во благо). Однако не вспомнить ли нам культуру, где соотношение силы этих мотивов было обратным и центральное место принадлежало мотиву непомерного блага, скрывающего необходимый крах? Именно такова была культура античности. Если христианство выдвигает на первый план многочисленные образы страстотерпцев, мучеников, через смиренное страдание приобщившихся к вечному блаженству и славе, то для античности типичны столь же несчетные образы счастливых, сокрушенных завистью богов — причем отнюдь не всегда за гордыню (по-гречески «гибрис»). Предвестием чудовишных кар нередко оказывается сама по себе чрезмерность отпущенного человеку счастья: примером может быть история Поликрата, которому именно непрекращающиеся удачи знаменовали невообразимый ужас конца и который не смог отвратить гибели даже глубочайшим смирением и добровольными жертвами богам.

Основной миф античного Средиземноморья — миф о Троянской войне — заключал в себе этот семантический ген «смешанного чувства» — отравленной удачи: торжество греков над Троей совпадает с надломом Ахейской Греции и сопровождается разбреданием победителей по свету, восстаниями, заговорами и голодом в их столицах, убийствами или изгнанием их величайших предводителей, вернувшихся домой. Тот же мотив пронизывает эталонное эпическое воплощение троянского мифа — «Илиаду» Гомера: Ахилл отомщен за свои обиды, но торжество оборачивается для него утратой ближайшего друга; а мстя за друга и сражая виднейшего из врагов, он, в соответствии с предсказанием, сам приговаривает себя к скорой смерти. Сквозь троянский миф люди античной культуры увидели свою историю: разрушитель Карфагена Сципион Эмилиан, глядя на его руины, читал стихи «Илиады» и плакал, предчувствуя в веках такой же конец для еще находившегося на подъеме Рима.

И подобно тому как в рассказе о «скрытом блаженстве» Иисуса субдоминантной темой оказывается отравленная удача Пилата, сюжеты «скрытого блаженства» поднимаются протохристианскими ростками в античности. Такова история праведного мученика философии Сократа; далее эллинистическое осмысление мифа о Геракле — божьем сыне, за труды и страдания вознесенном к богам; квазиисторические легенды,

творимые по канве того метасюжета, который реконструирует Тойнби; а также создаваемая как бы в развитие, но и в исчерпание троянского мифа «Энеида» Вергилия с ее героем, который, пренебрегая ради исполнения своей миссии удачей и счастьем и, в конце концов, растворяясь со своим племенем на чужбине в иноименном народе, сеет семя будущей мировой державы. И если в Евангелии идею отравленной удачи воплощает в своей судьбе римлянин, человек античной традиции, то все античные сюжеты, организующиеся вокруг смыслового атома «скрытого блаженства», в той или иной форме включаются в генезис ранней христианской ментальности.

Так, до пределов пройдя путь, намеченный работой Гернади, и начав с размещения исторических интерпретаций между полюсами трагедии и комедии, рыцарского романа и сатиры, с разделением политических сюжетов на драмы и фарсы, триумфальные волшебные сказки и действия о праведных мучениках, в итоге мы обретаем мифологемы «скрытого блаженства» и «отравленной удачи» как объемлющие не только весь мир, но и все множество смысловых и прагматических ключей, в которых человек может этот мир истолковать. Обе эти мифологемы утверждают неполноту, частичность трагических и комедийных аффектов по отношению к целостным сюжетам «восхождения» и «нисхождения», инвариантным относительно космического и социального, романтического и скептического прочтений.

Спросят: а не следует ли оба эти фундаментальных сюжета трактовать как сегменты мифа более глобального типа о знаменитом колесе Фортуны? С чисто спекулятивной точки зрения это вполне допустимо. В дискурсивной же практике исторические и политологические сюжеты, несомненно, тяготеют к включению в какую-то единую, восходящую или нисходящую, перспективу, определяемую тем, что полагается «итогом» сюжета. Кстати, и на средневековых изображениях колеса Фортуны оборот удачи кончался тем, что персонаж, получивший царство, его безвозвратно лишался. Тем самым над кругообращением ясно господствовала нисходящая перспектива, что мы сплошь и рядом видим и в циклических историософиях Нового времени. Более того, сама неясность этой конечной перспективы в историко-политологических повествованиях, как правило, есть прием, придающий тексту особую «проблемную» модальность: «герой» повествования — будь то политический деятель, партия, государство или социальная система — представляется как бы стоящим перед проблемой, от решения которой, правильного или ошибочного, зависит его «итоговая» судьба, путь вверх или путь вниз. Между тем мифологическая произвольность выбираемой перспективы ясна уже из того, что выбор основывается на предположении некой конечной временной точки в развертывании сюжета. К примеру, авторы, полагающие, что судьба России будет всецело определяться ее способностью или неспособностью вписаться в либеральную цивилизацию, в принципе не задаются вопросом об участии самой этой цивилизации и, скажем, о степени оправданности прогнозов И. Валлерштейна, по которым к концу XXI века ее ждет коллапс. Я хочу этим сказать вовсе не то, что я солидаризируюсь с подобными прогнозами: но любые перспективы «восхождения» и «нисхождения» дискредитируются неисчерпанностью времени, позволяющей переиграть предполагаемый итог. Тем интереснее будет рассмотреть ниже пример иной метаисторической аксиоматики, столь же априорной и имеющей такие же хорошие корреляты в теории литературных жанров, но не предполагающей имплицитных ограничений на время, в котором должны разыгрываться развертываемые сюжеты.

III

При всем блеске концепции Гернади ее недостатком является отсутствие формального указания на признаки, позволяющие идентифицировать конкретный сюжет с тем или иным мифом или мировоззренческим жанром. Именно с этой стороны к трагедии попытался подступить Б. Берк, чья «синтаксическая» теория трагедии, представленная в форме грамматики, порождающей трагические сюжеты, кардинально отличается от прагматического подхода Гернади¹². Для последнего жанр, в котором мы воспринимаем мир, всецело зависит от способа нашего включения в этот мир. По Б. Берку же, в основе мировоззренческих жанров, подобных трагедии и комедии, лежит удовлетворение специфических эмоциональных потребностей человека, которое достигается воздействием на его подсознание глубинных структур, образующих генокоды этих жанров. Трагизм или комизм действия ощущается читателем, слушателем или зрителем лишь постольку, поскольку в этом действии могут быть распознаны такие структуры. Похоже, для Гернади нет априорно трагических ситуаций, а есть лишь трагический модус взгляда на конфликтную ситуацию; для Берка же трагический сюжет не может таковым не быть, коль скоро наш когнитивный аппарат распознает возводимость этого сюжета к глубинной формуле трагедии.

Как же должно выглядеть порождение индивидуального сюжета из этой универсальной формулы? Берк пытается это показать, строя дедуктивным путем грамматику, оправданием которой должна стать мера ее приложимости к классическим произведениям трагедийного жанра. Подсознательным субстратом трагедии, по Берку, идущему здесь за Фрейдом, являются страдания человека от неосуществимых желаний и стремление вырваться из их круга, ликвидировать мучительную личную или социальную ситуацию, пусть даже ценою самоуничтожения. Система основных персонажей трагедии представляет как раз такой самоуничтожающийся микрокосм. На взгляд исследователя, фабулы многочисленных трагедий Софокла, Еврипида, Шекспира и французских классицистов могут быть выведены из формулы «Мифологический саморазрушитель уничтожает себя при посредстве орудий саморазрушения».

Процесс порождения включает два основных этапа. На первом — обреченный микрокосм преобразуется в двучленную структуру. Она включает: 1) «страстной треугольник», состоящий из «жаждущего», «объекта его желаний» и «власти», которая, контролируя подступы к «объекту», перекрывает их перед «жаждущим»; 2) «героя», который, сокрушая треугольник, ликвидирует предполагаемую им ситуацию в целом, и ее компоненты — «власть», «жаждущего» и «объект». При этом надо помнить, что сам «герой» — не более, чем другая сторона страждущего мира, и вместе с треугольником он уничтожает самого себя.

Поэтому на втором этапе порождения сюжетов четыре глубинные роли преобразуются в триаду поверхностных ролей, куда входят «претендент», «объект» и «исходный обладатель». Понятно, что «жаждущий» становится «претендентом», «власть» — «обладателем», «объект» так «объектом» и остается. «Герой» же может в каждом трагическом акте насилия «склеиваться» с любым из актантов. В результате суть трагедийного сюжета сводится к серии актов насилия, совершаемых актантами друг над другом и над самими собой, пока в результате не сгинут и обладатель, и претендент, и объект. Для Гернади трагедийный модус означал взгляд на мир с позиции побежденного, для Берка же трагично

¹² См. Berke B. *Tragic thought and the grammar of tragic myth*. Bloomington. 1982; ср. также Олкер Х. *Волшебные сказки, трагедии и способы изложения мировой истории*, с. 429 и сл.

действие, где нет подлинных победителей. Орудиями разрушения и саморазрушения в модели Берка могут быть не только обычные средства убийства — яд, пистолет, кинжал,— но и социальная дискредитация, клевета, ссылка, горе, муки совести и т. д. Наконец, все три главных поверхностных актанта могут мультиплицироваться, так что у них появляются функциональные партнеры, способные их замещать в сценах уничтожения как в активной, так и в пассивной роли: скажем, обладателя может убивать не сам претендент, а его слуга. Любопытный случай — сюжет «Отелло», где главную партию ведет Яго, функциональный партнер влюбленного в Дездемону безликого Родриго.

Как ни относиться к психологическим и эстетическим предпосылкам работы Берка, надо признать, что его модель обладает немалой интерпретирующей мощью. Из десятков рассмотренных им сюжетов я мог бы назвать лишь единицы, анализ которых меня не устраивает, но по причинам, связанным в основном не с исходными постулатами, а с моментами привходящими. К примеру, трактуя «обладателя» только как обладателя объекта, Берк оказывается в затруднении при анализе еврипидовского «Ипполита», где во власти обладателя-мужа пребывает как раз притязавшая на любовь своего пасынка героиня. Похоже, аналитик здесь просто забыл, что с точки зрения постулируемой им же более глубокой структуры «обладатель» — не более, чем воплощение власти, отторгающей жаждущего от объекта вожделения.

Для метаисторической методологии работа Берка предлагает ряд постулатов, выглядящих весьма полезными. Во-первых, считая признаком трагического мира наличие в нем доглы саморазрушающейся триады «претендент — обладатель — объект», он находит необходимым для осознания трагической модальности происходящего усмотрение в нем контуров этой триады. То есть предположим, что биографию Дантона или Троцкого можно представить как трагедию, подведя под нее следующий сюжет: высвобожденная революционером из-под спуда консервативных властей самодеятельность народа обращается против своего освободителя, самоубийственно перерождаясь в диктатуру, соответственно, Робеспьера или Сталина («революция пожирает своих отцов»). При такой трактовке абстракция должна по необходимости обрести свойства материального и даже одушевленного мифологического агента, способного совершать акты агрессии. Трагедийное осмысление истории оказывается ее мифологизацией, выпуском на ее сцену в стиле средневековых моралите абстрагирующих персонификаций макроисторического или историософского типа.

Во-вторых, Берк в ряде мест сумел показать, как на поверхностном уровне размываются и размазываются трагические сюжетные схемы, так что возникают «паратрагедии» мелодраматического свойства с фрагментарным сохранением некоторых трагедийных ходов, например гибели героя. Достаточно, чтобы в развитии событий нельзя было идентифицировать одного из актантов, скажем, доминирующей суровой власти — и гибель героя, например в состязании со стремящимся к той же цели соперником, обретает характер драматической случайности, прискорбной, но не колеблющей основ изображаемого мира. Здесь, как может показаться, намечается сопоставимость концепций Гернади и Берка. Можно предположить, что разным способам включения в конфликтный мир должно отвечать восприятие этого мира сквозь разные «синтаксические» схемы, приписывающие совершающемуся неодинаковый смысл. Тогда переход от одной модальности мировидения к иной знаменовался бы размыванием определенной интерпретативной схемы и накоплением в движении событий черт, сближающих совершающееся со схемой какого-то из смежных жанров.

Так, если в очерченном выше трагическом сюжете «революции, уничтожающей своего отца», снять такое звено, как разрушение революционного идеала, его самоотрицание, у нас останется лишь гибель героя после краха побежденных им реакционных сил. Поданный в таком виде сюжет может с необходимыми смысловыми достройками быть прочитан и в трагическом, и в мелодраматическом, и в романтико-героическом ключе. Введение же мотива «ненапрасной жертвы», т. е. устранения в результате борьбы и гибели героя изначальной недостачи, подвигнувшей его на борьбу, завершит преобразование трагедии в однозначно героическое сказание, «синтаксически» соотносящееся уже не с формулами Берка, а с формулой А. Греймаса для волшебной сказки: кризисные инициальные недостачи и вредительства снимаются в результате испытаний, претерпеваемых героем¹³. Испытания же такого рода в сказке могут иметь две формы: или решение трудной задачи, или уничтожение в борьбе антагониста, открывающее путь к желанной цели¹⁴. Только личное крушение героя не позволит перевести модифицированный сюжет в триумфально-сказочную тональность: трансформация останавливается в точке «рыцарского романа», где ценой исторической победы становится смерть.

Не менее важной идеей с метаисторических позиций кажется выделение Берком промежуточного генеративного этапа, посредствующего между глубинной формулой «разрушения саморазрушителя» и ее воплощением в поверхностной саморазрушающейся триаде. Я имею в виду ту стадию порождения сюжетов, когда судьба трагического мира представляется в форме ликвидации героем треугольника неудовлетворимых вожделений. Похоже, на этом уровне фабула может быть легко соотнесена с известной формулой, предложенной русским мифологом и фольклористом прошлого века О. Миллером для героического мифа: в ней присутствуют некое светлое начало, противостоящее ему начало темное и, наконец, второе светлое начало, попадающее или рискующее попасть во власть начала темного, что и дает повод к схватке антагонистов. Очевидным образом «начала» могут быть представлены в виде вершин берковского страстного треугольника. Разница же между трагической и героической сюжетикой будет состоять в том, что в последнем случае для устранения страстного треугольника герой-разрушитель вовсе не должен склеиваться со всеми тремя его участниками: достаточно того, чтобы он в своей активности слился как светлое начало либо с позицией «жаждущего», либо с позицией «власти». Тогда противостоящий актант идентифицируется с сокрушаемым антагонистом героя (темным началом). В первом из двух возникающих вариантов мы обретаем сюжет сокрушения героем несправедливой власти — в сказке это торжество Иванушки над царем, который пытается его извести, чтобы не отдавать за него замуж дочь. В другом же варианте мы узнаем, как герой — либо тождественный законному суверену, либо выступающий от его имени — сокрушает наглого агрессора, сказочного похитителя-змея. В героической версии треугольник желаний устраняется не как в трагической — уничтожением дотла, но упрощением к диаде «герой — принадлежащий ему желанный объект». Если же при этом сам герой гибнет, объект пребывает в магической «связи-памяти» с погибшим.

Более 100 лет назад Ф. Буслаев, критикуя формулу О. Миллера за его слишком «широкие рамы», писал: «...вообще всякая война, хотя бы современная нам прусско-французская, предлагает те же три элемента, цвет которых, светлый или темный, будет зависеть от точки зрений той

¹³Греймас А. В поисках трансформационных моделей. «Зарубежные исследования по семиотике фольклора». М., 1985, с. 89 и сл.

¹⁴Пр о п п В. Я. Морфология сказки. Л., 1928, с. 110 и сл.

или другой из воюющих сторон»¹⁵. Ироническая констатация Буслаева имеет глубокий и вполне серьезный смысл для исследователя-метаисторика. Формулы Миллера и Греймаса, соотносясь с многими классами мифо-эпических, сказочных и комедийных сюжетов, в равной мере соответствуют тому типу исторического и политического мировоззрения, которому как на глубинном, так и на поверхностном уровнях противостоит иной тип, описываемый формулой Берка. На глубинном уровне борьба за устранение недостатков и вредительств констатирует с саморазрушением мира, а на уровне поверхностном борьба светлого начала с темным за другое светлое начало диссонирует с коллапсом трагедийной триады Берка. Однако введенный Берком промежуточный уровень парадоксально приводит оба типа к одной схеме, заставляя их различаться лишь характером применяемых к ней генеративных правил. Здесь есть над чем задуматься. Достаточно вспомнить слова из речи Троцкого в 1918 году: «Мы, товарищи, любим солнце, которое освещает нас, но если бы богатые и насильники захотели монополизировать солнце, то мы скажем: пусть солнце потухнет и воцарится тьма, вечный мрак!»¹⁶, — чтобы понять, как «змееборческие» сюжеты могут трансформироваться в сюжеты саморазрушения, если «грамматические» правила допускают нанесение ударов по объекту ведущейся борьбы.

И, наконец, мы видим, что глубинному и поверхностному уровням модели Берка соответствуют разные определения трагедии — через мифологическое саморазрушение и через возможность идентифицировать в сюжете трагическую триаду. Спрашивается, можно ли эти определения считать эквивалентными? Для метаисторического анализа этот же вопрос переформулируется так: действительно ли любое саморазрушение — общества, государства, мировой системы. — непременно должно интерпретироваться в масштабах рассматриваемого мира в смысле разрушительной борьбы консервативных авторитетов с чьими-то революционными претензиями или здесь мы располагаем более широким спектром объяснительных возможностей?

(Окончание следует)

¹⁵ Цит. по: «Академические школы в русском литературоведении». Л., 1975, с. 84.

¹⁶ Волкогонов Д. А. Троцкий. Политический портрет. Кн. 2. М., 1992, с. 368.