

**ЭССЕ О ПРОМЕТЕЕ И ТЕАТРАЛЬНОСТИ ПОЛИТИКИ**

В основе каждой из исторических форм западноевропейского гражданина – античной, ранне-, позднесредневековой и нововременной лежит тот или иной образ человека. Стремление найти символ, способный выразить единство и многообразие, устойчивость и динамику, генетическую связь и уникальность таких образов, привели нас к культурно-исторической трансформации греческого мифа о Прометее.

Периодические вспышки интереса западноевропейского искусства к образу Прометея совпадают с периодами утверждения исторических форм гражданина, эпохами восхождения и расцвета демократии. Особенно ярко эта связь проявилась в классической античности и в Новое Время. При этом каждая такая эпоха черпала из мифа требующиеся ей смыслы, иначе расставляла акценты, по-своему интерпретировала образ Прометея. Для выражения духа гражданственности искусство этих эпох пользовалось разными символами и образами – богов, олицетворяющих Закон, Порядок, Свободу, Справедливость и Спасение, античных героев, несущих образцы гражданских добродетелей, реальных исторических деятелей. Иногда дух гражданственности утверждался от противного, путем художественной критики пороков общества. Однако в самом мифологическом образе Прометея западноевропейская культура находила ту многозначность и богатство смыслов, те противоречия, новая интерпретация противоборства которых позволяла ответить на актуальные вопросы данного времени. Поиски и нахождение их хрупкого баланса имеют отношение к возникновению ценностной основы феномена гражданина.

Сама природа титана Прометея отмечена соединением различного, взрывным единством противоположных начал: природного и культурного, материнского и отцовского, земного и небесного, животного и божественного, чувственного и рационального, стихийного (огненного) и управляемого, конечного и бесконечного, активного и пассивного (жертвенного, страдательного), губительного и созидательного, нацеленного в прошлое и будущее. Эта гибридная природа обрекает образ Прометея на роль средства медиации, способного служить наиболее емким символом сложной природы человека.

Первым, кто истолковал мифы о Прометее в духе утверждения человека полиса, свободного гражданина, был Эсхил. Созданный им образ заложил важнейшие смысловые линии западноевропейского искусства, впоследствии отозвавшиеся в поэзии (Кальдерон, Гете, Байрон, Шелли), музыке (Бетховен, Лист, К. Орф, А. Скрябин, сделавший основой ряда произведений доминантовую гармонию –

---

\* Фан Ирина Борисовна – старший научный сотрудник отдела философии ИФиП УрО РАН, кандидат философских наук.

«промеевский аккорд»), театральном искусстве (П. Корнель, Ж. Расин), скульптуре (Г. Маркс), живописи (Тициан, Рубенс, Бёклин, Кокошка), начиная с Ренессанса и заканчивая началом XX в. В «Прикованном Прометее» Эсхила основной конфликт, создающий динамику образа – агон Зевса и Прометея, показан в форме борьбы «старого» (материнского, консервативного) и «нового» (отцовского, прогрессивного) начал. Понятийная обработка мифа позволила Эсхилу перевести эту борьбу в этико-религиозный и этико-социальный план борьбы Прометея, воплощавшего старые институты власти, с Зевсом – новым владыкой<sup>1</sup>. Эсхил вывел Прометея как представителя старого поколения богов, поборника старых порядков, «консерватора». Однако оживление мифа в трагедии восстанавливало и боготорческие черты титана, содержащиеся в мифе. Особое драматическое напряжение данного образа создают еще несколько важных линий, очерченных Эсхилом: поочередное изменение положения «своего» и «чужого» для олимпийских богов; вхождение и изгнание из круга господствующих; соединение активности и пассивности.

По своей семантической сути Прометей является образным выражением огня – разрушительно-созидательной стихии (в прямом смысле) и культуры (огня в переносном смысле) как основы всех ремесел и искусств, которым Прометей обучает смертных, и огня любви, которым он заражает Зевса. Активность Прометея Эсхил представляет, переосмысливая мятеж (непокорность) персонажа трагедии. Мотив мятежа природы принял у трагика характер мятежа титана; вихрь стихий, выражающий гнев старых богов, превратился в моральное возмущение несправедливостью, исходящей от нового властителя. В то же время «драма Прометея – это драма поруганного героя греческой трагедии»<sup>2</sup>, пассивность героя связана с его ролью жертвы Зевса. В трагедии представлена история его страданий и низвержения, сопровождающихся смертью природного космоса. Еще одна значимая грань этого образа состоит в том, что Прометей в трагедии Эсхила пробуждает в человеке способность к разумному восприятию, он «огонь-око», делающий «слепых» людей «зрячими»; дав им «свет огня», он дает «видеть» зрелище своей гибели<sup>3</sup>. В соответствии с катарсической функцией трагедии зрелище смерти героя является процедурой «осиливания смерти», очищающей душу и способствующей утверждению ценности жизни и признанию победы социально-культурного космоса. В наследство от погребальных и жертвенных обрядов трагедии достался их смысл: «смотреть» значило «быть живым»<sup>4</sup>.

В структуре трагедии О. Фрейденоберг отмечает две стандартные черты: «1) непосредственное лицезрение смерти и 2) мимезис

<sup>1</sup> Фрейденоберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 352.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 353.

<sup>4</sup> Там же. С. 425.

мертвого как живого (в форме мнимого как сущего). Главным действующим лицом такого мимезиса стал «герой», существо подземное, умерший. Он претерпевал борьбу с мниможивым и в результате этой борьбы и претерпеваний обращался в живого, враг его – в мертвого»<sup>1</sup>. Трагедия стала зрелищем гибели героя и его примером живым; оживление умершего героя и его подвигов стали демонстрацией того, что он продолжает бороться с реальными врагами. С этого единства начинается развитие искусства, в том числе театрального, и шире – культуры как способа удвоения реальности и представления мнимой реальности в качестве подлинной, а подлинной в качестве мнимой. Это свойство культуры имеет множество следствий, здесь истоки культивирования иллюзий, надежд, утопий и даже идеологий. Например, надежда в мифе о Прометее – это нечаянный дар или наказание людей богами?

Аристотель характеризовал трагедию как «мимезис действия», как имитацию подлинных деяний, этосов и страстей<sup>2</sup>. Античный мим, лежащий в основе трагедии, был имитацией жизни, но жизнь была вплетена в него, в нем было много от «самодеятельности». Драма возникла из импровизации, из самодеятельности, что «подтверждает общественный, гражданский генезис драмы»<sup>3</sup>. Особое место в трагедии занимал хор, он фактически отождествлялся с городом, городской общиной граждан. Хор всегда выпадал из сюжета и действия, он обладал активно-пассивным характером, был «и темой, и зрителем, и актером, и автором»<sup>4</sup>. Мимезис связан с подделыванием «подобия» под «сущность» жизни, с обманом, разыгрыванием. Впоследствии зрительное подделывание под влиянием понятий в трагедии оборачивается имитацией нравов, нравственности.

В греческой трагедии происходит не только рождение диалога, разделение на хор и актеров, но и появляется особая – художественная театральность, возникает новая природа зрелища и зрителя, связанная с перевоплощением зрителя вслед за актерами в возможную, обобщенную действительность с иносказательностью, вытеснением буквального переносным смыслом. Античное «уподобление» вымысла действительности, античная иллюзия была направлена на религиозно-этическое «сущее», на утверждение ценностей полисного мира. «Прометей» в античных трагедиях – образец фантастического сюжета, но его зрительное воплощение уподобляет его реальным людям. Художественный мимезис вносит иллюзию, сила которой основана на чувственном воспроизведении подлинного в кажущемся<sup>5</sup>.

Политика и театр – две ипостаси, два воплощения публичности человека-гражданина, и не только в античное или Новое Время.

<sup>1</sup> Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 424.

<sup>2</sup> Там же. С. 408.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 379.

<sup>5</sup> Там же. С. 477.

Единство пространства культуры, определяемое «близостью греческого общества к искусству и художественному ремеслу»<sup>1</sup>, создавало возможности взаимообмена свойствами, технологиями, смыслами: то, что бытовало в театре, переносилось в народное собрание, в политику, и наоборот. Недаром до сих пор существует очевидное сходство организации публичного пространства в театре и парламенте. Иллюзия участия и реальное участие античного гражданина в политической жизни были сплетены в одно целое, так же, как присутствие хора в трагедии было и художественным, явленным присутствием граждан, и реальным – их общественной обязанностью. В греческом театре и греческой политике «играла» сама публика. Примерно это же обнаруживают политика и театр эпохи буржуазных революций. Как «политическое существо» человек нуждался в конструировании норм публичности – общения, взаимодействия и представления себя перед другими. Образы трагедий эпохи классицизма, созданные в соответствии с идеальными образцами античного искусства (не в последнюю очередь и образ Прометея), в художественной форме воплощали нормы публичной жизни, задавая образец должного поведения гражданина. Эти нормы строились на смешении реального и идеального (утопического, фантастического, вымышленного), обычного и вневременного, условного и абсолютного.

Прометей – промежуточное, двойственное существо между природной стихией и богами, человеком (нрав которого – тоже стихия) и Богом. Это предоставляло искусству возможность востребовать в нем то черты, подчеркивающие его страдательную, человеческую сущность, то божественную, властную. В раннесредневековой культуре образ Прометея растворился в образе Христа, взявшем в наследство лишь его пассивное начало – покровительство и любовь к людям, жертвенность, страдательность, надежду на спасение. Прометеевский сюжет был востребован вновь в культуре позднего средневековья. Начиная с Ренессанса образ Прометея все более связывался с идеей человеческого прогресса. Он стал символом культуры, созидательных сил человечества, а похищение огня – символом веры в человеческий разум, науку, будущее. Примером может служить драма Кальдерона «Прометей». Классицизм, Просвещение и Романтизм привнесли в этот образ богоборческие и антирелигиозные мотивы («Пандора» Вольтера, К. Маркс), темы борьбы с тиранией религиозных и светских властей. Прометей стал символом мятежного духа, вмещающего целый спектр чувств от гнева и ненависти к тиранам до любви к свободе, правде, справедливости, равенству, братству. У романтиков (Шиллера, Байрона, Гете, А.В. Шлегеля, В. Мюллера) этот образ стал олицетворением духа революционной борьбы с тиранией, наполнился смысловым многообразием и разной

---

<sup>1</sup> Фрейдберг О.М. Указ. соч. С. 486.

идеологической окраской – от либеральной до социалистической. Последнюю воплотил П. Шелли в лирической драме «Освобожденный Прометей», где под освобождением Прометея подразумевалось будущее раскрепощение человечества. У Гердера и Байрона страдания, стойкость, мужество Прометея стали символом человеческой судьбы.

...Ты добр – в том твой небесный грех  
Иль преступленье: ты хотел  
Несчастьям положить предел,  
Чтоб разум осчастливил всех!  
Разрушил Рок твои мечты,  
Но в том, что не смирился ты,  
Титан, воитель и борец,  
В том, чем была твоя свобода,  
Сокрыт величья образец  
Для человеческого рода!  
Ты символ силы, полубог,  
Ты озарил для смертных путь –  
Жизнь человека, светлый ток  
Бегущий, отменяя муть...  
Отчасти может человек  
Своих часов предвидеть бег:  
Бесцельнее существованье,  
Сопротивленье, прозябанье...  
Но не изменится душа,  
Бессмертной твердостью дыша,  
И чувство, что умеет вдруг  
В глубинах самых горьких мук  
Себе награду обретать,  
Торжествовать, и презирать,  
И Смерть в Победу обращать  
(Байрон<sup>1</sup>).

Анархическая ипостась Прометея как Героя и борца за свободу – Конрад в «Корсаре» Байрона – интересен не только доблестью одинокого героя-бунтаря или негативными свойствами «профессии», но в первую очередь знанием «искусства власти» над людьми:

...Он знал искусство власти, что толпой  
Всегда владеет, робкой и слепой.  
Постиг он приказаний волшебство,  
И, с завистью, все слушают его.  
Что верностью спаяло их, – реши!  
Величье Мысли, магия Души!  
Затем успех, которым он умел  
Всех ослепить, и обаянье дел

---

<sup>1</sup> Байрон. Избранные произведения. М., 1953. С. 48.

Отчаянных, что слабым их сердцам  
Тайком внушал, стяжая славу сам.  
Всегда так было, будет так всегда:  
Лишь одному плод общего труда!  
Закон природы!...

(Байрон<sup>1</sup>).

И.В. Гете интерпретировал Прометея в духе художественного творчества и созидательной деятельности, поднимающей человека на высоту Творца. Близко прометеевскому духу и мироощущению Фауста незадолго до гибели:

...Жизни годы  
Прошли не даром; ясен предо мной  
Конечный вывод мудрости земной:  
Лишь тот достоин жизни и свободы,  
Кто каждый день за них идет на бой!

(И.В. Гете<sup>2</sup>).

С этим как нельзя лучше перекликается максима И. Канта: «Не допускайте безнаказанного попрания ваших прав другими»<sup>3</sup>.

Эгалитарное начало в духе гражданственности поддерживалось идеалами освобождения человечества, связанными с концепцией естественных прав человека. Символически выражаемые образом Прометея, эти идеи питали демократически ориентированное искусство и революционное движение буржуазии и низших классов за установление гражданского равенства. Поначалу дух Французской революции 1789 г. был отмечен общностью целей, единством, жертвенностью служения республиканским идеалам, массовым воодушевлением, энтузиазмом, революционным романтизмом, преданностью вождям, верой в возможность осуществления утопических целей, воинственностью и стремлением защитить идеалы революции. Это было время формирования этоса республиканца-демократа, этический стержень, меру добродетели и порока которого составляет понятие чести и достоинства гражданина республики («Титана, свергнутого монарха и провозгласившего республику»). Искусство (живопись, поэзия, театр) облачает революционный этос в античные одежды. Массой овладевают жажда обновления и творчества, страсть к переименованиям и перевоплощениям. Меняются названия улиц, площадей, общественных зданий: «Пале Руаяль» становится «Дворцом равенства», отель получает название «Равенство», на фронтоне церкви появляется надпись «Французский народ признает Верховное существо и бессмертие души»<sup>4</sup>. Демократический дух «отечества революции» создал новое основание для деления

---

<sup>1</sup> Байрон. Корсар // Там же. С. 152.

<sup>2</sup> Гете И.В. Фауст // И.В. Гете. Избранное. М., 1963. С. 325.

<sup>3</sup> Кант И. Основы метафизики нравственности. М., 1999. С. 832.

<sup>4</sup> Андерсен К.М. Франция времен Директории в «Дневниках» Т.У. Тона // Французская революция XVIII века. М., 1988. С. 195.

нации на «своих» и «чужих», и она распалась на партии аристократов и демократов, вызвал к жизни новые формы жестокости к врагам революции, создал хаос, из которого так противоречиво, с отступлениями и зигзагами, родился новый буржуазно-демократический порядок – конституционный строй представительной демократии.

Однако за стихийным импульсом революционного духа видится и роль «искусственно вызванного воодушевления» – могучее воздействие театрализованных представлений и новых ритуалов на ход революции и последующие события. Т.У. Тон отмечает феномен театрализованной политики этого времени и описывает зрелища, свидетелем которых он был. Шекспировский «Отелло» подвергся республиканской трактовке – текст был исправлен в соответствии с тем, что «нравственность французской нации не может допустить трагического финала». В театрах и церквях шли исключительно «патриотические» пьесы. Опера «Подношение свободе» в соборе Парижской богородицы предстала в виде ритуала подношения цветов представителями угнетенных народов к алтарю перед статуей Свободы, сопровождаемого «гражданскими» песнями, «Марсельезой», выносом трехцветного знамени, строем национальных гвардейцев и актеров в греческих одеяниях. Оперу венчал призыв хора: «К оружию, граждане!». Столь же торжественно проходили действия «внесения юношей в списки избирателей» или призыва в армию. Тон заостряет внимание и на умении властей устраивать торжества – обеспечивать повсеместность постановок, заказывать их талантливым исполнителям, оформлять их портретами кумиров, политиков, героев дня<sup>1</sup>.

Дух новоевропейской гражданственности неразрывно связан с театром Французской революции 1789–1791 гг. Закон о свободе театров, принятый Учредительным собранием к концу этого периода, разрушил театральную монополию, дал толчок переименованию «Комедии Франсез» в Театр Нации, а затем – уходу из него группы революционно настроенных актеров, основавших Театр Республики. Тема «освобожденного Прометея» обрела новые воплощения в виде образов множества античных героев и антигероев. В Театре Республики, в частности, с успехом шла пьеса Легуве «Эпихариса и Нерон, или Заговор свободы».

Театр и Улица (или Площадь), которая во многом стала определять политику, двинулись навстречу друг другу: театр становился революционным клубом, а народные демонстрации подверглись театрализации – публика на улице использовала маски и одеяния римских героев. Театральные действия часто принимались за отражение самой революции, их правдоподобность достигалась повсеместностью представлений, искренней игрой актеров, изображавших

---

<sup>1</sup> *Андерсен К.М.* Указ. соч. С. 198.

французских граждан, «берущихся за оружие, чтобы спасти свою отчизну от рабства». Этим обеспечивалась психологическая идентификация зрителей с ожидаемой от них ролью идеального гражданина нации-государства. Эта условная игра приносила вполне ощутимый эффект, но лишь на время. Спад всеобщего воодушевления во Франции начал ощущаться спустя месяцы после революции при столкновении с подлинной реальностью и не театрализованным лицом политики. Театр улицы и кафе со временем обернулся парламентом, где «играют» избранные (в прямом и переносном смысле). Постепенно выявлялось несходство французов с возвышенными героями античности, нарастало безразличие масс к политике, распространились апатия, скука от «Марсельезы» и патриотических балетов, раздражение от хаоса и беспорядков, обнищания и утрат. Безучастное отношение народа к политике определялось желанием «спокойствия во что бы то ни стало». Постепенно выяснялось, что «нация, познавшая свободу», становится способной изменить ей.

Абсолютной точкой развития богоборческих и освободительных мотивов в образе Прометея стало его понимание в качестве «сверхчеловека» в ницшеанском смысле в эпосе К. Шпиттелера «Олимпийская весна», где исходные мифы существенно модернизируются и получают элитарную окраску. К началу XX в. образ Прометея в европейском искусстве заметно истончился, дух прогресса был вытеснен ощущением «заката». Это настроение истощенности, бессилия духа жизни и борьбы, осознание раздвоенности человека между идеалом духовной красоты и красотой порока, чувство одиночества и нарастающего стремления к самообману наиболее пронзительно выражено Ш. Бодлером. В его поэзии появляется поэтическое предчувствие утери человеком веры в свою публичную роль. Поэт констатирует факт вытеснения реального мнимым: «И ты, душа моя, не знавшая экстаза, / – Лишь сцена пошлая, где ждут мечту одну...»<sup>1</sup>. Созданный им образ человека – автопортрет, раскрывается уже названиями его стихов: «Наказание гордости», «Непоправимое», «Неисцелимое», «Пляска смерти», «Самообман», и наконец – «Жажда небытия»:

О скорбный, мрачный дух, что вскормлен был борьбой,  
Ты, лошадь старая с хромающей ногой.  
Смирись же, дряхлый дух, и спи, как зверь лесной!  
Язвимый шпорами Надежды, бурный, властный,  
Бессильный без нее! Пади во мрак ненастный,  
Как старый мародер, ты бродишь безучастно!  
Ты не зовешь любви, как не стремишься в бой;  
Прощайте, радости! Ты полон злобной тьмой!  
Прощайте, флейты вздох и меди гром согласный!  
Уж над тобой Весны бессилен запах страстный!

<sup>1</sup> Бодлер Ш. Цветы зла. СПб., 2004. С. 193.

Как труп, захваченный лавиной снеговой,  
Я в бездну Времени спускаюсь ежечасно;  
В своей округлости весь мир мне виден ясно,  
Но я не в нем ищу приют последний свой!  
Обвал, рази меня и увлеку с собой!

*(Ш. Бодлер<sup>1</sup>).*

В классической античности и эпоху буржуазных революций этос гражданина, связанный с образом Прометея, мотивировал активность рядовых граждан в реальной политической жизни. Современные сверхчеловеческие образы, пришедшие на смену Прометею, направляют активность масс в игровую, виртуальную реальность, питая их пассивность в реальности подлинной. За публику играют сверхгерои боевиков, фэнтези компьютерных игр или суперобыватели сериалов. Гражданин отдает активное начало «сверхличности», оставляя за собой условное уподобление ей и превращаясь в человека массы. Произошедшее в культуре раздвоение человека на сверхчеловека и человека массы, параллельное запредельному отрыву искусства от реальности, отбрасывает гражданина к состоянию подданного, замкнувшегося в частной сфере и почти растворившегося в глобальном пессимизме и неверии в истребимость зла. Мироощущение начала XX в. – несовершенство человеческой природы и изолированное, неуверенное положение человека в мире, утрата им божественного и даже полубожественного титанически-промеевского начала переключается с катастрофическим мироощущением начала века XXI:

Господь! Большие города  
Обречены небесным карам.  
Куда бежать перед пожаром?  
Разрушенный одним ударом,  
Исчезнет город навсегда.

*(Рильке Р.М.<sup>2</sup>).*

Но и ощущение трагизма человеческого бытия как-то стерлось, заслонившись привычкой жить в кризисе и не замечать страданий. Порог чувствительности среднего обывателя уменьшился и трансформировался в апатию и социальный аутизм. Для сравнения заглянем в прошлое. Вот описанное В. Гюго в XIX в. риторически романтическое ощущение пришествия «Я» богоравного человека, бросающего вызов Богу, отринувшего божественные истины и ставшего тайной бытия и законом для себя, человека, окрыленного идеалами Французской революции, бесстрашием перед небытием, беспредельной свободой, открытостью Правде, Справедливости,

---

<sup>1</sup> Бодлер Ш. Цветы зла ... С. 255.

<sup>2</sup> Рильке Р.М. Новые стихотворения. М., 1977. С. 243.

Красоте, Любви и ... Власти! Лишь несколько фрагментов стихотворения «IVO» («Я приду»):

О справедливость, негодую  
На злобный мир,  
К тебе в конце концов приду я:  
Ты мой кумир! (...)  
Во мне грядущей Правды эра  
Зажгла звезду,  
Свобода, Равенство и Вера,  
Я к вам приду. (...)  
Но кто сказал, что власть господня  
Других сильнее?  
Адам – любой из нас сегодня  
И Прометей!

(В. Гюго<sup>1</sup>).

Такой накал духа просто немыслим для современного человека, искушенно-усталого циника, презирающего моральные призывы или считающего их глупой наивностью. Его невозможно найти ни в поэзии, ни в театре, ни уж тем более в политике, безусловно, изобилующей элементами театральности, ритуалами, шоу, но не вовлекающей в них всерьез кого-то, кроме политических лидеров-звезд. Да и это «зрелище власти» обмельчало: использование мотива гибели героя во имя Общего Блага в современной политике трудно представить, разве что для имитации покушения на представителя элиты. Гораздо чаще публике предоставляется возможность лицезреть зрелище роскоши и частной жизни властвующих. Но безвозвратно ли ушел Прометей, и не пробудится ли его материнское, стихийное начало...

---

<sup>1</sup> Виктор Гюго. Стихотворения. М., 1990. С. 133-135.