

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Позднев Михаил Михайлович

УЧЕНИЕ АРИСТОТЕЛЯ О КАТАРСИСЕ:
ИСТОКИ И РЕЦЕПЦИЯ

Специальность 10.02.14 –
Классическая филология,
византийская и новогреческая филология

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Санкт-Петербург

2010

Диссертация выполнена на кафедре классической филологии
филологического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор кафедры общего языкознания СПбГУ
Елоева Фатима Абисаловна

доктор философских наук,
ведущий научный сотрудник
Института истории естествознания и техники РАН
Жмудь Леонид Яковлевич,

доктор филологических наук,
главный научный сотрудник института философии РАН
Россиус Андрей Александрович

Ведущая организация: Петрозаводский государственный университет

Защита состоится «10» ноября 2010 года в 16.00 часов на заседании совета
Д 212.232.23 по защите докторских и кандидатских диссертаций при
Санкт-Петербургском государственном университете по адресу 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11, в ауд. 191.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им. М. Горького при
Санкт-Петербургском государственном университете.

Автореферат разослан «28» сентября 2010 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор филологических наук, профессор

К. А. Филиппов

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Центральная в литературных исканиях Аристотеля, широко известная из истории эстетических учений концепция «очищения страстей» сохранилась в крайне фрагментарном виде, получив множество противоречивых истолкований. Для нахождения исторически достоверной модели решения проблемы, равно как и для исследования всего критического наследия Аристотеля, кардинально важным становится, поэтому, изучение истории рецепции пассажа о *κάθαρσις* в «Поэтике» (1449b27–28) от поздней античности до настоящего времени. Столь же существенными для понимания воззрений Аристотеля, касающихся психологических возможностей и социального значения словесного искусства, оказываются литературные взгляды его предшественников, поэтов и мыслителей VIII–IV вв. до н. э. Масштабный вопрос о значении катарсиса в сочинениях Аристотеля трудно решить, не выявив специфики афинского театра эпохи расцвета трагедии, отразившейся в теоретических выкладках первых в Европе писателей о литературе.

История литературной мысли в Древней Греции изучается с первой половины XIX в. (Эд. Мюллер, Э. Эгжер); наука об античности насчитывает немало специальных исследований, в частности, и по психологии искусства, касающихся отдельных авторов, особенно Еврипида, Аристофана, Горгия и Платона. Имеются, кроме того, обобщающие работы, посвященные греческим и римским эстетическим учениям и литературной критике (Дж. Аткинс, Дж. Грюб, Г. Ледбеттер, Э. Форд). Однако полного систематического обзора мнений раннеантичных писателей о функциях литературы нет пока ни в отечественной, ни в мировой литературе.

Между тем именно в Древней Греции были впервые предприняты попытки выяснить природу и механизм возбуждения эмоций при восприятии литературных и музыкальных произведений, определить, насколько длительным и устойчивым может быть их действие на душевный склад человека и, следовательно, насколько сильное влияние литература способна оказывать на жизнь общества и государства. Анализ релевантных античных текстов способствует как пониманию духовной жизни Греции VIII–IV вв. до н. э., так и решению спорных вопросов теоретической поэтики.

Вершина античной критической мысли, «Поэтика» Аристотеля содержит квинтэссенцию представлений философа о воздействии литературы, прежде всего,

драматической, на психику реципиента. В сохранившейся неполной версии трактата дано конспективное определение трагедии, заключительный раздел которого – «путем страха и жалости достигающая очищения подобных страстей» (δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν) – в дошедших главах не поясняется. Цитируемые слова представляют собой осколок теории, обнимавшей и непосредственный психический эффект драмы, и ее социальное значение. Последнее, казалось бы, лишь косвенно относится к поэтике, но о том, что учение Аристотеля охватывало тему «искусство и социум», позволяет судить параллельное место в VIII книге «Политики» (1342a7–28). Пояснения были даны в недошедших главах «Поэтики», посвященных психологическому воздействию искусства. Мало сказать, что отрывки «Поэтики» и «Политики», где упомянуто «очищение», толковали различно: катарсис принято расценивать как *perpetuum mobile* филологической герменевтики. Каждое слово в определении трагедии было взвешено десятки раз, замечено множество дополнительных свидетельств. Догадки философов и психологов, обычно исходивших из опыта, а не из текста источника, зачастую подтверждались наблюдениями грецистов; заметить совпадения мешал только цеховой консерватизм. За рамками антиковедения проблема «очищения страстей» породила множество некритичных толкований: какой бы взгляд на роль литературы не высказывался, «катарсис» идеально подходил для его описания. Решения предлагали классики мировой литературы и философии, сами ошибки которых становились продуктивными для истории европейской поэтики. Дискуссия об «очищении страстей», иллюстрируя движение литературной мысли, перипетии общественных настроений, сама, таким образом, давно стала «вопросом», превратилась – раньше гомеровского вопроса, с которым ее не раз сравнивали, – в самостоятельный предмет историко-филологического анализа. Литература о тех, кто писал о катарсисе, существует более полутора веков и в последнее время пополнилась несколькими крупными работами, в частности, монографией М. Люзерке, в которой детально разобран «Katharsisdiskurs» немецких просветителей XVIII века. Накопился материал для полного критического изложения истории толкования прославленного текста, чем и определяется *raison d'être* настоящего исследования в отделе, касающемся рецепции психологии искусства Аристотеля.

Излишне указывать, что единого понимания теории катарсиса в науке не достигнуто: парадигмы меняются, число публикаций продолжает нарастать. Наиболее

авторитетные ученые (Г. Фласхар, С. Халливелл) сомневаются, что проблема вообще разрешима. Сомнение в достижимости удовлетворительного решения оправданы тем, что при массе написанного об «очищении страстей» отсутствует исследование обобщающего характера, которое учитывало бы всю историю античной литературной мысли до Аристотеля, равно как и всю рецепцию текста определения трагедии в послеантичное время.

Целью работы является изучение взглядов греческих писателей VIII–IV вв. до н. э. на эмоциональное воздействие и роль художественной литературы, а также подробное исследование рецепции пассажа о катарсисе в новоевропейской науке, основанное на критическом анализе всего комплекса имеющихся источников. Конечная цель исследования – выявить наиболее убедительную модель интерпретации учения Аристотеля об «очищении страстей». К **задачам** диссертации относятся:

1. выяснение позиций предшественников Аристотеля относительно специфики влияния литературы на личность и общество;
2. оценка степени зависимости литературных взглядов Аристотеля от Платона;
3. разбор релевантных теме мест Аристотелева Корпуса, оценка «Поэтики» с точки зрения современного литературоведения;
4. определение ценности привлекавшихся для иллюстрации трагедийного катарсиса античных источников и поиск новых параллелей;
5. критическое рассмотрение всех переводов *Poet.* 1449b27–28 и мнений всех герменевтов названного пассажа, начиная с античности и заканчивая современной наукой;
6. поиск закономерностей, определивших пути интерпретации учения Аристотеля о катарсисе новоевропейской филологией;
7. нахождение взаимосвязи между теорией катарсиса у Аристотеля и практикой древнегреческого театра.

Материалом диссертации служат, прежде всего, тексты древнегреческих писателей VIII–V вв. до н.э., имеющие отношение к литературной проблематике, в частности, релевантные места гомеровских поэм, преимущественно «Одиссеи», пролог «Теогонии» Гесиода, гомеровские гимны «Аполлону» и «Гермесу», фрагменты ранних лириков, ряд мест Феогинова Сборника (главным образом, стихи 1041–1042), эпиникии Пиндара и Вакхилида, трагедии (включая фрагменты), ряд пассажей Аристофана, фрагменты Пифагора и Дамона, §§ 8–14 «Елены» Горгия, диалоги Пла-

тона и, наконец, Corpus Aristotelicum. Кроме них, подробно рассматриваются тексты переводчиков, критиков и комментаторов Аристотеля, среди которых Авиценна, Меланхтон, Тассо, Сидней, Мильтон, Корнель, Монтескье, Лессинг, Гете, Гартман, В. И. Иванов, Брехт. Литературные воззрения античных писателей становятся, таким образом, *предметом*, проблемы же новоевропейской психологии искусства и главная из них – проблема катарсиса – *объектом* исследования.

Метод работы. В ходе всего рассмотрения применяется традиционный историко-филологический метод. По недостаточности имеющихся свидетельств (так, важнейшие для истории античной поэтики «литературные» трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида – resp. «Ликургия», «Фамир» и «Антиопа» – сохранились лишь фрагментарно) тщательный разбор релевантных текстов представляется наиболее действенным методом в выяснении трудного вопроса об эстетических предпочтениях того или иного древнегреческого автора. Анализ раннеантичной поэтики дан на историческом фоне: описывается характер, вкусы публики, для чего используется весь массив источников, включая эпиграфические и керамографические. Разноплановый филологический анализ определения трагедии в «Поэтике», его переводов и толкований, объединяет также и главы о рецепции катарсиса в послеантичной критике. Тексты герменевтов Аристотеля разбираются с историко-литературной точки зрения. Выводы комментаторов разных эпох, сопоставленные друг с другом и с античными источниками, очищенные от давления идеологии, почти принудительно приводят к верному пониманию спорного места «Поэтики».

Для того чтобы уяснить взгляды писателей и философов, таких как Платон и Аристотель, на роль искусства, необходим широкий мировоззренческий горизонт. В диссертации с первых страниц привлекается материал новейшей теории литературы. При исследовании античной драмы используются методы современного сравнительного литературоведения.

И все же, «Поэтика» никогда не рассматривается вне исторического контекста. Причем не только ввиду опасности искажающих мысль Аристотеля анахронизмов. В методическом аспекте существенно понимание того, что предъявленное филологией XIX века требование не отрывать памятник от фундамента эпохи лишь внешне противоречит признанию философской критикой его универсального значения: именно

и только понятая в контексте своего времени «Поэтика» обретает непреходящую теоретическую ценность.

Научная новизна. В работе впервые дан полный, учитывающий весь массив источников и всю научную традицию обзор раннегреческих – от Гомера до Аристотеля – представлений о влиянии художественной литературы на психику человека и о функциях искусства в обществе.

На основе толкования двух параллельных сцен в «Одиссее» (1, 336–355; 8, 531–9, 11) выдвинуто идущее вразрез с идеализацией гомеровской аудитории школой Ч. Сигала объяснение того, как возникла рефлексия о смысле литературного творчества, которая согласно С. С. Аверинцеву, отличает античную литературу от ближневосточной словесности.

Предложена оригинальная трактовка стихов 98–103 «Теогонии» Гесиода – первого документа развития психологии искусства. В результате новой интерпретации стихов 156–164 гомеровского гимна Аполлону обнаружено ценное свидетельство начала поступательного развития античной музыки.

Заново истолкованы трудные для понимания стихи 1041–1042 Феогнидова сборника: критически переосмыслено толкование Дж. Черри, делающее эти стихи любопытным памятником эволюции литературной теории в архаической Греции. По-новому интерпретируется существенная как для истории античной поэтики, так и для понимания творчества Пиндара метафора стрел, часто встречающаяся в эпиникиях как повод для лирика высказать свое эстетическое *credo*.

Обосновано понимание функции хора в греческой трагедии V века до н. э., дающее возможность под новым углом зрения рассмотреть творчество Эсхила, Софокла и Еврипида, выяснить их требования к зрительской психике. Переоценено высказывание Кормилицы в «Медее» о значении для человека музыки и поэзии, в котором большинство ученых, в их числе Дж. Мюррей и в недавнее время П. Пуччи, усматривают творческую программу Еврипида. В свете античной и новоевропейской теории комического дан самостоятельный литературно-критический обзор творчества Аристофана, отчасти объясняющий эволюцию комедии в IV в. до н. э.

С источниковедческой точки зрения впервые разобран ряд свидетельств об экспериментах Пифагора, выяснявшего возможности музыки влиять на сознание человека; доказана историческая достоверность одного из них. На основании фрагмен-

тов Дамона демонстрируется его роль в формировании античных представлений о педагогическом значении музыки. В ходе разбора текста «Елены» Горгия выяснено, какие из его идей были использованы Аристотелем. Истолковано темное место § 10 «Елены» о «двух искусствах колдовства и магии»; опровергается распространенное понимание § 14 как источника теории катарсиса Аристотеля.

Выявлено своеобразие эстетики Платона на фоне гедонистического отношения к литературе его современников. Тексты Платона, касающиеся психики восприятия и влияния литературы на характер, впервые сведены вместе, что дает возможность продемонстрировать, как порицание литературы в «Государстве» и «Законах» уживается с похвалой поэзии в «Федре» и «Пире». На основании детального анализа критики трагедии в X книге «Государства» показано, что претензии Платона к искусству драмы имеют иной, чем принято думать, характер.

Литературно-теоретическое наследие Аристотеля впервые исследуется дискретно, причем выявляется, в чем его ценность для современной теории литературы, эстетики, философии творчества и психологии искусства. Представления Аристотеля о психологическом воздействии драмы и ее социальном значении изучаются на основе широкого круга свидетельств, исторических и литературных, многие из которых ранее не привлекались, другие не объединялись в одну группу. Для ряда спорных пассажей «Поэтики» предлагаются новые толкования.

В диссертации впервые подробно анализируется история рецепции учения Аристотеля о катарсисе эмоций на всех ее этапах, начиная с первых откликов древнегреческих писателей об искусстве и заканчивая современной филологической наукой. Демонстрируется, как ошибочное понимание концепции катарсиса становилось источником новых интерпретаций античной трагедии и нового понимания функций литературы у средневековых переводчиков, итальянских критиков эпохи Возрождения, французских теоретиков драмы XVII в., идеологов сентиментализма, немецких романтиков и в науке начала XX в.

Выясняется влияние специфики древнегреческих театральных представлений и публики на уникальный характер греческой классической драмы. Дано нетривиальное, хотя с опорой на всю традицию, как античную, так и новоевропейскую, решение проблемы катарсиса.

Теоретическая значимость исследования заключается в описании взглядов греческих писателей VIII–IV вв. до н. э. на предназначение литературы, в подробном историко-филологическом анализе литературных взглядов Аристотеля и в тщательном поэтапном рассмотрении истории рецепции его учения об «очищении страстей». Предыстория концепции катарсиса вместе с изучением послеантичной критики позволяет переосмыслить современные подходы к проблеме эстетического восприятия.

Практическая ценность обусловлена тем, что результаты работы могут быть использованы в лекционных курсах по истории античной литературы, теоретической поэтике, истории эстетических учений, в специальных курсах и семинарах, посвященных античной драме, философии искусства Платона, «Поэтике» Аристотеля, а также при аналитическом чтении ряда древнегреческих авторов.

Положения, выносимые на защиту:

1) Литературная рефлексия регистрируется у Гомера в контексте дискуссии со слушателями. Полемически развитая Гесиодом, психология искусства эволюционирует следом за развитием самого искусства, о котором свидетельствуют гомеровские гимны Аполлону и Гермесу. Поэтика Пиндара, оппонируя художественным методам Гомера, вбирает и дидактический пафос элегии, и суггестивную силу мелики.

2) Хор в классической греческой трагедии выступает эмоциональным камертоном, предназначенным для сообщения театру запланированных драматургом чувств. У Эсхила реплики хора представляют собой ориентированную на зрительское восприятие конкретную психологическую установку (особенно в пародии «Агамемнона»); хор Софокла усиливает пафос каждой сцены (что подмечено и Аристотелем). Как явствует из высказываний хора, главной эмоцией зрителя трагедии у Эсхила служит «страх» (φῆβος), у Софокла «потрясение» (φρίκη), у Еврипида «скорбь» (πένθος).

3) Следуя за практиками искусства, Пифагор попытался выяснить опытным путем, насколько сильным может быть психологическое воздействие музыки. Дамон первым обосновал представление о воспитательной силе данного вида искусства, характерное для всей греческой античности. Горгий описал механизм подчиняющего действия на психику риторически организованного слова: преобразование «души» определяется трансформацией «мнения» (§ 10 «Елены»).

4) В противовес убеждениям абсолютного большинства современных ему мыслителей Платон полагает, что литература способна осуществлять воспитательные задачи. Он не считает драму расслабляющей характер, но – внушающей асоциальные типы поведения. Напротив, по мнению Аристотеля, не только имеющаяся литература, но и литература *per se* плохо способна оказывать устойчивое нравственное влияние.

5) Предложенные Аристотелем методы определения признаков литературности, эстетической ценности текста, а также условий возникновения художественного произведения, имеют определенные преимущества перед большинством современных подходов к проблемам поэтики.

6) Катарсис эмоций в «Поэтике» определяет не идеальную, но любую трагедию. Для интерпретации *Poet.* 1449b27–28 существенно понимание причастия *περὶ νοῦσα* с учетом корня *πέρας* («предел»), местоимения *τοιοῦτων* – как обобщающего, генетива *παθημάτων* – как субъективного.

7) Тема катарсиса раскрывалась во второй, не сохранившейся части «Поэтики», посвященной эмоциональному содержанию различных литературных жанров. Позднеантичные герменевты и подражатели Аристотеля – Филодем, Коаленов Аноним, Ямвлих, Прокл и Олимпиодор – уже не имели этого текста: их работы нельзя использовать как источник по теории катарсиса, но – как первый памятник ее рецепции.

8) Ошибки интерпретации катарсиса определялись влиянием идеологических и литературных течений. Средневековые переводчики исказили текст, исходя из своих представлений о функциях литературы. Дидактическая трактовка катарсиса возобладала благодаря стремлению эстетиков позднего Ренессанса к популяризации литературно-теоретического наследия Аристотеля, чьи идеи были приспособлены к идеологии рационализма. Просветители подчинили Аристотеля своим идейным ориентирам, в результате чего возникла теория оптимизации чувств (по Лессингу), впервые высказанная Р. Рапеном. Понимание греческой трагедии как «торжества свободы» у романтиков родилось из ошибочного истолкования катарсиса В. Гейнзе.

9) Филологи XVI века Джакомини и Пинья указывали принципиально верный путь интерпретации мест Аристотеля, связанных с очищением страстей. Историко-филологическая наука XIX в. повторила достижения гуманистов, выдвинув меди-

цинскую теорию, с которой после долгой борьбы срослось идеалистическое понимание задач литературы (уничтожение «низко-личностного» начала). Как и новейшие теории XX в., обусловленные новыми научными предпочтениями, трактовки идеалистов не выдерживают исторической критики.

10) Учение Аристотеля об «очищении эмоций» вызвано к жизни стремлением обобщить реальную практику драмы и театра: характер афинской публики и условия театральных постановок провоцировали попытки драматургов оказать на зрителя предельно сильное психическое воздействие.

11) Принцип солицитации (экстериоризации) чувств, опирающийся на понимание *κάθαρσις* как медицинской метафоры «истечения», наиболее адекватно отражает как происходившее в афинском театре, так и представление автора «Поэтики» об эффекте трагедии. В социальном аспекте она полезна для людей аффективных, в особенности же для трудовых классов общества, которым переживание сильных эмоций в театре доставляет необходимый отдых.

Апробация работы. Основные результаты исследования, излагавшиеся в ряде докладов, обсуждались на всероссийских и международных конференциях: ежегодная межвузовская конференция преподавателей и аспирантов на филологическом факультете СПбГУ (2000; 2010), ежегодные чтения, посвященные памяти И. М. Тронского (Санкт-Петербург, ИЛИ РАН, 2001; 2006), «Аристотель и средневековая философия» (СПбГУ, философский факультет, 2002), «Античность и ее рецепция» (Бернкастель-Куз, ФРГ, 2009), а также на заседаниях кафедры классической филологии СПбГУ (2004; 2006; 2009), кафедры истории философии СПбГУ (2005) и кафедры классической филологии Трирского университета (2009).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух частей и заключения. Введение делится на три параграфа, первая часть включает двенадцать глав, вторая часть состоит из пяти глав. К работе прилагается библиография и список сокращений.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* – «АРИСТОТЕЛЬ И СОВРЕМЕННАЯ ПОЭТИКА» – рассматриваются методы работы Аристотеля с литературным материалом, дается оценка его теорий в перспективе современной поэтики. Отраслевое деление последней подсказано эпи-

стемологическими принципами самого философа: благодаря разграничению областей исследования его мысль уже становится доступнее.

§ 1. *Теория литературы.* Попытки строить определение литературы по одному критерию – формальному или предметному – не выдерживают критики; согласно новейшим гипотезам, литературность текста зависит исключительно от периферии: литература есть то, что признается художественным или допускает неоднозначную интерпретацию. Дефиниции Аристотеля перестали считать конкурентоспособными, ставя ему в вину нормативный характер «Поэтики» (Rühling L. *Fiktionalität und Poetizität // Grundzüge der Literaturwissenschaft.* Hrsg. von H. L. Arnold und H. Detering. 6. Ausg. München, 2003. S. 40). Однако аксиологический метод избран Аристотелем сознательно и, хотя также не свободен от недостатков, оказывается надежнее других. Произведение оценивается как художественное по *сумме* признаков. Соответствие одному из показателей, например, формальному уже означает принадлежность литературе; текст, удовлетворяющий нескольким критериям, относится к ней в большей степени.

§ 2. *Эстетика «отображения».* Эстетике Аристотеля предьявляли упрек в наивном интеллектуализме, оправданном исключительностью идеологического климата Греции эпохи культурного переворота (Зайцев А. И. *Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н. э.* / Под ред. Л. Я. Жмудя. Санкт-Петербург, 2001. С. 183). Между тем, эстетическое наслаждение в понятии Аристотеля происходит не от процесса накопления знаний, но от опознания предмета как известного. Понятие $\mu\iota\ \mu\eta\sigma\iota\varsigma$ в рамках эстетической системы Аристотеля означает «отображение», причем отображается то, что мы уже знаем о вещи, хотя знаем неотчетливо: Аристотель предвосхитил мысль «отца эстетики» Баумгартена об актуализации представления. В центре внимания Аристотеля-эстетика «правдоподобие или убедительность»: нравится или (по-новому) известное, или то, в чем художник смог убедить публику.

§ 3. *Философия творчества.* Генетический аспект искусства затронут в XVII главе «Поэтики», где встречаем формулу таланта: $\delta\iota\ \epsilon\upsilon\phi\upsilon\omicron\upsilon\delta\varsigma\ \eta\ \rho\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\acute{\eta}\ \epsilon\sigma\tau\iota\nu\ \eta\ \mu\omicron\lambda\iota\kappa\omicron\upsilon$. Не всем верилось, что «одаренный» и «одержимый» уравниены в правах: ведь $\mu\omicron\lambda\iota\kappa\omicron\upsilon$ не способны к концентрации внимания. Поэтому уже у гуманистов возник соблазн вмешаться в текст памятника: Лодовико Кастельветро заменил союз η на отрицательную частицу $\omicron\upsilon$ («одаренного, а не одержимого»). Издатель конца XVIII

века Томас Тирвитт предложил понимать ἦ как μᾶλλον ἦ, в духе эллипса («одаренного, скорее чем одержимого»). Наконец, в первой трети XX века А. Гудеман рекомендовал внести μᾶλλον в текст. В греческих рукописях μᾶλλον отсутствует, арабский же перевод с сирийского мог исходить из понимания сирийцем греческого ἦ. В «Эвдемовой этике» есть прямое указание на то, что Аристотель считал способными к творчеству «одержимых», равно как и «одаренных» (1248a25–b1).

Первой части – «АНТИЧНАЯ ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА: VIII–IV вв. до н. э.» – предпослано специальное краткое *введение*, в котором обосновывается эпистемологический статус психологии искусства, ставшей, по сути, еще до Аристотеля, в трудах Платона самостоятельной отраслью поэтики наряду с теми тремя, которые рассматривались выше. Возможностью влиять на сферу жизненных эмоций, провоцируя веселье, страх, воодушевление, грусть, жалость, различного рода аффекты, определяется сила (в отличие от красоты) художественного произведения. Благодаря этой возможности возникло представление о педагогической и, шире, общественной значимости литературы. Данный круг вопросов затрагивался в диалоге Аристотеля «О поэтах» и, вероятно, подробно обсуждался во второй книге «Поэтики». В дошедших же сочинениях сохранились лишь отдельные тезисы. Таково и центральное положение эстетической психологии Аристотеля, известное из «Поэтики»: «трагедия есть отображение <...>, через сострадание и страх достигающее очищения [катарсиса] аффектов такого рода» (1449b27–28). Продвижению вперед в исследовании катарсиса мешает отсутствие дискретного подхода к проблеме, начиная с понимания самостоятельности той области науки об искусстве, в пределах которой лежат «катартические» вопросы. Ввиду количества смежных исследований по античной поэтике назрела необходимость обобщить материал сохранившихся свидетельств, касающихся зарождения и развития психологии искусства в Древней Греции.

Глава 1. Гомер и Гесиод. Литературная рефлексия в гомеровском эпосе касается взаимоотношений автора и публики; ряд ключевых мест «Одиссеи» позволяет понять, как возникла сама эта рефлексия – один из ярчайших индикаторов начала культурного переворота (по А. И. Зайцеву) и самобытности греческой литературы. Песни Фемиа и Демодока захватывают внимание публики: формульное σιωπῆ («в молчании») наряду с производными от *τερπ-* («насыщение», отсюда «наслаждение») встречалось уже в фольклорных прототипах гомеровских поэм. Увлечшись, слушате-

ли испытывают боль за близких им героев; видя это, хозяин дома требует прекратить повесть (*Od.* 1, 341–344; 8, 537–538). Вопреки представлениям о высоком общественном положении сказителя в гомеровском обществе (Ч. Сигал, Л. Догерти), подобный Гомеру поэт едва ли мог возражать своим грозным хозяевам, для которых его песни – «приложение к пиру». Гомер, тем не менее, возражает – устами своих героев. Повинуясь законам творчества, – отвечает Пенелопе Телемах, – аэд избрал предметом песни недавние события; «в том, что случившееся печально, нужно обвинять не певца, а *Зевса*» (1, 345–355). «Нет ничего милее пиров в мирных жилищах под звуки песен», – говорит Одиссей Алкиною (9, 1–11): лучше терпеть боль с героями сказаний, чем в дни войн и бед.

Рожденная в споре с аудиторией, литературная мысль развивается в полемике поэтов друг с другом. Гесиод утверждает обратное Гомеру: человек, в душе которого недавнее горе, забывает свои печали, внимая рассказам «о славных делах людей прошлого» (*Theog.* 98–103). Эти рассказы не провоцируют сопереживания, которое вызвало бы ассоциации с собственной судьбой слушателя, как было у Гомера. Эффект, изображенный создателем «Теогонии», не менее психологически правдоподобен: помимо соотнесенного и следовательно болезненного вчувствования, картину которого дал Гомер, мыслимо также другое, отвлеченное и значит облегчающее вчувствование.

Глава 2. Ранняя лирика и гимнография. Смещение центра тяжести в сторону формы, естественная для лирики бессюжетность делает «чары» главным эффектом литературы во внеэстетической сфере (тогда как у Гомера *κήλησις*, *θέλιξις* отрицательны: *Od.* 12, 44–46). Архилох настаивает на универсальности отвлечения («всякого, кто бы он ни был, песни чаруют»: *fr.* 106 Diehl); из сказочного чудовища Сирена у лириков вырастает в божество поэзии (*Alcm.* 1, 96–98; 30 PMGF; *fr. adesp.* 936, 6 PMG). Такое отношение к задачам стихотворчества определено, в частности, эволюцией музыкальной составляющей лирики. Развитие музыки прикладного характера позволило автору гимна Гермесу говорить о «необоримости» мелодий, имея в виду послушность психики музыкальному ритму.

Музыка приобретает способность предметного выражения. Доказательство обнаруживаем в гимне Аполлону: описывая выступление женского хора на Делосе, автор восхищается умением певиц «подражать голосам и пляске (*φωνὰς καὶ*

κρεμβαλιαστὸν) всех людей» (156–164). В традиционной интерпретации песнь Делиад подобна евангельской глоссолалии (К. Пфейф, Ж. Умбэр). Однако κρεμβαλιαστὸς трудно понять иначе, чем танец, а φωνή свободно может значить не «язык», а «пение». Хор подражает песням разных народов и племен, сопровождая их «мимическим» танцем. Времени создания гимна Аполлону в истории музыки близко предшествует появление «ладов», или стилей, – фригийского, дорийского, лидийского и других. В гимне обнаруживаем первый исторический документ их бытования.

Глава 3. Дидактическая элегия. Феогнид. По контрасту с мелическими жанрами, в ранней элегии значительна доля риторики: ложно умаяя дар убеждения в пользу мужества, Тиртей уговаривает быть храбрым (*fr.* 9, 8 Diehl); у Солона психология восприятия сведена к рефлексии, искусство поэта описывается словом, означающим «мудрость» (σοφία).

Феогнидов Сборник доносит ряд ценных свидетельств трансформации литературной мысли у элегиков VI в. до н. э., в частности, касающихся представлений о смешном. Стихи 1041–1042 («эй, вперед с флейтистом: смеясь в присутствии плачущего, давайте пить, его скорбями наслаждаясь») интерпретировали как призыв радоваться несчастьям врага (А. И. Доватур) или наслаждаться музыкой авла (Дж. Черри). Эстетическая трактовка убедительнее, но авл сам по себе, безотносительно к характеру музыки, вряд ли воспринимался как грустный, и в спорном двустишии Феогнида слезы вызывают не радость, а *веселье*. Смешны, вероятно, слова, к которым музыка служит лишь приправой. В симпозиальных элегиях Сборника и современной им керамографии засвидетельствованы такие притворно-грустные мотивы. Как и фольклорное *τέρπεσθαι γόοιο* у Гомера, *κῆδεσι τέρπομενοι* Феогнида не дает повода для (любимых эстетикой) бесед о наслаждении грустью. Минорный юмор Феогнида – в духе скептического отношения поэта к действительности убеждающего слова.

Глава 4. Пиндар и Вакхилид. Пиндар, как и Феогнид, назидателен и также слабо верит в готовность слушателя воспринять «уроки». При этом, он не сомневается в суггестивной силе музыки. Возникает удивительный план – привлечь «чары» на службу дидактике. Замысел художника зашифрован в образах сцены сна в начале первой Пифийской оды: бог Арес и даже страшный Зевсов орел засыпает, «сдерживаемый бросками» (*ῥιπαῖσι κατασχόμενος*) форминги Аполлона (*Pyth.* 1, 5–12). Трудный образ – струна, с которой, как с тетивы лука, спущены стрелы слов – намек на

излюбленную аллегорию Пиндара: стрелы и копья *sensu translato* о речах встречаются в одах более десяти раз. Комментаторы вкладывают в метафору различное содержание: попадание стрелы в цель, якобы, означает правдивость, дидактический пафос уместность или каждый раз разное. Догадаться об истинном смысле аллегории помогают те случаи, когда поэт говорит о стрелах и копьях в непосредственной связи со своим художественным методом (*O.* 13, 93–5; *I.* 2, 1–5; 5, 46–8). Здесь всегда имеется в виду сжатая точность выражения, труднодостижимая ввиду значительности избранного поневоле предмета (то же: *Aesch. Ag.* 628–9). Слова-стрелы точны, но бессильны. Поэтому оружием поэта-лучника становится арфа: подлинное могущество словам сообщает музыка.

Задача Пиндара – вразумить недругов своего заказчика. Иониец Вакхилид оспаривает художественные установки фиванского поэта (*fr.* 4; 14, 30 *Jebb*), но солидарен с ним во взглядах на цель искусства: у авторов эпиникиев поэзия признает за собой исключительно служебную роль.

Глава 5. Трагедия. Эсхил. Мнения афинских трагиков о силе и предназначении своего искусства трудно гипостазировать из дошедших пьес. Неверно прямолинейно отождествлять позицию персонажа с авторской. Хор также не был ни рупором драматурга, ни идеальным зрителем. Слова хора указывают на мысль автора косвенно, служа орудием для руководства чувствами зрителя. Так, хоры «Умоляющих», «Персов» и «Семерых», пьес, написанных вскоре после войны с Ксерксом, внушают одни и те же типы аффектов и притом одинаковыми средствами: события вымышленные, но имеющие сходство с действительностью, должны, по замыслу Эсхила, вызывать у зрителя те же эмоции, что и сама действительность.

Чтобы усилить впечатление от развязки, хор «Агамемнона» призывает зрителя поверить, что главная героиня такова, какой она выступает в следующей сцене и вплоть до самого убийства. В этом смысле следует толковать стихи 250–253, ошибочно воспринимавшиеся Э. Френкелем и другими комментаторами вне связи с действием пьесы, как гнома: «узнай будущее тогда, когда оно случилось; заранее знать лучше не надо; это также [нелепо], как и заранее плакать» (*πρὸ χαίρέτω* [*Ahrens; codd. προχαίρέτω*] ἴσον δὲ τῷ προστένειν).

М. Унтерштейнер усматривал эстетическую позицию Эсхила в словах Эгисфа о «сладоности» Орфеевой лиры, противопоставленной «лаю» хора аргосских старцев

(*Cho.* 1629–1632). Но отрицательный персонаж не может выражать взгляды автора. Правдивый «лай» хора ближе трагику, чем «сладость»: художник, согласно творческим принципам Эсхила, не должен льстить своей публике. Обзор эмоционального содержания трагедий Эсхила показывает, что те аффекты, о которых он особенно заботится (боязнь, возмущение, болезненная жалость, все это – по нарастающей) тяжелы для психики.

Глава 6. Софокл. Авторы работ по античной поэтике редко учитывают наследие Софокла, у которого герои и хор настолько плотно интегрированы в картину действия, что места авторскому «я» не остается. Критики также затрудняются объяснить, почему хор Софокла не имеет, в отличие от хора Эсхила, постоянной твердой позиции, но «меняет свой характер» (Х. Китто, Р. Бертон), выражая противоположные умонастроения (в «Филоктете» ст. 317–318 и 391–403; в «Аяксе» ст. 525–526 и 604; в «Электре» ст. 213–216 и 1016–1018; примеры легко умножить). Между тем Аристотель, которому, вероятно, было доступно литературно-теоретическое сочинение Софокла *περὶ τοῦ χοροῦ* (*Suda*, s. v. *Σοφοκλῆς*), дал адекватную – при правильной интерпретации – характеристику этого хора. По словам Аристотеля, он «помогает играть» актеру (*συναγωνίζεσθαι*: *Poet.* 1456a25–27). Это не означает, что хор Софокла участвует в действии наравне с актерами (мнение К. Галлаветти). У Эсхила хор гораздо чаще и очевиднее помогает действию. Как резонатор эмоций, хор «приходит на помощь» актерам, помогая зрителю прочувствовать каждую сцену и пафос каждого действующего лица. В *Corpus Aristotelicum* имеется иллюстративная параллель к месту «Поэтики», подтверждающая данное толкование: «Хор есть пассивный защитник (*κηδευτῆς ἄπρακτος*): он лишь симпатизирует тем, чье выступление сопровождает» (*Probl.* 922b26–27).

Если, таким образом, рассматривать хор Софокла как связанную композиционную структуру, само молчание художника дает истории поэтики ценные новые наблюдения. Обнаруживается, в частности, что прославленный историками культуры первый стасим «Антигоны» («много удивительного на свете, но самое удивительное человек...»), который обычно расценивают как некий псалом античного гуманизма, на деле призван всего-навсего расшатать уверенность зрителя в правоте обеих участвующих в конфликте сторон.

Анализ поведения хора выясняет, что главным моментом в эмоциональном содержании своей драмы Софокл полагает внезапную перемену настроения, производящую на публику шоковое впечатление (φρίκη, ἔκπληξις).

Глава 7. Еврипид. Эмоциональный ответ публики чаще всего прогнозируется у Еврипида в эпитетах с корнем πενθ- («печальный», «скорбный»). Он особенно ценит правдивые слезы невинных страдальцев, что подметил и Аристотель, говоря о какой-то особой «трагичности» Еврипида (*Poet.* 1453a29–30). В противоположность Софоклу Еврипид вставляет в свои пьесы немало изречений как бы от своего лица. У исследователей античной драмы возникает, поэтому, соблазн приписать драматургу взгляды его героев или хора. По мнению ряда исследователей (П. Пуччи, Д. Мастронарде и др.), реплика Кормилицы, требующей от искусства непосредственной пользы для людей – «положить предел стигийским печалям, от которых смерти и ужасные судьбы, уничтожающие семейства» (*Med.* 190–203), – воспроизводит творческую программу автора «Медей». Г. Мюррей пытался вывести из этой реплики мнение Еврипида, опрометчиво приписав ее хору. Уже античность в лице Плутарха сомневалась в адекватности рецепта Кормилицы (*Quaest. conv.* 710E8–11A1), и сам Еврипид восстает против столь безоговорочного утилитаризма. Уяснить позицию трагика можно лишь с учетом характера его персонажа. Еврипид изображает человека из народа, которому искусство нужно для частной выгоды (утихомирить опасную в своем гневe Medeю), отвлеченного же от практических нужд смысла поэзии он не понимает. Поэт – учит Еврипид – и печалит не нарочно, и утешать нарочно не станет.

Глава 8. Комедия. Аристофан. Комедийная литература уже на ранней стадии развития наряду со своей главной целью – смешить – ставит перед собой внеэстетические задачи, стремится обличать, наставлять, как-то преобразовывать общество. С другой стороны, приемы смешного мешают непосредственным целям пропаганды. Сообразно с данной дихотомией среди исследователей поэтики Аристофана существуют две школы: одни считают его серьезным учителем афинского общества (В. Краус, Л. Эдмундс), другие настаивают, что никаких уроков не планировалось и все у комика подчинено смеху (А. Соммерстейн, С. Уитмен).

Благодаря схолиям, сохранившим даты постановок, мы можем рассматривать творчество Аристофана диахронически. Сравнительный анализ комедий показывает убывание прямолинейной дидактики в пользу юмора: Аристофан все чаще просит це-

нить изящество и новизну шуток, требует от зрителя «чистоты суждения» (*Vesp.* 1015), реже говорит о социальной пользе своей сатиры. Так сатирическая драма постепенно сменяется юмористической, сосредоточенной на темах не узко афинских, но общих для всех авторов и потребителей комедийного искусства. Аристофан сам чувствует необходимость менять эстетические приоритеты жанра (*Eccl.* 578–582). Судя по свидетельству *Vita*, его последние комедии «Эолосикон» и «Кокал» имели все признаки драматургии Менандра.

Глава 9. Ранняя философия. В предыдущих главах исследовалось развитие психологии искусства в практической форме. Теоретические изыскания, незначительно отставая по времени, соответствуют найденному поэтами интуитивно. В «Гимне Гермесу» музыка названа ἀνίκητος («необоримая», ст. 447). Автор гимна пишет о практической пользе: нужен прилив бодрости – музыка возбуждает, хочется уснуть – успокаивает. Путем соотнесения свидетельств Ямвлиха с независимой традицией (*VP.* 112; ср. *Sext. Adv. math.* 6, 8; *Galen. De placit. Hipp. et Pl.* 5, 6, 21) извлекается историческое ядро рассказа о попытке Пифагора экспериментальным путем выяснить психологические возможности музыки. Быстрые ритмы бодрят, медленные помогают уснуть (*Гимн. Herm.* 449). Судя по приведенным контаминированным (что, вероятно, указывает на древность традиции) свидетельствам, Пифагор велел играть в медленном ритме для того, кто возбужден, попытался искусственно снять возбуждение, успокоить против воли. Эксперимент такого рода возможен не только исторически, но и психологически. Отсюда претензии на широкую область применения: от осторожных опытов по «смягчению необузданности души» (*Aristox. fr.* 121 *Wehrli*) пифагорейцы переходят к музыкальной терапии нервных расстройств.

Следующий шаг в развитии психологии музыки сделал Дамон, о чьих гипотезах информируют собранные Дильсом фрагменты. Теоретик снова следует за практикой искусства: как явствует из пассажа «Гимна Аполлону» о делосском хоре (см. выше, гл. 2), музыка стремилась передать образ так, чтобы слушатель легко мог опознать его. Знакомый с опытами пифагорейцев Дамон уверен, что психика подчиняется ритму. Он же заметил, что характер авторов отражается в их произведениях (*B 6 DK*). С учетом «подражательности» античной музыки напрашивался вывод о ее способности внушать, особенно юным слушателям, определенные качества характера. Например, применив «мужские» стопы и созвучия, музыкант-наставник вдох-

нет в своих питомцев мужество (*B 7 DK*). Так формируется мнение о преимуществах музыки в смысле воспитания перед другими видами искусства, разделяемое как Платоном (*R. 400b1–4*, с прямой ссылкой на Дамона), так и Аристотелем.

Глава 10. Горгий. Первый писатель об искусстве, чьи тексты доступны не через посредников, автор «Елены» и «Паламеда» труден для изучения в силу жанровых особенностей сохранившихся произведений: обе речи Горгия представляют собой риторические упражнения, в которых трудно уловить истинные убеждения софиста. Их чаще отражает сама речь, стиль изложения. Вскрыть мысль ритора помогает стилистический анализ §§ 8–14 «Елены», посвященных могуществу слова. Искусное построение первой фразы § 8, где «страх» и «жалость» стоят в антитезе, обрамляя период, выдает горгианскую психологию трагедии: φόβος и ἔλεος антонимичны; до кризиса зритель боится, после, если развязка печальна, жалеет. Далее названы те душевные движения, которые в диссертации проиллюстрированы искусством трех трагиков – φόβος, φρίκη, ἔλεος и πένθος (§ 9). Снова важен порядок: прорыв напряжения и шок в момент открытия, жалость и в финале скорбь.

В разделе о слове Горгий намерен доказать прочим профессиям, почему именно оратора должно почитать «великим властителем». Начало доказательства – γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχνηαι εὐρήνται, αἳ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα (§ 10) – вызывало трудности; убедительная трактовка отсутствует. Кроме попыток эмендации текста, предлагалось понимать δισσαὶ τέχνηαι как поэзию и прозу (М. Унтерштейнер), аргументацию «за» и «против» (Б. Кассэн; Л. Каффаро), наконец, поэзию и магию в прямом смысле (Ж. де Ромильи). Д. МакДауэлл объясняет «двойные искусства» слепой любовью автора к дублетам; Т. Буххейм усматривает в ψυχῆς ἀμαρτήματα анаколупф («ошибка души – это искусство»), спровоцированный параллелизмом с ἀπατήματα. У Горгия сказано, однако, δισσαί, что неравнозначно δύο. Pluralis напрашивается после пары γοητείας καὶ μαγείας. Допустимо перевести: «двойное искусство», но не «два искусства». Искусство обмана, в самом деле, двойное: «перерождающее душу» слово-заклятье первым обманывает мнение, которое заставляет заблуждаться чувство: автор свободен вынести вперед то, что казалось ему более важным.

Аристотель обычно не согласен с положениями Горгия, которые он понимает в изоляции от контекста (*Rhet. 1386a28–9; Poet. 1450b34–36; 1454a4–9*). Тем не менее,

сравнение λῆγος и φόρμακον в § 14 «Елены» привлекается исследователями как наглядная иллюстрация места «Поэтики» об очищении эмоций (В. Зюсс, М. Поленц). Горгий, действительно, пишет о возбуждении и угнетении психики, сравнимых с медикаментозным воздействием. Но φόρμακον означает и «лекарство», и «яд», причем последнее для апологета Елены существеннее. Даже если Стагирит заметил сравнение вызываемых словом психосоматических реакций (φόβος, θόρσος) с аптекарским «выходом жидкостей», его метафора очищения едва ли повторяет сравнение Горгия.

Глава 11. Платон. За короткий срок в Греции рубежа V и IV веков на фоне спада в развитии самого словесного искусства (упадка дифирамба, серьезной трагедии, сатирической комедии) возникает поэтологическая литература. Будучи сведены вместе, сохранившиеся свидетельства обнаруживают единство ближайших предшественников Платона в гедонистическом понимании задач литературы (например, Хеп. *Мет.* 3, 10, 6; *Dialex.* 3, 17; *Thuc.* 2, 38, 1–2). Платон, напротив, навязывает литературе полифункциональную установку (*Apol.* 22a; 41a–b; *Ion.* 537–541), считая ее способной учить, закреплять качества характера и сообщать поведенческие стандарты. Искусство у Платона – составляющая опыта, тождественная по качеству впечатлениям жизни, а по глубине влияния на психику едва ли не более сильная. Имеющаяся литература, включая даже поэмы Гомера, в качестве педагогического инструмента оказывается неприемлемой – не потому, что в процессе творчества совмещается божественное и человеческое (толкование Г. Фласхара), но поскольку «трансляция» истины от божества слушателю может осуществляться лишь в экстатическом состоянии. Сочиняя, поэт не помнит себя, и поэтому ошибается. Место поэта должен занять философ, который даже в самозабвенной близости божеству, без которой сообщить истину в принципе невозможно, все-таки (здесь скрыто одно из противоречий положительной программы Платона) способен «отдать отчет». Судя по частому сравнению философии с поэзией (*Crs.* 107b5–6; 108b4–6; d6–7; *R.* 608a4; *Lch.* 188d2–8; *Tim.* 73a6–8; *Phdo.* 84e3–85b4; *Lg.* 817b3–5; 858e2), Платон считает именно свои произведения идеально полезной для общества литературой.

Первая критика поэзии в «Государстве», касающаяся когнитивного аспекта искусства (II–III книги, 376e–398b), исходит из того же программного убеждения автора: переживание художественного вымысла формирует мировоззрение человека. Причиной выступает невольное доверие, которое публика, обманутая эстетическим

удовольствием, испытывает к поэту. Отсюда Платон выводит необходимость цензуры, и отсюда же следует пафос знаменитой второй критики (X книга, 597e–606b). Реакции трагического героя асоциальны. Силой симпатии, которой помогает наслаждение, он приводит в то же опасное состояние и зрителя. Реципиент развивает в себе стремление подражать – и скорбным воплям, и шутовству – асоциальным типам поведенческих реакций, которые драма делает привлекательными. Следовательно, драматургия подлежит изгнанию из общества, члены которого должны и при людях, и наедине с собой оставаться спокойными в согласии с принятой этим обществом нормой. Аристотель, по распространенному со времен гуманистов мнению, противопоставил критике Платона свою теорию катарсиса, то есть освобождения от аффектов, ведущего к стабилизации психики (У. Цимбрих, Г. Зибек, М. Поленц и др.). Деформация личности объясняется у Платона желанием копировать героев комедий и трагедий в жизни. Философ указывает искусству на способность задавать парадигмы поведения (в когнитивном плане – стремление подражать примерам, в психологическом – санкция наслаждения). Если верить комментаторам и Аристотель возражал, что, наплакавшись и нахохотавшись, реципиент выходит из театра стойким и серьезным, то его возражение бьет мимо цели: слабость характера может рассматриваться лишь как следствие «трагедийного» или «комедийного» поведения.

Идущее от Дамона представление, будто бы музыкальное или другое искусство, развиваясь по своим законам, способно преобразовывать нормы государственной жизни, остается документом своеобразия античной философии. Собственная же мысль Платона, если избавить ее от негативистского пафоса, неожиданно приобретает актуальность. Открытое общество признает не только свободу, но и правоту вкуса. На наших глазах миллионы консumenten литературы стали – как писал автор «Законов» о своих современниках – «думать, что способны судить о ней» (*Lg.* 700d3–701a3); литературный рынок переполнился сомнительными ценностями, установилась, по слову Платона, «некая постыдная театрократия». Философ, посвятивший много труда определению роли искусства в обществе, остро почувствовал момент либерализации вкуса. При всех своих антипатиях Платон остается для историков античной поэтики остроумнейшим наблюдателем движения искусства в эпоху отмирания классически-строгих видов музыкальной и литературной изобразительности.

Глава 12. Аристотель. Обзор источников. Тексты Аристотеля, касающиеся психологии искусства, разобраны с учетом литературных споров эпохи. Фрагмент комедиографа Антифана (*Poiesis*, fr. 191 Kassel–Austin), концептуально и даже терминологически близкий «Поэтике», свидетельствует о кризисе трагедии и о начале нового расцвета комедии. Тимокл, возможно, намекая на перипатетиков, высмеивает старания оппонентов Платона представить трагедийный театр лечебным учреждением: страдающий зритель успокаивается, глядя на чужие страдания (*Dionysiaz.* fr. 6 Kock). Ценность последнего свидетельства для интерпретации психологии искусства Аристотеля впервые отмечена гуманистами XVI в. Юмор комедиографа остался, однако, незамеченным: подслепого, который *смотрит* на Финейд, и безумца, *обучающегося* на примере Ореста, продолжают воспринимать всерьез (Xanthakis-Karamanos G. *Studies in Fourth-Century Tragedy*. Athens, 1980. P. 18).

Если, как делалось в работе и ранее, сопоставить все релевантные теме тексты (в данном случае – места *Corpus Aristotelicum*), характер возражений Аристотеля эстетической критике Платона становится очевидным. Апология искусства заключена в той аккуратности, с которой систематизатор отграничивает этику от эстетики: «благое и прекрасное – разные вещи» (*Met.* 1078a31–2); «с искусствами и добродетелями дело обстоит по-разному» (*EN* 1105a26–31); в массе литературного материала «заведомо не содержится истины или обмана» (*Cat.* 17a3–7) и т. д.

Для интерпретации понятия *κάθαρσις* в психологии искусства первостепенное значение имеет теория аффектов. Аристотель составил реестры эмоций, могущих нарушать равновесие душевных сил и подавлять рассудок, которому чувства обязаны своим возникновением. В списке взрывоопасных эмоций одна бесспорно положительная – *χαρά*, радостное возбуждение. Намного больше «соединенных с болью» – страх, жалость, гнев, ненависть, тоска, зависть, даже влюбленность и восторг, хотя об их качестве прямо не сказано. Исключая вожделения, ревность и зависть, *πάθη* заразительны, хотя возникают только при условии соотнесения: слушатели должны, пусть даже неосознанно, спроецировать переживания героев на себя. Сопереживание безвредно: чувства реципиента выравниваются без последствий для нравственного склада.

Став первым и редким в истории эстетических учений памятником строго научного подхода к вопросам литературы (выведенные с учетом традиции обобщен-

ния имеют здесь самостоятельную ценность, не обслуживая ни литературной, как у поэтов, ни педагогической, как у прежних философов, программы), дошедшая «Поэтика», хотя скупое, отвечает и на вопрос о собственно трагическом впечатлении. В сфере психологии трагедию квалифицирует испытанный в какой-то момент восприятия, не обязательно в финале, болезненный аффект. Одобряя мрачные финалы трагедий в гл. XIII, в следующей главе Аристотель отдает предпочтение счастливым концовкам (за что Дж. Элс упрекает философа в непоследовательности): когда зритель знает, кем антагонисты приходятся друг другу, трагическая развязка ожидаема и не производит шокового впечатления. Трагизм определяется необычностью и ужасом (τὰ παράνομα καὶ δεινὰ: EN 1101a33) происходящего. Важная параллель отыскивается в музыкальной части «Проблем»: речитатив в песнях «трагичен» из-за своей «неровности», поскольку «неровное страстно» (918a10–12). Свойствами трагедии здесь наделяется аномалия как *tertium comparationis* несхожих жанров.

Разбор мест «Политики» о влиянии экстаической музыки на психику возбудимых людей (1342a7 и далее) приводит к пониманию катарсиса в социальном контексте как облегчения, отдыха, полезного преимущественно публике низшего класса: ἀνάπαισις целебна, и поэтому власти дают народу отдохнуть. Едва ли допустимо счесть подобный эффект субстанциальным признаком жанра трагедии. Скорее, это – акциденция, выявляемая в анализе общественных отношений. Но «очищение страстей» в уцелевшем тексте «Поэтики» явно принадлежит сущности трагедии. Лексико-грамматический анализ последнего раздела определения жанра в VI главе «Поэтики» – 1449b27–28, пассажа, рецепции которого посвящены дальнейшие главы реферруемого исследования (спорный текст Аристотеля включен в заглавие второй части), – выясняет важность буквального понимания причастия περαινουσα. Περαινω, всегда подразумевает некую кульминацию, предел трагедийного чувствования и цель трагедии в эмоциональной сфере. Предпочтения перед прочими переводами περαινω – «verlaufen» (Гомперц), «carry on» (Элс), «exécuter» (Дюпон Рок – Лалло), «render» (Батчер), «convey» (Халливелл) и др. – отдается объяснению П. Донини: «eseguire, fare qualcosa dal principio alla fine». От κάθαρσιν зависит родительный падеж, который синтаксически допустимо толковать как *separativus*, *obiectivus* или *subiectivus*. Понимая трагедийное очищение как освобождение от страстей, придется считать ἔλεος καὶ φόβος чужеродными душе реципиента, хотя эти чувства присущи здоровому психиче-

скому складу и, как было показано выше, определяют психику зрителя трагедии. Предпочтительнее, поэтому воспринимать генетив как субъективный, с опорой на медицинские и физиологические контексты: большинство параллелей относится к этой области. Таким образом, ἡ τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσις есть «истечение», выход «именно таких» (τῶν τοιοῦτων указывает на общую черту), то есть аффективных эмоций.

Первую часть включает анализ древнейших, еще античных, объяснений катарсиса. Не прекращаются попытки доказать, что позднеантичные писатели об искусстве имели более полный текст «Поэтики», и возвести их свидетельства к утраченному первоисточнику (Я. Бернайс, М. Нарделли, Р. Джанко, Э. Бельфиоре). В разрез с этой тенденцией, не приведшей к убедительным результатам, отклики Филодема, автора Коаленова Трактата, Ямвлиха, Прокла, Олимпиодора, а также других, менее заметных критиков, расцениваются в работе как ранние памятники рецепции учения о катарсисе, основанные на том же тексте «Поэтики», который доступен и нам. Филодем в IV книге περὶ ποιημάτων (*PHerc.* 1581) гиперболизирует выдуманный им же нравственный смысл очищения, чтобы далее высказать возражения эпикурейца морализаторскому подходу к литературе. Коаленов Аноним предложил понимать катарсис как «симметрию чувств» (§ III, p. 22 Janko; сходно с т. н. «Abrundung-Theorie», которой обогатит литературу о катарсисе Гете). Своим ἀποκαθάρμενοι πειθοῖ (*Myst.* 1, 11, 48–59) Ямвлих объясняет функцию драмы в духе дидактической теории, сходной с концепциями неоплатоников XVI века. Имея в виду κάθαρσις «Поэтики», тот же автор упрекает Аристотеля в излишней «физиологичности» (*Myst.* 3, 9, 36–37): огрубив мысль оппонента, Ямвлих приписал термину смысл «пургатива», что повторит в XIX веке Я. Бернайс. Прокл спорит даже не с Аристотелем, но с интерпретацией Ямвлиха. Тот категорически не согласен понимать катарсис как вульгарное физиологическое «истечение» (ἀπέρασις). Ибо ἱερὰ μέλη и мистериальные действия, участником которых становится зритель, приближают к богам. Согласно Проклу, от подражаний никогда не произойдет «освящение» (ἀφοσίωσις – термин Ямвлиха). Ведь приблизиться к Единому можно, только исключив чувства, дав же волю страстям, их нельзя утихомирить (*In Plat. Rem publ.* 1, 42, 10–16 Kroll). Изложение Олимпиодора, перечисляющего несколько «способов очищения» (*In Plat. Alcib.* 54–55), показывает, что уже античные авторы пытались словами Аристотеля определить пользу литера-

туры. Так толкование катарсиса стало особой ветвью филологического и философского знания, значительно переросшей узкую проблему интерпретации одной фразы в «Поэтике». Без тщательного исследования этой обширной традиции предложить убедительную реконструкцию учения Аристотеля о психологическом воздействии трагедии представляется невозможным.

Вторая часть – «РЕЦЕПЦИЯ ФОРМУЛЫ ОЧИЩЕНИЯ: δι' ἑλέου καὶ φόβου περσίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν» – предваряется, как и первая, сжатым *введением* общего характера, в котором охарактеризовано современное состояние исследований рецепции *Poet.* 1449b27–28 и задачи предстоящего рассмотрения. Хотя имеются работы, посвященные отдельным персоналиям и этапам в истории комментирования прославленного пассажа (кроме упоминавшейся выше монографии М. Люзерке, образцовыми по широте охвата являются главы о катарсисе в книге: Weinberg V. A History of Litterary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago, 1961), описать всю историю катартического дискурса пока никто не пытался. Вопрос о катарсисе грозит отделиться от своей истории: специалисты по рецепции мало заботятся о способах решения проблемы, авторы же, предлагающие новые интерпретации, игнорируют историю толкования. Перед исследователем встают, таким образом, две взаимосвязанные задачи: регистрировать, что сделано для понимания текста Аристотеля, и отмечать перипетии общественных настроений, влиявших на филологический поиск.

Глава 1. Катарсис в сиро-арабском мире. В сирийском переводе «Поэтики» IX в. действие трагедии описано следующим образом: «посредством милосердия и страха смягчающая страдание и осуществляющая очищение тех, кто страдает». Как правило, сирийские и арабские переводчики мало задумывались над смыслом исходного текста, подставляя на место греческих сирийские слова и сочетания. Из таких переводов текстологи способны с большой долей вероятности восстанавливать чтения греческой рукописи. В нашем случае очевидно, что перевод сделан со списка, содержавшего вариант παθημάτων. Засвидетельствованное Риккардианской рукописью и одним поздним списком с Парижского кодекса, это чтение иногда оспаривается. Сириец (Ицхак бен Хунайн?) имел преимущество перед первыми западными переводчиками «Поэтики» XV века, работавшими с рукописями другой ветви и вынужденными

поэтому считаться с плохо приемлемым μαθημάτων (страх и жалость – «знания»? ср. *Pol.* 1341a24, о музыке авла: κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν).

При этом текст Сирийца нельзя назвать зеркальным отображением греческого. Возникла идея «умаления» и была применена к «страданиям», туманное же «очищение» совместилось с «теми, кто страдает». Сирийской и арабской литературе, в том числе переводной, драма неизвестна: τραγῳδία в сирийском тексте транскрибирована. Определяться могло влияние литературы в целом, вернее того, что привык считать литературой сирийский переводчик: милосердие и страх, внушаемые духовной литературой, облегчают страдания и очищают от них душу.

Арабский переводчик с сирийского Абу Бишр (Матта ибн Юнус) в свою очередь переиначивает смысл исходного текста. Мадх, возглавлявший иерархию жанров арабской литературы, «умеряет страсти и впечатления посредством сострадания и страха, и очищает, и делает чистыми тех, кто чувствует страсть». В грамматическом отношении перевод сделан по трафарету с сирийского, однако если для Сирийца эффект искусства заключался в избавлении от боли, то у Араба он сведен к усмирению страсти. Мотивы, приведшие к указанному пониманию катарсиса понятны опять-таки с учетом местной литературной традиции. Морализирующая арабская лирика дискредитирует чувства, стремится воспитать в слушателе и читателе бесстрастие. Сиро-христианская интерпретация (страсти = мучения) сменилась на арабо-христианскую (страсти = чувства), так как арабская поэзия предоставила для этого иллюстративный материал.

Толкование Авиценны (который не заменяет трагедию мадхом: возможно, он пользовался переводом Ибн Ади, позднее утраченном) предполагает, что добродетели, если внушать их с должной силой, оздоравливают и физически. В арабо-мусульманской интерпретации катарсиса риторика получает статус медицины: доброта, благочестие – основания здоровья, как духовного, так и телесного. Парафраза Аверроэса и ее латинский перевод Германа Алемана удаляют от исходного греческого текста; у ближайших комментаторов Алемана поэтика перерастает в логику. Латинский перевод с греческого Вильгельма Мербеке (1278 г.) не копировался и на сотни лет был забыт.

Глава 2. Гуманисты. «Поэтика» не сразу заинтересовала филологов Ренессанса. Латинский перевод Джорджио Валлы (1498 г.) и греческий текст, изданный Аль-

дом в 1508 г., долгое время оставались почти без откликов, что можно объяснить трудностью адаптации «Поэтики» к тем взглядам на искусство, которое первое поколение гуманистов переняло у Платона. Морализирующая эстетика навязывается Аристотелю через посредство Горация (*miscere utile dulci*): в предисловии к «Софонисбе» Триссино страх и жалость трагедии предстают пользой, соединенной с наслаждением.

Более тщательное изучение «Поэтики» начинается с двуязычного издания Алессанро и Гвильельмо Пацци (1536 г.), в котором 1449b27 переведено: «*non per enarrationem, per misericordiam vero atque terrorem perturbationes huiusmodi purgans*». Здесь отмечаем две особенности, существенно повлиявшие на всю гуманистическую герменевтику:

1. важная для Аристотеля антитеза – «отображение, осуществляемое действующими лицами, а не через повествование» – исчезла и возникла новая – «не повествованием, а жалостью и страхом» (смещение оппозиции). Так уже у Валлы и в Риккардианской рукописи XIII в., изученной автором реферируемого исследования во Флоренции. Данная ошибка немало способствовала верному пониманию средств «очищения»: для гуманистов ἔλεος καὶ φόβος всегда были частью сюжета, провоцирующими чувства *событиями*. У Аристотеля πάθη прямо названы πράξεις (*Poet.* 1452a38–b1; ср. 1452b11–13; *Eur. Or.* 832–833; *Pl. R.* 606b8).

2. «Очищает возмущения [души]» проще всего понять в духе воспитания бесстрастия. Передача παθήματα через *perturbationes*, материал для которой дал Цицерон, порицавший страсти со стоическим пафосом (*Tusc.* 3, 7), хотя и точна, уводит назад к арабам. Аристотель нигде не обязывает драму к элиминации чувств.

Авторы первых больших комментариев Винченцо Маджи и Франческо Робортелло предложили целый спектр толкований катарсиса – от контрастного τοιοῦτων и *внушения* страха и сострадательности до теории расчета страданий (по Тимоклу). Популярными станут привыкание (закалка), гармонизация чувств и дидактическая теория. Катарсис выступает последствием, а не имманентным восприятию психологическим эффектом. Такой подход объясняется тем, что первые комментаторы обнаружили параллельное место «Политики», где обсуждается социальная польза искусства (1342a). Здесь катарсис легко принять за остаточное действие, выведя из него и отдаленную пользу. Принципиально верное толкование катарсиса в «Политике» дал в

1561 г. физиолог Джованни Пинья, предложивший в полемике с дидактическими трактовками теорию релаксации: «пока мы увлечены зрелищем, уставший ум восстанавливается». Однако именно дидактическая теория (обучение на примерах), согласная с требованиями моралистов, проникла в сочинения популяризаторов поэтики, таких как Орацио Тосканелла, и вместе с теорией привыкания, поддержанной в комментарии Кастельветро, была перенята у гуманистов критикой XVII в.

Поиск имманентного восприятию катарсиса также начали гуманисты. Оценивая их толкования, находим предшественников как Бернайса (Джордж Паттенхэм, пионер английского литературоведения, предложивший понимать очищение как гомеопатическое «выбивание» долгой печали кратким огорчением), так и Вейля с его теорией экстерииоризации чувств. Последнюю в 1586 г. предложил Лоренцо Джакомини в трактате, специально посвященном катарсису. Повод дал поэт-моралист Джованни Делла Каза («Галатео», гл. XI), чьим ориентиром, очевидно, было Овидиево *est quaedam flere voluptas: Trist. 4, 3, 37*. Впервые Делла Каза сопоставлен с Аристотелем в лекциях «О сочинении новелл» (1574 г.) Франческо Бончиани, коллеги Джакомини по *Accademia degli Alterati*. «Облегчение с удовольствием» (*Ag. Pol. 1342a15*) вызвано *выходом*, проявлением страстей. Хотя с данной интерпретацией связаны определенные трудности (Аристотель считает страх и жалость болезненными), она правильно понимает *κάθαρσις* как «истечение», с генетивом субъекта.

Глава 3. Парадигмы Нового Времени. Изучение рецепции катарсиса в XVII–XVIII вв. дает интересный новый материал по истории новоевропейской культуры. Гуманисты исчерпали резерв толкований. Наследники Ренессанса Даниил Гейнзий и Паоло Бени поддержали первый дидактиков, второй абитудинистов. Основываясь на собственных творческих установках, Корнель с незначительной правкой принял мнение Бени, тогда как Расин одобрил теорию гармонизации (избавление эмоций от избыточности). Следя за ходом рецепции, отмечаем появление в среде иезуитской критики проекта гармонизации всех чувств: универсализируя *τοιοῦτων* формулы, рационалист Дж. Зани стремится доказать, что трагедия и закаляет, и облегчает. Следом Р. Рапэн формулирует теорию оптимизации, которую позднее поддержал Лессинг (без ссылки на Рапэна; до настоящего времени источник не был установлен): у черствых зрителей порог чувствительности повышается, а чрезмерно впечатлительные, наоборот, успокаиваются. Наконец, Драйден, пересказывая мнение Рапэна, пишет, что за-

дача трагедии, согласно Аристотелю, сводится только к возбуждению чувств. Здесь историком дискурса регистрируется переход критики на сенсуалистические рельсы. Теория солицитации была взята на вооружение Николаи с последующим отказом от определения трагедии по Аристотелю.

Параллельно развивается медицинская линия: по мнению Т. Галлуцци, трагедия лечит, «вычищая» страх и жалость наподобие вредных жидкостей. Возражая пуританам, ругавшим драму словами Платона, Мильтон суммирует доказательства пользы трагедии. Одним из них, хотя, вероятно, не главным, был аргумент от медицины: трагедия гомеопатически умиряет страсти созерцанием этих же страстей, наподобие того как «меланхолические жидкости употребляют против меланхолии». Патопсихологическая теория Паттенхэма (освобождение от душевного гнета) сменяется патофизиологической (выведение жидкости), что приближает к пониманию метафоры очищения.

Эстетическая, или гедонистическая, теория Ш. Батте (в Англии близкие идеи незадолго до Батте высказал Дж. Моор) стала отправным пунктом ряда аберраций, приведших к возникновению широко известного романтического понимания античной трагедии. Батте свел катарсис к эстетическому наслаждению: страшное и печальное в трагедии делает источником радости отображение, мимесис. Метастазию, прочитав и не вполне поняв Батте, высказал гневное неодобрение в адрес античного зрителя, получавшего «садистское» удовольствие от боли героев. Гейнзе, большой поклонник Метастазии-драматурга, критически доработал мысль итальянского критика. Действительно, античному человеку нравилось то, от чего наши «fromme moralische Seelen» отвернулись бы с негодованием. Но дело в том, что античный человек был неизмеримо выше нас силой своей «самости» (Selbstigkeit). Герой трагедии, «следуя закону необходимости, подчинял волю случайному столкновению событий», и если погибал, то свободно, радостно. Шеллинг, который, как и все романтики, чтит Гейнзе, оформил его мысль в «Философских письмах о догматизме и критицизме» в виде концепции трагедии как пьесы, изображающей торжество свободы над необходимостью. Комментаторы эпохи раннего романтизма (первым И. Буле) приписали катарсису смысл сублимации страстей.

Глава 4. Деятнадцатый век. Главной заслугой романтиков в исследовании психологии искусства Аристотеля было создание альтернативной эстетики (у Канта

«восхищение» расценивается как вторая наряду с наслаждением от прекрасного эстетическая эмоция), что позволило изучать «Поэтику», не завися от нее. Часть критиков, как и прежде, приписывают Аристотелю собственные идеи: начиная с Гердера, катарсис понимают как «примирение». Гете выдвинул структурную теорию, близкую Коаленову Анониму: «выравнивание страстей» происходит в самой трагедии, катарсис не относится к зрителям. Другие критикуют Аристотеля за чрезмерную сентиментальность (Г. Герман). Одновременно возникает исторический метод: вместе с изданиями текстов Аристотелева Корпуса появляются исследования, авторы которых с энергией гуманистов XVI в. пытаются вернуть «Поэтику» в ее эпоху, вписать учение Аристотеля в контекст античной литературной мысли. Впрочем, даже в таких трудах сказываются философские пристрастия исследователей: Эд. Мюллер выдвигает идеалистическую концепцию катарсиса как изъятия из души «низко-личностного», общения зрителя к общечеловеческому началу.

Наиболее оправдана претензия на историзм медицинских и физиологических теорий катарсиса. Ученые XIX в. высказывают гипотезы, близкие ранним физиологам, но поддержанные более широким спектром параллелей: снятие аффективности (Я. Геель), экстерниоризация (А. Вейль, повторивший Джакомини) и психопатологическая теория (Я. Бернайс). Последняя предлагалась в XVI в. Паттенхэмом, и не исключено, что трактовка Бернайса восходит через гедониста Моора, доступного Бернайсу в немецком переводе, прямым путем к Паттенхэму. Подробный критический анализ положений Бернайса выявляет его неоспоримую заслугу: при всех ошибках в частностях и неустойчивости общей концепции, сложившейся не без влияния идеологии постромантизма, параллельные места в текстах античных медиков, действительно, важнее прочих для понимания метафоры очищения.

Дальнейшая история дискурса в XIX в. определяется «спором о Бернайсе»: сторонники ищут новые аргументы и параллели (часто ложные), противники указывают на погрешности. Благодаря Katharsisforschung в немецкой науке специализируется психология искусства, ранее существовавшая без номенклатурных претензий. Намечается общая тенденция: медики находят точки соприкосновения с идеалистами. Возникает эклектическая доктрина, ставящая медицинское «вычищение» на службу высокому «просвещению». Существенную роль в установлении консенсуса сыграли рецензии Фр. Зуземиля. В конце столетия революционное направление пси-

хиаэрии дало два новых решения – катарсис как «отреагирование» по Брейеру и Фрейдэ (А. Бергер) и теориэ транквилизации чувств (Б. Бозанке и Г. Ленерт). Отдаляясь от историзма, эти гипотезы сослужили физиологической школе плохую службу: с ними будут успешно конкурировать другие, в частности, популярные в наши дни интеллектуалистическая и структурная (формальная) теории. Интеллектуалистическую трактовку (катарсис – неосознанное обучение) впервые предложил русский эстетик А. В. Амфитеатров, структурное объяснение (катарсис – воздаяние по вине) после Гете развил греческий филолог Д. Вернардакис. Данные теории, слабо поддержанные античными источниками, оставались маргинальными в эпоху, выше всего ценившую историко-филологическую достоверность, но возобладали в новейшее время с приобретением полемикой о катарсисе все более спекулятивного, надтекстового характера.

Глава 5. Новейшая критика. Решающие успехи в понимании формулы катарсиса сделали комментаторы первой половины XX в., обобщившие лучшее из сделанного ранее. И. Байуотер, почитатель Бернайса, правильно толкует средства очищения: «не страхом и жалостью» (что Перро, Вольтер и потом Вейль называли *galimatias*), но – «страшным и печальным», то есть электризирующим психику сюжетом (как было и у гуманистов, читавших текст со смещением оппозиции). То же находим у А. Гудемана, противника бернайсиан. Н. Терцаги высказал понимание трагедийного очищения как отделения трагических эмоций от всего лишнего, выведение их в «чистое» состояние (что в принципе тождественно теории экстерииоризации Джакомини и Вейля). Ф. Дирлмейер обновил теориэ релаксации, дав адекватное истолкование пассажам «Политики». Дискретный анализ проблемы ведет к убедительному объяснению ее составляющих: замечено, что очищение страстей не относится ни к эстетике, ни к технике драматургии, что катарсис зрителя и читателя есть возбуждение, а катарсис гражданина состоит в снятии напряжения – идеи, отраженные и критикой Аристотеля у Брехта.

Продвижению вперед мешает, однако, эклектизм, принимающий в довоенной критике необычные формы. Предложенная Г. Мюрреем и развитая В. И. Ивановым и Ж. Круассан мистериальная теория (катарсис – религиозное очищение), которую Бернайс, возражавший гипотетическим мистикам, опроверг до ее появления, соединила обряд и ритуал с медициной, литературу с культовой практикой. Интеллектуалисти-

ческая гипотеза, после Амфитеатрова введенная в науку Ш. Гауптом, в свою очередь смешивает сознательное с неосознанным, дидактику с аффектом, психоанализ с гармонизацией по старому иезуитскому принципу. Начиная с шестидесятых годов, тенденция к эклектике усиливается: Н. Шпигель, Т. Бруниус, П. Сомвиль, Х. Голдстейн и другие критики стремятся вписать в трагедийный катарсис все мыслимые в различных контекстах значения (очищение религиозное, медицинское, философское, техническое, бытовое).

Интеллектуалистическая теория прочно захватила умы, трансформируясь в когнитивную (Р. Кунс), гносеологическую (Л. Голден), метафизическую (А. Ф. Лосев), но оставаясь последовательной в признании за трагедией обучающего значения. В последние десятилетия воскресают и еще более далекие от Аристотеля морально-дидактические толкования: катарсис как исключение эмоций, противостоящих милосердию и осторожности, с контрастным *τοιοῦτων* по Маджи (Р. Шоттлендер, Э. Бельфиоре), или как воспитание у зрителя «культуры чувств» (М. Нуссбаум, А. Шмидт).

Следующие тезисы прямо указывают на кризис интерпретации в настоящее время:

1. Аристотель сказал нечто совершенно непонятное (среди агностиков сегодня старейшие и известнейшие исследователи: такую позицию занимает С. Халливелл; к ней склоняется Г. Фласхар);
2. Аристотель сам не понимал смысла термина «катарсис» (К. Вильдберг);
3. Аристотель сказал нелепость (Д. Гроут);
4. Аристотель ничего подобного не говорил; спорное место надо вырезать из текста (за атетезу, неоднократно предлагавшуюся и ранее, в частности, М. Петрушевским, последним выступил К. Велозо).

В завершение второй части диссертации дан ряд наблюдений, подводящих итог истории рецепции пассажа о *κάθαρσις*. Данный пассаж в «Поэтике» скрывает не постороннее или малозначительное, но общезначимое, некое утверждение о воздействии трагедии на человека. Эту истину можно, однако, понять лишь в историческом контексте, в пределах той эпохи, когда она была высказана. «Очищение страстей» определяет у Аристотеля каждую трагедию. Чтобы остаться собой, последней нужно *возбуждать*, а не ликвидировать, страх, жалость и подобные им аффекты. Высказывания о принципиальной необъяснимости катарсиса продиктованы справедливым

недоумением: надо волновать зрителя, «соллицитация» (как именовал свою теорию Бернайс) очевидна. Напротив, успокоение, закалка, лечение, воспитание чувств и пр. суть акциденции, в принципе трагедии не нужные. Очищение страстей также едва ли сводимо к эстетическому (и любому) удовольствию, которое в лучшем случае сопровождает процесс, не будучи самим процессом.

Остается, поэтому, думать, что очищение страстей, их *выход*, и есть имманентное восприятию возбуждение – субстанциальный признак трагедии. Катарсис облегчает скованную усталостью душу сильным движением эмоций. Новейшие критики (Дж. Бреретон, Ч. Сигал, С. Халливелл, Э. Бельфиоре и др.) повторяют: цель трагедии – спровоцировать страх, побудить к сопереживанию, нарушить равновесие психики, довести до крайнего напряжения чувств. И афинская трагедия с первых шагов стремилась к тому же. «Поэтика» ценна теории, но еще ценнее истории литературы: автор описал эмоциональное действие отмирающего жанра. В последнем разделе реферируемого исследования справедливость оценки Аристотеля подтверждается свидетельствами о характере афинской публики.

Заключение – «ЧИСТЫЕ ЭМОЦИИ В ТЕАТРЕ ДРЕВНИХ АФИН» – суммирует результаты работы, выявляя причины, определившие как своеобразие классической трагедии, так и описание ее у Аристотеля.

Масса свидетельств (в ряду прочих: Pl. *Leg.* 700c1–7; Dem. *Fals. leg.* 337; Cor. 262; Athen. 416F; 583F; Ног AP 220–224) указывает на крайне требовательное отношение афинской публики к актерам и драматургам. Трагики сталкивались, помимо того, и с чисто внешними трудностями: часами высидывая на открытой весеннему ступенчатой эстакаде, тринадцать тысяч зрителей общались друг с другом, закусывали (особенно когда было скучно смотреть: Ag. EN 1175b12–13), кто-то «был навеселе» (Athen. 464F), один засыпал (Theophr. *Char.* 14, 4), другой кричал и хлопал, когда все замолкали (ibid. 11, 3). Фигуры исполнителей скрадывались отдалением и углом осмотра; при слабой акустике в дощатой *savea* времен Платона и Аристотеля нелегко было уловить приглушенные масками голоса хора и агонистов.

Чтобы в таких условиях захватить внимание таких зрителей, драматургу приходилось использовать весь потенциал своего жанра. Фриних заставил рыдать афинян, показав им трагедию захваченного персами Милета (и был оштрафован: Hdt. 6, 21). Эсхил, по оценке восходящего к перипатетикам «Жизнеописания», «использовал

сюжет и зрелище не ради обмана, а для чудовищного потрясения» (Schol. in *Prom. vet.* 7). Умение драматургии вбрасывать в контрастные аффекты слушателям Горгия доказал Софокл (ср. *Thuc.* 2, 65, 9). Еврипид заслужил репутацию «трагичнейшего» (*Ag. Poet.* 1453a29–30), мучая невинных и чуть ли не открыто требуя от зрителя скорби. В тех же опасных для художника условиях возникла и самая комическая из комедий, вынужденная смешить каждой строчкой (ср. *Ag. Ran.* 19–20).

Отвечая усилиям практиков искусства, теоретическая поэтика свой первый интерес проявила к феноменальной способности художников управлять душевными движениями публики. Платон доводит мысль предшественников до апогея, сочтя литературу способной и обязанной изменять общественную жизнь. Очевидность театра, мимо которой не мог пройти психолог искусства при описании эмоционального эффекта драмы, Аристотелем определяется медицинским термином *κάθαρσις*, употребленном в метафорическом смысле. Слово было ходовым в его школе (*Aristox. fr.* 26; *Probl.* 864a23–34). Сам философ не раз пользуется им в работах по биологии, говоря о различного рода «истечениях» (*HA* 528 b1–2; *GA* 738 a 29; 747a19). Трагедия достигнет «исхода» страстей, заставит своими страхом и жалостью, как горьким снадобьем, «выйти наружу» сильные болезненные чувства. Как и литературность, и эстетическая ценность произведения, сила его воздействия на обыденные эмоции допускает степени. Однако любая трагедия, по определению жанра в «Поэтике», выводит болезненное чувство (страх, жалость, гнев: *τοιαῦτα* указывает на общее качество) в «чистое», вполне свободное от прочих ингредиентов психики (других эмоций, волевого контроля, рассудочного анализа) состояние.

Развитие трагедии, по свидетельству самого Аристотеля (*Poet.* 1449a7–9), близко к концу; хотя бы из антикварного интереса ее хотелось кодифицировать. Необходимости же спасать для науки комедию вовсе не ощущалось: сам Аристофан предпочел изящество юмора остроте памфлета, и Аристотель приветствует обновление жанра (*EN* 1128a22–5). Такая комедия в эпоху создания «Поэтики» угодна театру и способна его покорить, возбуждая «чистую» радость, проявление которой у зрителя и есть, согласно реконструируемой мысли Стагирита, эмоциональная задача легкомысленного жанра.

С точки зрения Аристотеля-социолога театр полезен для рекреации усталой психики, элементарного «отдыха от трудов» (ср. *Thuc.* 2, 38, 1; *Pl. Lg.* 653d2, схоже:

Ag. *Pol.* 1341b41). Трагедии с ее тяжелыми переживаниями трудно приписать облегчающий эффект. Однако систематизатор обдуманно воспользовался для характеристики психологического воздействия данного жанра понятием κάθαρσις: перенесенный из медицины термин, хотя и описывает болезненный процесс, подразумевает положительный результат. В рамках социологического дискурса о полезности бурной музыки в «Политике» требовалось подчеркнуть не боль, но крайнюю силу переживания, из двух драматических жанров существенную именно для трагедии. К страху и жалости подсоединен поэтому ἐνθουσιασμός (1342a7). Всякий создающий и воспринимающий драматическое искусство склонен к проявлению сильных эмоций (*Poet.* 55a30–32; *Pol.* 1340a13–14). И эта мощь оказывается целебной. Пример из жизни – «исступляющие душу песнопения» (*Pol.* 1342a9–10) – нечто, казалось бы, совершенно уродливое и мало способное успокоить человека экстатического. Однако индивиды, «подвластные данному движению души», отдавшись исступлению и «как бы испытав катарсис (уже испытал: τυχόντας в аористе; ср. *Pl. Lg.* 628d2–3)», от буйства «чувствуют облегчение». Тожественного результата достигает катарсис трагедии, силой воздействия на психику сходной с неистовой пляской корибантов.

Определение жанра подразумевает всеобщность; катарсис, имманентный восприятию, универсален. Найти одно последствие для всех зрителей драмы или слушателей музыки, напротив, почти невозможно. Впечатляет, что Аристотель смог объективировать отысканную пользу. Чувствительные зрители относятся преимущественно к трудящемуся классу. Однако абсолютно спокойных нет и среди других классов публики. Не так уж важно, чем психолог объяснит эффект облегчения – тем, что «искажения ладов» и противоестественные πάθη трагедии нравятся простому народу, или же необходимостью каждому возбудимому человеку с известной периодичностью «растрясать» психику. Оба решения приемлемы, они не исключают друг друга. Кардинально важен итог: ἐξοργιάζοντα τὴν ψυχὴν μέλη ценны как фактор релаксации. Следуя учителю, Аристотель признал нравственную роль строгой музыки, но ради организованного отдыха допустил в идеальное государство и другую, уместно добавив, что с трагедийным театром дело обстоит не иначе. В большей или меньшей степени нужное всем, испытываемое всеми облегчение становится результатом солицитации чувств. Итак, трагедию как орган социальной гигиены нелепо запре-

щать. Урок Аристотеля состоит в признании автаркии искусства в здоровом обществе.

ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ РАБОТЫ

Положения диссертации отражены в монографии:

1. Психология искусства: учение Аристотеля. М.; СПб.: СПбГУ, Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 816 стр. (51 п. л.)

Статьи, опубликованные в изданиях, рецензируемых ВАК, в том числе по международному индексу цитирования Web of Science (Arts and Humanities Citation Index):

2. Гомеровский вопрос Фридриха Ницше // Вестник СПбГУ. Серия 6, вып. 3. № 22, 2000. С. 50–58.

3. Aristoph. Vesp. 118-124, Hor. Ars. 301-304 и трагический катарсис // Индоевропейское языкознание и классическая филология – V, 2001. С. 111–115.

4. De Parmenidis fragmento B 1-3 // Hyperboreus. Vol. 7, fasc. 1–2, 2001. P. 91–101.

5. F. Hoessly. Katharsis: Reinigung als Heilverfahren // Hyperboreus. Vol. 8, fasc. 1, 2002. S. 196–208.

6. Смерть на сцене: «отождествление» и «соаффект» в эстетике Аристотеля // Вестник СПбГУ. Серия 6, вып. 3. Nr. 23. 2002. С. 24–36.

7. Hor. Ars. 32-37: *faber imus* // Hyperboreus. Vol. 8, fasc. 2, 2002. С. 314–325.

8. Метафора стрел у Пиндара // Индоевропейское языкознание и классическая филология – VIII, 2004. С. 226–231.

9. Aristoteles, Poetica VI 1449b28: лексико-грамматические альтернативы // Philologia classica. Вып. 6, 2004. С. 150–161.

10. ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΙΣ ΕΚ ΠΑΡΑΛΟΓΙΣΜΟΥ // Hermes. Vol. 133, Heft 4. 2005. S. 447–457.

11. Wahrheit für die Thessalier: Eine literaturtheoretische Simonides-Anekdote // Hyperboreus. Vol. 12, fasc. 1–2, 2006. S. 37–54.

12. Об одном мотиве застольной поэзии: Theogn. 1041–42 // Philologia classica. Вып. 7, 2007. С. 98–107.

Статьи в прочих изданиях:

13. Катарсис в раннем Средневековье // *Orientalia et classica*. Труды Института восточных культур. Вып. 15. *Discipuli magistro*. К 80-летию Н. А. Федорова. Отв. ред. Н. П. Гринцер, Д. О. Торшилов. Москва, 2008: РГГУ. С. 333–344.
14. *Catharsis in the Mid-16th Century. First Renaissance Comments on the Aristotelian Definition of Tragedy* // *Verbum*. № 6, 2002. P. 99–109.
15. Аристотель // *Культура Ренессанса. Энциклопедия*. Т. 1. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2007. С. 94–97.
16. „Die doppelten Künste der Magie“? Zu Gorgias von Leontinoi, Helena S. 10 // *Wiener Studien* Bd. 123. 2010. S. 11–18.

Общий объем публикаций по теме составляет 59, 2 п. л.