

УДК 1:316

СОЦИАЛЬНЫЙ СМЫСЛ КАТАРСИСА

Е.А. Бугарчева

Аннотация

Статья раскрывает эстетический феномен катарсиса с новой стороны, а именно как феномен социальной жизни. Предпринятый обзор исторических форм катарсических практик указывает на их различную, но отнюдь не последнюю роль в общественной коммуникации и отношениях человек-общество. Катарсис предстает как форма единения людей в античности и средневековье, как способ воспитания личностных качеств в Новое время и как отложенное и раздробленное событие в современном мире.

Было время, когда искусство полагалось заповедником Красоты, который существовал где-то над миром. В этом заповеднике бытийствовали идеалы Добра, Гармонии, Истины и Красоты. Если мир и не был совершенен, то жить в нем было можно, веря в мир Идеалов. Они существовали не только в искусстве, но и в религии, политике, истории. Что касается искусства, то встреча человека с идеалами нередко осуществлялась в форме катарсиса.

Катарсис представляет собой высший тип эстетической реакции, момент наивысшего напряжения духовных сил человека при встрече с эстетическим началом. Катарсис – чувство редкое, глубоко противоречивое по своей природе. Это всегда соединение противоположных эмоций: горя и очищения, отчаяния и гордости, радости и печали. В катарсисе человек понимает смысл произведения и осуществляет в этом переживании прорыв к Бытию.

Хайдеггер пишет: «Оказавшись близ творения, мы внезапно побывали в ином месте, не там, где находимся обычно» [1, с. 278]. Это значит, что встреча с художественным произведением, если она состоялась, погружает человека в новое, непривычное пространство. А в момент переживания катарсиса человек, преодолевая себя повседневного и возвышаясь над собой, приобщается к бытию и обретает бытийственный взгляд на вещи.

Встреча с художественным произведением – это *событие*, момент совпадения во времени экзистирования зрителя и бытийствования творения. Катарсис есть их слияние, «падение» бытия в Dasein, как сказал бы Хайдеггер.

Возникает вопрос: каков культурно-исторический диапазон действия катарсиса? Является ли это чувство «вечным», всегда существовавшим в человеческой природе в качестве его антропологической константы, или это способность только современного человека? Или, может быть, наоборот, у культурного героя нашего времени эта способность утрачивается? Каковы перспективы этой важнейшей эстетической эмоции?

Известно, что исследование катарсической реакции началось еще в античности. Аристотель был, по-видимому, первым мыслителем, анализирующим природу и сущность катарсиса. В качестве основного материала он использовал древнегреческую трагедию. Затем интерес к теории катарсиса возобновляется в Новое время. Два авторитетных литератора – Корнель и Лессинг – обсуждают аристотелевское определение катарсиса.

В XX в. отечественные мыслители А.Ф. Лосев, Вяч. В. Иванов, В.В. Вересаев, Л.С. Выготский развили и обогатили представления о принципе действия катарсиса.

Лосев дал оригинальную трактовку катарсиса в связи с общими онтологическими взглядами Аристотеля, которые не представлены подробно в знаменитой «Поэтике» – работе, на которую обычно ссылаются, анализируя античные представления о катарсисе.

Понимание духовно-психологической жизни человека у Аристотеля включает высшую категорию «ум». Его качество – быть «вечной сущностью, неподвижной и отдельной от чувственных вещей» [2, с. 205]. В уме исчезает разделение, во-первых, на множество человеческих «я», а во-вторых, на субъект и объект (потому что ум не только субъективная – психологическая – субстанция, но и объективная – духовная). Лосев пишет: «По Аристотелю, все душевные силы, постепенно освобождаясь от потока становления, в котором они только и возможны, превращаются в некое духовное средоточие, в ум, который... представляет собою высшую собранность всего растекшегося множества психической жизни в некое подвижное самодовлеющее пребывание в одной точке. <...> Очищение есть состояние духа, который поднялся выше волевых актов, – заключает Лосев. – Очищение совершается не в моральном плане, а в уме, если этот ум понимать по-аристотелевски» [2, с. 206]. По Аристотелю, для катарсического переживания необходим момент сосредоточения. В нем чувство обособленного «я» растворяется в единой духовной субстанции, исчезает ощущение раскола на мир внешний и внутренний.

В момент наивысшего напряжения душа зрителя настолько сосредоточивается на произведении, что не отделяет себя от него. В этом смысле катарсис есть слияние субъекта и объекта, то есть произведения и воспринимающего его человека.

Для древнего грека эстетические переживания в театре были элементом полисной жизни. На это указывает, например, форма и размеры театра. Форма греческого театра, как известно, тяготеет к шарообразности (сегодня к ней ближе всего традиционный цирк). Шар считается идеальной фигурой: все точки его поверхности равноудалены от центра. Однако удивителен шар не только с точки зрения геометрии, но и с точки зрения психологии: в нашем сознании это образец единства и цельности. Ему уподоблен и греческий Космос. А если это так, то и сам театр стремится к космическому подобию, существует как «микрокосмическая» модель.

Через геометрию шара устройство греческого театра воплощало и социальную гармонию – идеал демократического общества. Особенности строения театра позволяли примерно одинаково со всех мест слышать и видеть представление, так что и здесь реализовывался принцип равноправия граждан. Зри-

тели сидели друг против друга и созерцали не только сцену, но и практически все население полиса¹. Получается, что в театре весь полис созерцает себя, что способствует ощущению его единства.

Не только форма театра, но и содержание представлений предполагало объединение зрителей. Ницше видит силу греческого театра в соединении аполлонического и дионисийского начал (см. [4]). Дионисийские мистерии включают в себя магическое, сакральное переживание единства человека с жизнью и смертью всего живого. Это достаточно «темный», хтонический культ, требующий неистовой, безумной души (недаром Дионис был богом виноделия). Душой древнегреческого театра выступала истина бога Диониса, то есть истина умирающей, воскресающей и кругообращающейся природы. Это то, к чему впоследствии приобщался зритель. Но чтобы культ стал культурой, его надо «обуздать» тем, что Ницше назвал буддийским термином «покрывало майя». Форма мистерий должна была принять универсальный вид. Театр в принципе понятен всем – грекам и негрекам независимо от того, к какому культу они принадлежат. Более того, в целом он понятен всем людям, даже нашим современникам. Культ же, напротив, существует в тесной связи с сообществом, которое его отправляет; прекращение выполнения культовой практики чаще всего означает ее бесповоротную смерть.

Тем не менее, главное, что унаследовал от мистерий театр, – это способность объединять людей в едином переживании.

Однако действие на сцене театра и культовое действие по своей приобщающей силе не равны. В театре между изображаемым на сцене и зрителем возникает дистанция, а средством их соединения выступает исполняемая хором музыка. Она позволяет достичь единения разных сторон – зрителя и актера, актера и театрального действия, зрителей между собой. Музыка способна объединить отдельных индивидуумов в единый хор. Индивид, как и герой трагедии, умрет, но если его судьба вплетена в жизнь человеческого рода, то последний будет нести память о нем.

В трагедии именно музыка выступала средством единения зрителя и актера, и благодаря ей весь театр превращался в единый универсум, космос.

Для театрального действия важны не только средства, но и содержание того, что играет на сцене. Герой трагедии на протяжении всего действия находится в противоречии с богами, с судьбой или полисом (с другими людьми). Особенно сложно складывались отношения героя с судьбой. Герой всегда ощущает рядом с собой нечто более сильное и, может быть, «страшное»: вот я и вот неизбежная судьба. Исторически это можно проинтерпретировать в логике распадающегося родового тела: нарождающаяся самостоятельная личность ищет свое место в мире и осознает меру своей свободной воли. Хор в трагедии чаще всего советует герою смириться с судьбой, переживает за него, словно бы пытается вернуть или привести героя в совместимость с жизнью космоса. В трагедии «Эдип», например, герой осознает, что, пытаясь избежать предначертанного, он тем самым выполняет его. В результате исполнения судьбы Эдип

¹ Исследователи отмечают, что количество мест в театре было сопоставимо с количеством свободного населения полиса (см. [3]).

становится носителем блага – не для себя, а для окружающих: где он умрет, там наступит благоденствие. Мудрый Эдип перестает конфликтовать с судьбой, раскол ликвидирован. Зритель, глубоко сочувствующий судьбе Эдипа, сам в катарсическом переживании испытывает смирение перед роком. Так не только эстетические средства трагедии (хор), не только космоподобная форма театра, но и само содержание трагедии служит единению полисного гражданского сообщества.

Интересно, что древнегреческий театр появляется в то же время, когда зарождается философия (VI в. до н. э.) и происходят серьезные сопутствующие социальные изменения. К последним относится упоминавшийся уже распад тела родовой общины и зарождение личности¹. Это период некоторого дуализма или двух противоречивых тенденций: с одной стороны, родовое тело все еще притягивает индивида обратно в свое лоно; есть желание потерять границы обособленного «я» и снова вернуться к состоянию «мы»; с другой стороны, неотвратимо усиливается индивидуализация сознания и поведения и, как бы она ни пугала, за ней будущее.

Первая тенденция возврата в лоно родового тела в культурном плане представлена в форме дионисийских мистерий. Основным «чувственным» проявлением этой тенденции выступает переживание экстазиса, который, в отличие от катарсиса, лишен логического завершения. Из экстазиса можно только выпасть, как процесс он есть бесконечно длящееся растворение индивидуального «я» в чем-то большем. Катарсис выводит человека из привычного состояния, чтобы вернуть его к жизни другим, чище и лучше. В катарсическом переживании есть момент единения отдельных зрителей в единое «тело» и есть потенциал для работы и становления личностного «я».

Примером личностного и неоднозначного отношения к искусству может выступать позиция Сократа. Ницше в «Рождении трагедии» считает Сократа одним из виновников заката греческой трагедии: Сократ был слишком разумен, рационалистичен, чтобы воспринять дионисический дух трагедии. Вместе с тем известно (в том числе из диалога Платона «Пир»), что Сократ посещал театр и поэтические состязания и наслаждался ими. Можно предположить, что, находясь в театре вместе с другими зрителями, которые представляли собой еще «осколки» родового тела, Сократ тоже переживал катарсис, но только другим путем, связанным с мыслительной деятельностью. Катарсис от мысли, подобный архимедовой эврике, по-видимому, был для Сократа самым большим счастьем. Мир личности скрыт внутри нее, в то время как мифологический человек живет в ощущении внешних связей. Через катарсис мифологический человек соединяется с родовым телом, а личность – с обществом, полисом. Скорее всего, греческий театр вызывал отклик у любого типа зрителя – мифологического героя или личности.

Древнегреческий театр воплощает в себе множество видов соединения: это единение (1) героя трагедии с судьбой, (2) трагического действия со зрителем, а значит, и зрителя с миропорядком, (3) зрителей между собой в качестве граж-

¹ Для греческого мира личность – редкий, нехарактерный и избыточный феномен. Сократ был таким редким примером личности в античном полисе.

дан полиса, (4) всех вместе с космосом. Катарсис, переживаемый коллективно или лично в греческом театре, – это глубоко социальный феномен. Он не является развлечением или украшением, а выступает важным посредником в социальной коммуникации, которая образует общество. Катарсис становится общественной формой объединения полиса как государственного, социального, а не только родового тела.

В различные эпохи катарсис по-разному выполняет эту социальную коммуникативную функцию. В Средневековье таким объединяющим началом был карнавал (см. [5]). Если в Античности катарсические практики носили в основном трагедийный характер, то в средневековом карнавале по большей части действовало комическое катарсическое начало. Бахтин пишет, что карнавал преследовал цель перевернуть привычное, в том числе мораль, религию и социальные структуры, вверх ногами и слиться с ними в карнавальной смехе.

В этом смехе, как отмечает Бахтин, нет разделения на смеющегося и осмеянного. Каждый смеется над собой, над другими и над существующим порядком. Мир средневекового простого человека выглядит как бесконечная иерархия, в которой он сам занимает неизменное место в самом низу. Разрушая их на определенное время, средневековый человек мог жить дальше в существующих условиях. Смех же, осуществляя переворачивание социальной иерархии, позволял человеку любого происхождения ощутить необходимость своего присутствия в социальной структуре. Когда дурак или шут одевался королем, пастырем или знатным князем и шутил сам над собой, а вместе с ним смеялись и все остальные, происходило примерно то же, что и в греческом театре. Любой гражданин видел перед собой всю социальную структуру, но только не буквально, а в театрально-представленной форме, перевернутой карнавалом. В обоих случаях искусство объединяло людей, только в Древней Греции это делалось посредством трагического катарсиса, а в Средневековье – комического.

Обе эти катарсические практики носили коллективный характер. Это значит, что никто не мог и не хотел отказываться от участия в этих действиях. Театр и карнавал захватывали все общество целиком.

С началом Нового времени происходит переход от коллективных катарсических практик к индивидуальным. Коллективное, совместное переживание все так же обладает ценностью: приятнее сходить в театр или в концертный зал, чем переживать в одиночку. Но объединяющая функция катарсических практик теперь перенесена внутрь субъекта. Нововременный человек в катарсисе переживает единение с самим собой, видит себя как некоторую целостность, необходимую людям.

А значит, катарсис перестает быть коллективной эстетической практикой и становится глубоко индивидуальным событием. Способность пережить катарсис в одиночку, конечно, появляется не у всех, но это знак состоявшейся личности. И собирает катарсис в данном случае не общественное тело, а личностный мир. В катарсическом переживании для личности заключается возможность трансцендирования, преодоления и обновления себя. В соприкосновении с искусством личность соединяется с бытием, с чем-то сакральным и в то же время настойчиво требующим участия человека для воплощения в этом мире и в этом обществе.

Современное массовое искусство стремится снять личностное начало, которое в условиях быстрого темпа жизни становится слишком тяжелым бременем для человека, утрачивающего свои личностные качества. Казалось бы, массовое искусство воспроизводит коллективные практики. В действительности массовая культура делает людей не едиными, а одинаковыми «атомами», одинокими в толпе. Если смысл средневекового карнавала – понять другого в социальной иерархии, то смысл массового искусства – устранить этого другого, отказать ему в существовании. В массовом искусстве нередко исчезает и личностное начало, и мотив единства человека и общества.

Естественно, возможность и смысл катарсического переживания ставится под вопрос. Однако в неклассическом, в том числе и массовом искусстве, находится место для обнаружения личностного начала в человеке. Если классическое искусство предлагало человеку идеалы, к которым можно было стремиться, то неклассическое искусство нередко создает анти-идеалы, от которых хочется откеститься. Когда мир столь жесток и циничен, что не верит в Истину, Добро, Красоту, искусство может только показать самое худшее в эстетической форме, что, возможно, разрушит цинизм и равнодушие зрителя. Ю. Кристева (см. [6]) обнаруживает в современном искусстве буквально физиологический катарсис, *исторгающий* все гадостное из души и тела человека. Художественное произведение действует таким образом, чтобы вызвать у зрителя чувство неприятия (тошноту, отвращение и т. д.), в том числе неприятия чего-то в себе. В этом неприятии нет окончательного варианта того, каким должно быть человеческое «я». Но «катарсис отторжения» содержит в себе импульс поиска того. Неклассическое искусство предполагает для человека возможность самому завершить катарсическое действие уже за пределами художественной реальности.

Относительно современного искусства подчас невозможно сказать, является ли тот или иной артефакт художественным произведением или эстетическим (социальным, этическим и т. д.) экспериментом. Зрители чаще всего втягиваются в такие эксперименты на правах «элементов произведения». Таким образом, у художественного феномена теперь нет четких границ. Вместо этого о писателях, например, говорят «скриптор»; современный художник тоже нередко выступает такой же частью артефакта, как и зритель. В лучшем случае автор выступает в качестве инициатора произведения, а «дотворить» само произведение «здесь и сейчас» может постсовременный зритель, слушатель, читатель.

Отсутствие четких границ эстетических феноменов и представление о смерти художника наталкивают на мысль о катарсисе как отложенном событии. Возможно, что современное, по крайней мере, постмодернистское искусство создает не произведения, а Произведение. Иными словами, если нет авторов-субъектов и даже нет истинных зрителей, если каждый художественный артефакт находится как бы в постоянно становлении, то, возможно, в современном искусстве складывается Произведение будущей культуры из всего того, что сотворено разными людьми. Еще нет завершения творческого акта, который сегодня раздроблен на множество фрагментов; их еще предстоит собирать. Собираение такого Произведения – долгий и драматический процесс, и катарсический потенциал, заложенный в нем, проявится «после». Может быть, не современник, а потомок окажется его истинным участником.

Подводя итоги сказанному, выделим социальную составляющую феномена катарсиса. Самое первое, что удалось обнаружить: катарсис как социальный феномен обеспечивал объединение греков вокруг неродового, а значит, социального, государственного тела полиса. Это катарсис, главным образом, трагического типа.

Средневековье порождает смеховой, комический катарсис, участвующий в динамически воспроизводимой стабильности социальной структуры (иерархии) средневекового общества.

В Новое время социальная функция катарсиса становится, можно сказать, противоположной: он выступает необходимой стороной становления личности. Переживание личного, индивидуального катарсиса – признак ее самостоятельности и зрелости. Поэтому верно и обратное: человек-личность умеет переживать катарсис наедине с художественным произведением.

В современном обществе катарсис встречается редко. Мы предположили, что он является отложенным событием в драматическом процессе создания Произведения будущей культуры. Но в любом случае, катарсис несет в себе глубокий социальный смысл – создание или восстановление гармонических отношений человека и общества.

Summary

E.A. Bugarcheva. A social meaning of catharsis.

The subject of the article is using of the traditional aesthetic concept “catharsis” in the social analysis. Social meaning of catharsis changes according to the conditions of cultural-historical epoch. In ancient Greece catharsis was not only the aesthetic reaction, but the social feeling of the polis’ union. In the society of modernity catharsis was a way of individualization of the personality inner world. The social role of catharsis in the postmodern society is to connect different sides of human activity into the common process of cultural development. Catharsis is researched as a social phenomenon.

Литература

1. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – 510 с.
2. История эстетической мысли: в 6 т. – М.: Искусство, 1985. – Т. 1. Древний мир. Средние века. – 463 с.
3. Иллюстрированная история мирового театра. – М.: БММ АО, 1999. – 582 с.
4. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или эллингство и пессимизм // Ницше Ф. Соч. в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 829 с.
5. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
6. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.

Поступила в редакцию
31.08.07

Бугарчева Евгения Алексеевна – аспирант кафедры социальной философии и культурологии Казанского государственного университета, ассистент кафедры гуманитарных дисциплин Казанского государственного технологического университета.