

РЕЦЕНЗИИ

КАТАРСИС: МЕТАФОРЫ ТРАГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ СОСТАВЛЕНИЕ И ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ В.П. ШЕСТАКОВА

СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2007. 384 с.

Катарсис и трагическое остаются актуальными и для современного искусства понятиями; их можно причислить к “ключевым словам культуры” (А.В. Михайлов). Одно из подтверждений тому – рецензируемая книга, явившаяся итогом конференции в Российском институте культурологии. Составитель книги В.П. Шестаков замечает в предисловии, что сфера трагического постоянна во все времена, хотя изменяются ее восприятие и осмысление. Этот сборник освещает различные этапы эволюции катарсиса и трагического в литературе, музыке, театре, кинематографе, изобразительном искусстве, не оставляя без внимания массовую культуру и то, как она адаптирует фундаментальные эстетические категории для собственных нужд. Несомненной для авторов книги является глубинная связь катарсиса трагического и комического, которая дает о себе знать уже в эстетике романтизма. По мнению составителя, в наши дни трагедия оказывается на распутье – перед ней “тупик, отсутствие нового понимания трагического и одновременно *перспектива*, надежда на новые методы осознания трагических конфликтов” (с. 6). Книга состоит из трех разделов: “Философия и эстетика катарсиса”, “Трагический катарсис: очищение ужасом и состраданием” и “Комический катарсис”.

Первый раздел открывается статьей В.П. Шестакова “Катарсис: от Аристотеля до хард рока”. Эволюция аристотелевских идей, их рецепция и переосмысление представлены через сопоставление альтернативных подходов. Так, по аналогии с “загадочным” определением трагического катарсиса формируется идея комического катарсиса – очищения удовольствием и смехом (трактат Де Куалена – I в. до н.э.). Невнимание средневековой эстетики к проблеме катарсиса, возможно, чересчур резко определено как “интеллектуальный вакуум” (с. 13). Автор справедливо отмечает значительность эпохи Возрождения в эволюции катарсиса, когда в трактатах Кастельветро, Риккобони, Робортелло, Минтурно эта идея “освобождалась от религиозных и моралистических интерпретаций” (с. 16). Дальнейшая эволюция

прослеживается на материале спора Корнеля, сторонника дидактического, крайне рационалистического понимания катарсиса, с Лессингом, адаптирующим катарсис к мещанской драме. Выходя за рамки эстетики, В.П. Шестаков обращается и к медицинскому, психотерапевтическому значению катарсиса, которое связано с трудами Я. Бернайса, Й. Бройера и З. Фрейда. Иное радикальное переосмысление Аристотеля представляют собой концепции Л.С. Выготского, Э. Кассирера, Г. Лукача, которые усматривают в катарсисе сущность эстетического. В современном осмыслении катарсиса выделяется несколько тенденций: во-первых, популярное психотерапевтическое понимание, во-вторых, выдвижение на первый план иронии как связующего звена между трагическим и комическим “очищением” в Новое время, в-третьих, освоение (и предельное упрощение) катарсиса массовой культурой. Подобную примитивизацию В.П. Шестаков объясняет лишь тем, что массовая культура “концентрирует внимание только на каком-то одном элементе (страхе или агрессии), игнорируя все другие” (с. 26); об иных причинах редукции катарсиса в масскультуре, в первую очередь, о содержательной и ценностной сферах, не говорится. Более того, утверждается, что сама по себе долговечность идеи катарсиса достигнута за счет ее примитивизации, – так что не принимаются во внимание многочисленные высказывания о катарсисе в литературе XX века (например, Д.Е. Максимова, Е.В. Волковой, С.З. Оруджевой).

Практически в унисон со словами В.П. Шестакова звучат и суждения К. Разлогова («От катарсиса к “хеппи-энду”: метаморфозы античности в массовой культуре»): “Трагедия и катарсис остаются актуальными и в XXI веке, хотя и предстают перед современниками в маскарадных костюмах мелодрамы и хеппи-энда” (с. 32). При этом создается впечатление, будто в сознании исследователя все области современного искусства поглощаются массовой культурой. По мысли автора статьи, индивидуализм героев, в которых “стихии страстей” сталкиваются “с нравственными постулата-

ми” (с. 29), парадоксальным образом и подпитывает трагическое мироощущение, и способствует массовому тиражированию трагических сюжетов. Верно определяется специфика мелодраматического конфликта – он требует разрешения (“хеппи-энда”) внутри сюжета. Однако утверждение, что классический роман неизбежно превращает трагедию в мелодраму, подкрепляется только ссылками на аналогии между голливудским кино и романами Достоевского, иных же примеров не дается.

С. Макуренкова в статье “Катарсис: к первоосновам понятия” ставит перед собой чрезвычайно сложную задачу: соотнести современную (постмодернистски ориентированную) парадигму с типом мышления, предваряющим античность. Пользуясь термином М. Фуко “эпистема”, отражающим определенные соотношения “слов” и “вещей”, автор предлагает добавить к существующему перечню эпистем (античной, “ренессансной”, “классической” и “современной”) еще одну, первоначальную для европейской риторической традиции – минойскую эпистему. С античной она соотносится “через дихотомии воды/огня, бессмертия/смерти, мифоритуала/риторики, дожанрового/жанрового, ритуала/трагедии” (с. 42). Религиозные корни аристотелевского катарсиса усматриваются не в культе Диониса, но в обряде “последнего очищения”, характерного для древней Критской культуры, в частности, “катартического промывания внутренностей” (с. 45). Ключевым образом, питающим европейскую культуру по сей день, признается лабиринт (или, иначе, Атлантида), в связи с чем постмодернистская парадигма слова соотносится «с “дожанровой” парадигмой слова как мифоритуала» (с. 44). В центре внимания автора находится онтология слова, и его современное состояние названо потерей “целительства”. В то же время некоторое сближение центральных образов древней и современной парадигм рассматривается как возможность возвращения слову катарсической, преобразующей, обновляющей силы. Итак, если предыдущие две статьи заметно преувеличивали долю массовой культуры в современности, то в данном случае вся новейшая эстетика видится исключительно постмодернистской.

Чрезвычайно влиятельное в XX веке медицинское толкование катарсиса и его истоки глубоко осмыслены М.М. Беляевым в статье «“Катарсическая” предыстория психоанализа». Замечая, что З. Фрейд в основном говорит не о трагическом катарсисе, но о воздействии искусства вообще, автор статьи анализирует идеи Я. Бернайса, А. Бергера, Г. Бара, в русле которых и формиро-

вались суждения самого Фрейда. Убедительно говорится и о ницшеанском компоненте подобных воззрений (у Г. Бара): патологический момент катарсиса – возможность дать волю сдерживаемым аффектам, дикому и злему в человеке, а затем “осознать благо культуры” (с. 59). Медицинский подход к катарсису не абсолютизируется: указывается на некоторую односторонность как Фрейда (творческий процесс как результат жестокого антагонизма сознания и бессознательного), так и его предшественников.

Отождествление вслед за Х. Уайтом определенных концепций истории и личности с жанрами (романа, трагедии, комедии и сатиры) позволяет А. Люсому рассмотреть катарсис не только как эстетический, но и как культурно-исторический феномен. Так, для современной России катарсисом, по мнению автора, стало бы освобождение от “бремени империи” (с. 89). Однако Люсому это представляется невозможным, а виной тому – “односторонняя жанровая разоруженность, не позволяющая совладать с собственным трагизмом” (с. 101). К сожалению, вывод о жанровом “бессилии” сегодняшней российской культуры делается на основе одного лишь проекта Бориса Акунина по “реконструкции массовой литературы” (с. 100).

Раздел, посвященный трагическому катарсису, открывает статья О. Румянцева “Конец трагического сознания”. Это уже не трагизм “без берегов”, с которым не справляется культура, пребывающая на грани энтропии, но смена трагедии как средства “открытия сознания” чем-то принципиально иным. Выражение “открытие сознания” взято автором у А.В. Ахутина и близко позиции “внеаходимости” по М.М. Бахтину. Посредством трагедии мысль обращается к Иному и возвращается к себе, “узнает себя как мысль о предмете” (с. 107). В Новое время сущность трагедии может быть выражена как столкновение надындивидуального с личностным, или – “природы и свободы” (с. 110). Закат трагического сознания автор статьи видит в XX веке, когда «в результате исключения из жизни Иного, нарушающего ее течение (смерти, страдания, “измененных состояний сознания” и т.д.), повседневность стала единственной реальностью» (с. 113). Фундаментальное понятие для Румянцева – “обращенность”, под которой подразумевается услышанный человеком призыв со стороны “вещи, животного, растения, события” (с. 130). Родственная “диалогичности” (Бахтин) и установке на Собеседника (Ухтомский) обращенность, по мнению автора, и позволяет обосновать и оправдать человека в наши дни. В словесном творчестве идея обращенности воплощается в

хайку. Вывод этот кажется несколько неожиданным, так как “обращенность” и новое обоснование человека, оказывается, присутствуют в современной культуре в качестве одного-единственного жанра, притом не самого популярного, находящегося скорее на периферии.

В статье В. Кантора “Ужас вместо трагедии (творчество Франца Кафки)” чрезвычайно ценным и убедительным представляется разграничение трагического и ужасного; за гранью трагического пребывают безличные, “такие, как все”, герои Кафки, заброшенные в “мир абсурда и ужаса, где нет вины, но есть наказание” (с. 140). Так автор статьи обозначает основное свойство ужасного – обреченность каждого и полное отсутствие свободы, возможности бороться. Центральная философская проблема, связанная с художественным миром Кафки, формулируется в понятиях экзистенциализма – как “нетость Бога”. Однако же шанс на преодоление ужаса появляется благодаря особой позиции художника, вглядывающегося в абсурдный мир – чтобы открыть чаемое пространство свободы. Таким образом, в статье сполна признана неустранимость катарсиса и в литературе XX века. Концепция В. Кантора во многом близка точке зрения Е.В. Волковой, также отмечающей парадоксальность катарсиса в современном искусстве (“Трагический парадокс Варлама Шаламова”).

А. Вислова, как и В. Кантор, связывает трагическое с возможностью свободного действия героя. В статье «Трагическая маска в пространстве “черной комедии”» исследовательница выносит суровый приговор современной российской драме. В ней, по мысли автора, нет ни стремления к постижению роковых противоречий XX века, ни цельных героев, способных на противостояние недолжному. Катарсис отсутствует в театре абсурда и “черной комедии” – в пространстве тотальной иронии, в чем автор справедливо усматривает влияние постмодернистской децентрации субъекта, а значит и “деструкции личности героя как психологически и социально-детерминированного характера” (с. 156). Иронический модус преобладает и в постановках классики, и в современной пьесе; некоторое исключение видит автор только в пьесах В. Сигарева “Пластин” и “Черное молоко”, но и там – лишь “трезвая жестокость ощущения реальности” (с. 161) при отсутствии катарсиса. “Луч света” в этом царстве иронии – немногочисленные спектакли режиссеров старшего поколения (“Суфле” Ю. Любимова и “Последнее письмо” Н. Шейко). Эстетика постмодернизма рассматривается автором статьи в своих наиболее крайних, можно сказать, вуль-

гаризованных проявлениях, потому современный российский театр предстает за редкими исключениями как разгул цинизма и безответственных стилистических игр.

Предмет статей Г. Варакиной и Е. Шахматовой – мировоззрение художников Серебряного века и отозвавшаяся в нем античная и буддийская философия. Г. Варакина прослеживает связь культа Диониса с орфизмом и пифагореизмом; характерное для них понимание очищения состоит в достижении экстаза в ходе мистерии. С появлением трагедии – “всемирного варианта мистерии” (с. 179) – в создании катарсиса все большую роль играет символика, а не мистическое слияние с божеством. Сложное преломление учения о Дионисе в христианстве Варакина рассматривает в контексте русского религиозного осмысления этого образа, а также в связи с русской интерпретацией идей Ницше. В центре внимания – те художники Серебряного века, для кого Ницше был пророком: Вяч. Иванов, А. Белый. Момент общности видится в целях – преодолении в себе “слишком человеческого”. Различие лежит в отношении к трагедии и искусству, которые для Ницше в эпоху “Заратустры” уже не способны принести утешение, русские же символисты и философы не могли “отказаться от очистительной силы трагедии и трагического искусства” (с. 185).

Е. Шахматова описывает духовную ситуацию Серебряного века как метания художника между западным трагическим мироощущением (“неравное противоборство между героем и миром, утратившим гармонию” – с. 191) и полным его отрицанием в буддизме, для которого мир гармоничен сам по себе. Проблема смерти также получает амбивалентное звучание – отсюда мотивы перехода, смены воплощений, нереальности времени и относительности пространства в творчестве Н. Гумилева, А. Белого, М. Кузмина, М. Волошина, З. Гиппиус, А. Ремизова, В. Хлебникова и многих других. Однако непомерно отвлеченным представляется следующее утверждение: “Смерть не пугает интеллектуальную элиту Серебряного века” (с. 203). Поэтика и образность литературы этой эпохи оказываются слишком уж однородными и напрочь лишенными трагического осмысления смерти, что, конечно, весьма сомнительно. В статье, однако, немало ценных замечаний о стремлении к созданию мистерии как отличительном качестве мифотворческого сознания Серебряного века; данная культурная эпоха, хотя это и не уточняется в работе, увидена именно через призму символизма.

А. Григорьев предпринимает смелую попытку вычленив в философии М. Хайдеггера лейтмотив трагедии, опираясь на ключевые для мыслителя феномены “ужаса, страха, падения, смерти, конечности, вины” (с. 225). Новое понимание трагедии у Хайдеггера заключается, по мнению автора статьи, в “ситуации богооставленности современного человека” (с. 241). Но ситуация эта уже не разыгрывается в театре, служа очищению, а предшествует самой попытке “осознания, покаяния и искупления” (с. 241) – т.е. трагедия онтологизируется и становится частью портрета современного человека.

Отправной точкой статьи И. Кондакова “Рождение музыки из духа трагедии” является знаменитое высказывание Ницше: “Метафизическая радость о трагическом есть перевод... дионисической мудрости на язык образов: герой, высшее явление воли, на радость нам отрицается, ибо он все же только явление, и вечная жизнь воли не затронута его уничтожением”. Полемизируя с Ницше, автор статьи выводит сущность трагического в музыке С. Прокофьева и Д. Шостаковича именно из сопротивления художника Мировой Воле, из неприятия произвола, уничтожения и массы, и отдельной личности. Такая позиция, мы полагаем, противостоит как безудержной апологии дионисизма, так и концепции “оптимистической трагедии” и массового, “принудительного” героизма в советской действительности.

Статья М. Златковского насыщена сведениями о происхождении и эволюции карикатуры, которая, по мнению автора, находится у истоков живописи вообще. В карикатуре – сплаве литературного творчества с изобразительным искусством – заложен потенциал не только осмеяния, утрирования, но и отображения трагических понятий. Так из гротесковых приемов карикатуры, поддержанных символизмом, немецким экспрессионизмом и сюрреализмом, вырастает “сенс-арт”. Специфика его – юмор абсурда и, в то же время, родство с притчей: “карикатура – это философский рассказ в эстетике экзистенциализма” (с. 270). Итак, трагическое в сенс-арте осмыслено в духе экзистенциализма; однако о характере (и возможностях) катарсиса в статье говорится расплывчато и мало. Катарсис, по мнению автора статьи, – удел художника-демиурга, а также зрителя, сопереживающего его “страстям”. Такое “ультраромантическое” осмысление трагического очищения, ставя в центр творца, игнорирует как форму, так и содержание самого творения.

Часть раздела “Комический катарсис” посвящена близким ему понятиям в эстетике Средне-

вековья (гротеск) и Возрождения (трагический юмор). При этом в статье В.П. Шестакова даются подробные сведения о характере гротеска в средневековом изобразительном искусстве и книжном деле, но заявленное в названии статьи соотношение трагического и комического остается недостаточно проясненным. А. Якимович в свободной, эссеистской форме описывает гротескный (снова!), парадоксальный ход мысли, появившийся в эпоху Возрождения и определивший собой все Новое время. Способность “увидеть наше ничтожество и есть доказательство нашего триумфа” (с. 287) – так формулирует Якимович главную мудрость Возрождения, квинтэссенцию его трагического юмора. В высказываниях Мишеля Монтеня, Джованни Пико делла Мирандола исследователь подчеркивает именно тягу к парадоксам, намеренную непоследовательность, почти ницшеанский танец мысли. Вывод о характере Нового времени, выросшего на этих истинах, делается уже “по-постмодернистски”: “Новое время стало ориентироваться на... принцип неустанной инициативности и совмещения разных ценностей” (с. 294). Однако отмечается, что искусство XVII века “не унижает и не отнимает надежду” (с. 304), какими бы безобразными ни были его предметы. Заканчивается статья настоящей одой языку – именно языку, а не просто эстетическому или форме в искусстве, и эпоха Возрождения опять-таки предстает как прямая предшественница постмодернизма.

Статья Е. Меньшиковой “Спираль иронии и вектор трагедии: гротескное сознание как явление советской культуры” посвящена русским писателям первой половины XX века: А. Платонову, Ю. Олеше, М. Булгакову. Теоретической базой статьи послужила, с одной стороны, бахтинская концепция карнавала и сопутствующего ему гротеска, с другой же – труды философов XX века, осмысливших “сдвиги в социальной архитектонике” (с. 308), “дегуманизацию искусства” и “омассовление” человеческого сознания. Взаимодействие массы и художника Меньшикова соотносит с идеями двух культов – Диониса и Орфея (те же силы действуют, заметим, и внутри сознания художника): “с одной стороны, горестные филиппики рефлексирующего Орфея, с другой – профанирующее пьяное веселье терзаемого бастарда Диониса” (с. 318). Немало верного сказано о зловещем характере карнавализации истории и массового сознания, правда, без ссылки на статью С.С. Аверинцева “Бахтин, смех, христианская культура”, полемичной по отношению к бахтинскому радостному приятию карнавала. Сущность гротеска, по мысли Меньшиковой, –

в уникальном сплаве “осмысления и осмеяния” (с. 326), который рождается в карнавализованном сознании художника. Однако эти мысли высказаны в статье излишне многословно, встречаются неоправданные повторы.

Иное понимание гротеска предлагает А. Марков в статье “Гротескное в историческом сознании”, материалом для которой послужили образцы античной, средневековой и ренессансной историографии (последняя же непосредственно связывается с романном жанром). Определение гротеска в культуре задается для Маркова оппозицией возможного–невозможного, а осуществляется этот союз противоположностей в языке, или же “в эпохе романа”. В этом, конечно, можно усмотреть отсылку к Бахтину и принципу амбивалентности, действующему именно в романе, а не в эпосе.

Завершает книгу статья Л. Брусиловской “Трагический оптимизм или иронический пессимизм как модель строительства мира”. Исследовательница сближает таких, казалось бы, непохожих друг на друга писателей, как Г. Миллер и С. Довлатов. Это сближение блестяще аргументировано: герои Миллера и Довлатова – своеобразные “пассивные” бунтари, маргиналы в разладе с миром, не находящие себе места, а потому остро ощущающие дисгармонию общего бытия (как проекцию своей частной жизни вовне). Центральные персонажи осознают абсурдность окружающего мира, они не строят никаких иллюзий, и именно это осознание абсурда дает им силы жить: “...безумие мира – гарантия того, что жизнь не станет размеренной, предсказуемой, серой и скучной” (с. 364). Ирония в сочетании с самоиронией оказываются неплохим щитом от трагизма бытия, хотя и не способна его одолеть. Ход мысли Л. Брусиловской вызывает в памяти названную выше статью В. Кантора; оба исследователя находят суть сов-

ременного, обновленного катарсиса и трагического в парадоксе, в алогичном преодолении ужаса, одиночества, несвободы “нетрадиционными способами” – абсурдной надеждой, ироническим стоицизмом и даже некоторым “доверием” к окружающему человеку Хаосу (с. 367).

Со многими утверждениями авторов сборника можно не соглашаться, но несомненно, что книга поднимает фундаментальные проблемы философии, культурологии, теории и истории литературы. Устанавливаются связи между катарсисом и сопутствующими ему категориями: трагическим, ужасным, комическим (которое, заметим, в большинстве работ представлено иронией) и гротеском. Однако несколько в стороне оказались другие аспекты катарсиса – его “музыкально-лирическая” составляющая, осмысленная Д. Е. Максимовым и Е. В. Волковой. Кроме того, не вполне четко обозначены границы этого явления: не говорится о том, что катарсису противоположно и что родственно, хотя в нескольких статьях и идет речь о ситуациях, за пределами рассматриваемым понятием. Отметим также, что авторы некоторых статей, посвященных второй половине XX века, склонны отождествлять культурную и литературную ситуацию либо с постмодернизмом, либо с тотальной властью массовой культуры. В свете теоретических проблем, поставленных в сборнике, открывается перспектива для осмысления характера катарсиса в творчестве таких писателей, как А.П. Чехов, М. А. Шолохов, В.П. Астафьев, Г.И. Газданов, Л.С. Петрушевская.

Представляется бесспорным: рецензируемая книга – живой и ценный вклад в обсуждение чрезвычайно значимых для европейской культуры понятий катарсиса и трагического с акцентом на их современных трансформациях.

М.О. Переяслова