Катарсис

Введение.

Проблема катарсиса - трагического очищения - вызвала в истории философии, эстетики и литературы многочисленные споры. Одна из причин подобных споров своим основанием имеет недостаточно удовлетворительную сохранность “Поэтики” Аристотеля, а другая - принципиальную противоположность позиций дискутирующих сторон. Характер сложности проблемы трагического катарсиса, по образному выражению Н.И. Новадского , может быть сопоставлен в этом отношении с знаменитым “гомеровским вопросом”. Поэтому давать подробный анализ основных вариантов решений, которые наметились в толковании аристотелевского катарсиса, трудно, так как даже простое перечисление трудов о катарсисе Аристотеля займет не один десяток страниц. В своем исследовании мы отметим особенности некоторых работ по этому вопросу и попытаемся наглядно показать варианты решений данной проблемы (см. приложение).

Целью представленной работы является исследование феномена катарсиса (его сущности, функций, значения). Объект исследования - психическое переживание, предмет - феномен катарсиса у Аристотеля и его развитие в пост-аристотелевской мысли.

Исследование проводится на основе следующих трудов Аристотеля: “Метафизика”, “Физика”, “О душе”, “Политика”, “Этика”, “Риторика” и “Поэтика, или Об искусстве поэзии”. Наиболее часто используются переводы Гаспарова М.Л. и Лосева А.Ф. Также мы использовали работы философов, литераторов и психологов. Из трудов античных философов здесь представлены работы Платона, Пифагора, Квинтилиана, Эмпедокла, Гераклита и Ямвлиха. В пост-арситотелевское время проблемой занимались исследователи: Я. Бернайс, У. Шекспир, Э. Целлер, Э. Мюллер, Д. Лессинг, И.В. Гете, Ф. Шиллер, Ж.-Ж. Руссо, К. Целль, Д. Кок, К. Зелл, Й. Хейнзинга, Ф. Гегель, К. Маджи, Д. Лэмбин, Д. Гейнсиус, З. Фрейд, Г. Гейне, Ф. Фишер, Ф. Ницше, А. Маслоу, Я. Морено, Р. Ошо и др. Из отечественных исследователей катарсиса мы отмечаем следующих: В. Волькенштейн, Н.И. Новадский, А.Н. Чанышев, Ф.М. Достоевский, Л.С. Выготский, А.Ф. Лосев.

В первой главе нами поставлена задача выявить особенности аристотелевской трагедии, так как именно в связи с ней он упоминал об очищении или катарсисе. Так как по Аристотелю очищение происходит через переживание “страха” и “сострадания”, этим понятиям посвящен второй раздел первой главы.

Вторая глава данной работы посвящена феномену катарсиса. Мы поставили перед собой следующие задачи:

* рассмотреть античные традиции понимания катарсиса;
* отметить особенности понимания аристотелевского катарсиса А.Ф. Лосевым, который на наш взгляд наиболее близко подошел к верному варианту решения проблемы;
* рассмотреть феномен катарсиса в интерпретации исследователей пост-аристотелевского времени

Третья глава посвящена проблеме практического использования катарсиса в психологии. Здесь мы выделили следующие задачи:

* рассмотреть феномен катарсиса в интерпретации психологов и отметить варианты использования его в психологии;
* исследовать опыт практического применения феномена в психодраме;
* выявить роль катарсиса в медитации на основе работ философа и психолога Р. Ошо.

Наиболее актуальной задачей данного исследования является рассмотрение возможности практического применения феномена катарсиса, определение которого сформулировал еще Аристотель, в современной психологии. Эта проблема в целом была мало изучена, поэтому наша работа представляет интерес при изучении феномена катарсиса в психологии.

 Чтобы подойти к вопросу о катарсисе в философии Аристотеля, необходимо рассмотреть философско-психологическую компоненту его творчества. Это поможет выявить отправную точку его рассуждений о катарсисе.

 Аристотеля можно считать родоначальником психологии, так как именно ему принадлежит первый в истории науки психологический трактат “О душе”. Аристотель понимает душу очень широко. Там, где есть жизнь, там есть и душа. Поэтому наделены жизнью и одушевлены и растения, которые обладают лишь движением в смысле питания, роста; и животные, которые обладают еще и способностью ощущения; и человек, которому свойственно все предыдущее и также ум, мышление, рассуждение; и, наконец, Бог, который обладает лишь умом. “Все состояния человеческой души связаны с телом: негодование, кротость, страх, сострадание, отвага, а также радость, любовь и отвращение; вместе с этими состояниями души испытывает нечто и тело”. Она разделена Аристотелем на две части: разумную и неразумную, последняя же - на растительную и страстную (стремящуюся, аффективную). При этом ощущения у Аристотеля тесно связаны со способностью стремления. Разумная часть души распадается на рассудок (т.е. практический разум) и собственно разум теоретический. Практический разум должен властвовать над страстной частью души, которая разумна лишь в той степени, в какой она повинуется разуму. Теоретический же, созерцательный разум, который “не мыслит ничего относящегося к деятельности и не говорит о том, чего следует избегать или добиваться”, не имеет отношения к аффективной части души. Между тем именно эта последняя, полная стремлений, движет душой. Практический ум, направленный на деятельность, отличается от созерцающего своей направленностью к цели и тоже движет душой. Теоретический разум - это субъект познания, он делится на “ум, который становится всем”, и на “ум, все производящий”, что позднее было названо соответственно пассивным и активным интеллектом. По Ф. Нуйенсу, который описывал в своем труде “Эволюция психологии Аристотеля” определенную последовательность его сочинений, в последний период деятельности Аристотель стал истолковывать душу как энтелехию тела; такая душа не бессмертна, она возникает и погибает вместе с телом, зато ум (нус) совершенно отделяется от души, как нематериальный и бессмертный.

 Важно упомянуть здесь также учение Аристотеля об умном перводвигателе как первооснове всей его философии. Он писал в “Метафизике” (XII книга) о том, что смысловая картина вечно движущегося мира есть энергия сущности мира. Мир являет себя в этой энергии. Но так как нет ничего, кроме этого энергитийного смысла, то он сам же и оказывается соотнесенным с самим собой, т.е. он сам себя мыслит. Поэтому энергия сущности мира, лежащая в основе всякого движения в нем и в основе всякого события, есть самомыслящая энергия, энергия Ума, мышление мышления. Она может быть дана в той или другой степени материального выражения. Будучи сама по себе смысловым отождествлением отвлеченного смысла и конкретной вещи, т.е. тождеством логического и алогического, умная энергия может, однако, в той или другой мере воплощаться в материи. Материальные факты могут более или менее интенсивно организовываться по закону этой мировой чтойности. Тогда энергия становится движением, и, смотря по силе ее воплощения, - в той или иной степени совершенным движением. Максимальная выраженность “чтойности” в факте, т.е. та организованность факта, когда в смысле его не содержится ничего фактически-материального, а только - одна чтойность, иными словами, смысловое тождество чтойности и факта, и есть то, что называется красотой или совершенством. В красоте и содержится это самодовление выраженного смысла, обращенного на себя и не ушедшего в беспредельность материи.

 Реальное действие, или “движение”, как и сама энергия, воплощением которой оно является, есть действие или “движение” Ума, т.е. самоосознания и самочувствия. Разрушение энергии и уход ее в материальную беспредельность есть также разрушение и блаженного самодовления, свойственного умному перводвигателю, и переход его от “счастья” к “несчастью”, от знания к незнанию, от блаженной самоудовлетворенности к страдающему и ищущему страданию и самоутере. Несмотря на все судьбы перводвижущего Ума, уходящего в то или иное материальное оформление и, следовательно, в той или иной мере забывающего и теряющего себя самого, ум как таковой остается сам по себе вечным и неизменным самовыражением мира, и он пребывает собранным в одну точку и не нуждающимся во временном потоке смысловым тождеством всех логических и алогических судеб себя самого, данных во всей полноте блаженного самодовления. Космос с его звездами - умными силами - есть вечный покой мировой блаженной чтойности в себе и для себя одной.

 “Через искусство возникает то, формы чего находятся в душе”, - сказал Аристотель в своем знаменитом труде “О душе”. Неясно, заложены ли они в пассивном разуме наряду с формами природы, или же они - создания души, результат ее активности. Согласно Аристотелю, “искусство частью завершает то, чего природа не в состоянии сделать, частью подражает ей”. Обычное производство дополняет природу. Формы искусства - это подражания (мимесис) формам бытия как естественным, так и искусственным, это подражание тому, что происходит в реальной жизни. Несмотря на то, что Аристотель назвал искусство подражанием, он оговорился, что художник волен выбирать предметы, средства и способы подражания. Т.е. он оставил большой простор и для художественной деятельности. Точно неизвестно, какие виды искусств Аристотель отнес к подражательным. Им упоминаются изобразительные искусства, поэзия и музыка, но анализируется лишь поэзия, или искусство слова.

 Поэтика - это наука о поэзии и название одной из работ по эстетике Аристотеля. В сохранившейся части Поэтики рассматривается в основном трагедия. Посредством сострадания и страха трагедия очищает страсти. О сострадании и страхе как главных переживаниях зрителей трагедии Аристотель говорит неоднократно. Эти эмоции, по его мнению, называются неожиданностью, переломом. Например, в “Эдипе” Софокла вестник приходит к Эдипу объявить, кто тот есть на самом деле, и тем самым избавить героя от страха, но в действительности достигает противоположного. При этом страх может быть вызван при условии, что трагический герой не слишком сильно отличается от зрителя, ибо страх - это переживание за подобного себе. Сострадание же может быть вызвано лишь к герою, страдавшему незаслуженно, поэтому в трагедии перемена, перелом в судьбе героя должны вести не от несчастья к счастью, а от счастья к несчастью, и причиной этого должна быть не порочность человека, а “большая ошибка”. Только такое действие, думает Аристотель, может вызвать в душах зрителя и страх (трепет) - путем отождествления себя с трагическим героем, и сострадание. Поэт в трагедии доставляет зрителям удовольствие - “удовольствие от сострадания и страха через подражание им”. Это действие трагедии на зрителей характеризуется также как очищение - катарсис.

 По Аристотелю цель катарсиса (или “очищения”) - возбудить, напрячь аффективную способность человека, извлечь наслаждение именно из преступления будничной меры аффекта, из нарушения границы “нормального” в аффектах путем “сострадания и страха”. Чтобы постигнуть сам процесс очищения, следует выяснить, что Аристотель понимал под трагедией, страхом и состраданием.

1. Внутренние особенности трагедии по Аристотелю.

А). Что есть трагедия?

 По Аристотелю очищение души является одной из целей и одним из следствий трагедии. Он дает трагедии такое определение: “Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей”. “Услащенная речь” - это речь, имеющая ритм, гармонию и напев. “По-разному в разных частях” означает, что в одних частях это услащение совершается только метрами (частными случаями ритмов), а в других еще и напевом. Речь и музыкальные часть - средства подражания, зрелище - способ; характер - то, что нас заставляет называть действующие лица каковыми-нибудь, это склонности людей; мысль - это то, в чем говорящие указывают на что-то конкретное или выражают суждение более или менее общее.

Аристотель говорит, что “начало и как бы душа трагедии - именно сказание и [только] во вторую очередь - характеры”. Он подчеркивает, что из всех моментов, входящих в трагедию, “самое важное - состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и несчастью, а счастье и несчастье заключается в действии, и цель [трагедии] - какое-нибудь действие, а не качество”. В этом смысле трагический миф (или сказание), как картина действий, резко противопоставляется изображению характеров. Характеры - это и есть как раз то самое, что создает в людях их качество. А трагические поэты “выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры”. Но миф не есть и изображение мыслей. Аристотель в весьма краткой формуле высказывает подлинную разницу, существующую между мифом, с одной стороны, и изображением характеров и умонастроения - с другой. Подобное этой антитезе, говорит Аристотель, происходит и в живописи. “Именно, если бы кто-нибудь без всякого плана употребил в дело лучшие краски, то он не произвел бы на нас такого приятного впечатления, как просто обозначив линией данное изображение”. Миф, следовательно, понимаемый как действенный символ жизни, является как бы идеальной структурой жизни, смысловым скелетом действия, в то время как характеры и мысли изображаемых лиц и сами они суть только эмпирическое исполнение этих идеальных структур, причем, взятое само по себе, это эмпирическое наполнение гораздо проще и менее интересно; оно одинаково может применяться к любой структуре, так как само по себе оно - совершенно вне искусства и трагедии.

Еще ярче обнаруживается несовместимость Аристотеля с плоским натурализмом в тех местах, где он сознательно противопоставляет миф реалистическому отображению людей и событий. Он прямо говорит: “Дело поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости”. Стало быть, “жизнь” и “действие” как основание трагедии мыслятся Аристотелем исключительно в плоскости умно-созерцательных построений. Это - не фотография, но - сознательный анализ и выбор тех или других структур в жизненном хаосе и бытии. Но Аристотель продолжает далее: “Поэзия философичнее и значительнее истории: поэзия говорит более об общем, история - об единичном”. “Отсюда ясно, что поэту следует быть больше творцом мифов (сказаний), чем метров, насколько он - поэт в смысле подражания, а подражает он действиям. Даже если ему придется изображать действительно случившееся, он тем не менее [остается] поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или возможности; в этом отношении он является их творцом”.

Мы видим в итоге, что сущность самого мира отнюдь не заключается в его “действии”, как в эмпирически-материальных актах и событиях, но - только в умной энергии, воплощением которой и могут являться эмпирически-материальные события. Антипсихологизм трагедии обоснован, как видно из работ Аристотеля, космически и трансцедетально. Трагедия не есть психология характеров и не нуждается в ней, хотя последняя и может быть в ней привлекаема для тех или иных целей. Трагический миф есть изображение не человека, но жизни вообще. В нем видна вся та смысловая ткань, из которой состоит жизнь вообще, и люди - один из многих моментов, входящих в сферу жизни. “Отсюда, как из зерна, вырастают все внутренние особенности трагического мифа”. Аристотель достаточно подробно описывает, какой именно должна быть трагедия, чтобы наиболее полно отвечать своим целям.

Итак, необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей: фабула (миф), характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция. Фабула - это подражание действию или “сочетание фактов”. Как уже сказано выше, именно “действия и фабула составляют цель трагедии” (там же) или ее “душу”. Суть части фабулы - перипетии и узнавания. Фабула должна быть изображением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое. Простой фабулой Аристотель называет “такое непрерывное действие, в течение которого перемена [судьбы] происходит без перипетии или узнавания”. Сплетенная фабула - такая, в которой “перемена происходит с узнаванием или перипетией или с тем и с другим вместе”. Состав лучшей трагедии должен быть не простым, а сплетенным. Перипетия - это перемена событий к противоположному, притом по законам вероятности или необходимости. Узнавание обозначает переход от незнания к знанию, ведущей к дружбе или вражде, счастью или несчастью. Возможно также узнавание по отношению к предмету, действию. Третья часть фабулы - страдание, т.е. действие, причиняющее гибель и боль. Лосев А.Ф. в своей книге “Очерки античного символизма и мифологии” говорит о том, что более точно эту часть характеризует слово “пафос”, так как здесь присутствует сильное душевное волнение, приводящее к катастрофе, например, к преступлению, вызванное той или иной трагической ситуацией, например, виной, долгом, возмездием и т.д. Такое волнение и есть патетический момент мифа или пафос.

 “По объему” фабула разделена Аристотелем на следующие “подразделения”: пролог, эписодий, эксод и хоровая часть, разделяющаяся в свою очередь на парод и стасим. Пролог - целая часть трагедии до появления хора, эписодий - целая часть трагедии между цельными песнями хора, эксод - целая часть трагедии, после которой нет песни хора, из хоровой же части парод - первая целая речь хора, стасим - хоровая песнь без анапеста и трохея. Коммос, входящий в последнюю часть, - общая печальная песнь хора и актеров.

Как мы видим, Аристотель в Поэтике занимался исключительно техническими формами трагического мифа как таковыми и не дал в цельной системе всех его моментов, так чтобы вполне ясна была их связь и взаимозависимость на почве учения о первоуме и его меональных судьбах. Данную связь рассмотрел Лосев А.Ф. в своей работе и сформулировал те необходимые содержательно-мироощутительные моменты в форме трагического мифа, которые вытекают из самой первоосновы всей философии Аристотеля - учения об умной энергии Перводвигателя.

Он говорит, что, прежде всего, необходимо “преступление”, т.е. “отдание Умом и умами самих себя во власть инобытия, во власть лишения и материи, во власть необходимости и случайности”. Необходимо, чтобы Ум выходил из повиновения самому себе и из блаженной самособранности, и начал разрушаться, рассыпаться самый факт этого Ума. Другими словами, необходимо преступление, связанное с рождением или гибелью того или другого живого существа. Но совершаться это должно в высшем смысле бессознательно. Если бы преступник действительно знал и помнил то, что он сам собой представляет и чем в подлинном смысле является его жертва, то, разумеется, он никогда не смог бы совершить никакого преступления. Преступление, т.е. самоотдание себя во власть беспредельного самоутверждения и, следовательно, самораспыления, возможно только в результате забвения себя как момента всеблаженно-самодовлеющего Ума.

Но рано или поздно “приходит прежняя память о светлой и блаженной нетронутости и невинности умных энергий самочувствия и - самодовления”. Через те или иные событий приходит преступник, или кто-нибудь другой, к узрению подлинной тайны преступления и, с припоминанием вечно-нетронутых, блаженных радостей умного бытия, оценивается все совершенное с уверенностью, не допускающей никакой условности. С раскрытием преступления наступает время трагического пафоса. Т.е. “контраст блаженной невинности со смрадом и суетой преступления, светлого и умного самоутверждения себя - с мраком и скорбью самораспыления в смутных исканиях стать на место другого, - этот контраст вызывает потрясение человеческого существа и создает пафос трагизма”, о котором шла речь ранее.

Оценить и опознать преступление с точки зрения утерянного невинного счастья, значит, начать труд по восстановлению попранного. Светлая невинность должна восторжествовать. Это может совершаться в виде возмездия или как-нибудь иначе. И если это сделано, тогда наступает очищение страстей, “прошедшее через тьму и смрад преступлений и самозабвения”.

 Понятия “страха” и “сострадания”, через которые происходит очищение души, определены Аристотелем следующим образом.

В). “Страх” и “сострадание”.

Событие трагично только тогда, когда оно расценивается с точки зрения того, что должно было бы осуществиться, но не осуществилось. Только когда в той или иной форме присутствует эта оценка с точки зрения высшего, нетронутого и невинного, можно говорить о трагичности случившегося. Эта оценка, восстанавливающая высшие законы жизни и необходимо оправдывающая их именно в силу того, что они в данном трагическом случае нарушены, может быть дана в самых разнообразных формах. Наиболее непосредственная форма этой оценки - это страх и сострадание, введенные Аристотелем как необходимый момент самого понятия трагического мифа. В “Риторике” он говорит: “Пусть будет страх некоторого рода неприятное ощущение, или смущение, возникающее из представления о предстоящем зле, которое может погубить нас или причинить нам неприятность”. Человеку страшно то, что непосредственно может причинить страдание. Страшными могут быть: признаки вещей и событий, способные разрушить счастье и причинить вред; вражда и гнев опасных людей; несправедливость, обладающая силой; оскорбленная добродетель, обладающая силой, и т.д. Не испытывают страха те, кто считает себя обеспеченными от страдания, а испытывает страх тот, кто, как ему кажется, может пострадать от тех или иных людей или вещей. С другой стороны, не переживает страха тот, кто уже перенес все возможные страдания и несчастья. Значит, для того, чтобы испытывать страх, “человек должен иметь некоторую надежду на спасение того, за что он тревожится. Тут происходит размышление о том, как можно было бы его спасти, а о безнадежном никто не размышляет”. Таким образом, страх, по Аристотелю, есть: неприятное ощущение, или смятение, возникающее из представления о предстоящем зле, которое может погубить человека или причинить вред ввиду своей непосредственной близости, но которое все еще оставляет у него надежду на минование этого зла. В применении к трагическому мифу страх делается неприятным ощущением активного выхода из подчинения мировым законам, так что есть надежда на восстановление попранного и поруганного.

 В Риторике Аристотель дает и анализ сострадания. “Пусть будет сострадание некоторого рода печаль при виде бедствия, которое может повлечь за собой гибель или вред и которое постигает человека, этого не заслуживающего, [бедствия], которое могло бы постигнуть или нас самих, или кого-нибудь из наших, и, притом, когда оно оказывается близким”. Чтобы почувствовать сострадание, человек должен считать возможным, что сам он, или кто-нибудь из его близких, может потерпеть какое-нибудь подобное бедствие. Люди, совершенно погибшие, не испытывают сострадания, так как, по их мнению, они уже все потерпели и больше им нечего терпеть. Также не испытывают сострадания и люди вполне счастливые, так как, обладая всеми благами, они, конечно, обладают благом и независимости от всяких бедствий, а сострадать - значит вникать в бедствие другого, следовательно, сострадать может тот, кто считает для себя возможным потерпеть, т.е. люди, уже пострадавшие и избежавшие гибели. Сюда относятся: и зрелые люди, по опыту или в силу размышления знающие об опасностях жизни; и люди слабые и трусливые, обладатели семьи и близких людей; и люди, состоящие во власти страстей, аффектов и пр., поскольку такие люди, будучи всецело поглощены своим состоянием, не могут размышлять; и люди, считающие хотя бы некоторых других людей хорошими и не заслуживающими несчастья.

Аристотель дает длинное перечисление обстоятельств, вызывающих сострадание: все горестное и мучительное, способное повлечь за собой гибель, бедствия от судьбы, различные роды смерти, раны, побои, старость, болезни, насильственная разлука, позор, слабость, увечье и т.д. В итоге можно сказать, что сострадание, по Аристотелю - это скорбь при виде бедствия, которое может повлечь за собою гибель или вред и которое постигает человека, этого не заслуживающего, бедствия, которое могло бы постигнуть или нас самих или близких нам, и притом, когда оно окажется непосредственным. Сострадание предполагает в сострадающем средину между страдающим и счастливым состоянием и сочувственную оценку того, кому сострадают. Сострадание - также середина между мужественной страстью (гнев, смелость), стремящейся к овладению и победе, и высокомерием, не рассуждающим о том, что можно потерпеть, и не преодолевающим ничего противного, т.е. тут одновременно и преодоление страдания и подчиненность ему, согласие на него. В применении к трагическому мифу сострадание “есть оценка преступления или жертвы преступления с точки зрения чуждости их в глубине своего существа преступлению как таковому и вера в то, что нарушение законов ума произошло не по вине ума, но - иного, инобытия”.

Страшное и жалкое должно быть имманентно самому мифу, т.е. вытекать только из сцепления самих происшествий. “Страшное и жалкое, - пишет Аристотель, - может быть произведено театральной обстановкой, но может также возникать и из самого состава событий, что имеет [за себя] преимущество и составляет признак лучшего поэта. Именно, надо и без представления на сцене слагать миф так, чтобы всякий, слышащий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание вследствие [изображаемых в пьесе] происшествий: это почувствовал бы каждый, слушая миф “Эдипа”. Достигать же этого путем театральной обстановки менее всего художественно и нуждается [только] в хорегии. Те же, которые путем сценического представления изображают не страшное, а только чудесное, не имеют ничего общего с трагедией, так как от трагедии должно искать не всякого удовольствия, но [только] ей свойственного. А так как поэт должен доставлять <с> помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что именно это должно заключаться в самих событиях”. Аристотель указывает на некоторые типы построения трагического сюжета в зависимости от имманентности ему страха и сострадания. Так, если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания, равно как и лица, относящиеся друг к другу безразлично. Но когда эти страдания возникают среди друзей, например, если брат убивает брата, или сын - отца, или мать - сына, тогда трагический миф дает подлинный страх и сострадание; и другие случаи. Тот же закон страха и сострадания заставляет поэта давать определенную характеристику и своим героям, и их поступкам. “Ясно, что не следует изображать благородных людей переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, но отвратительно, ни порочных [переходящими] от несчастья к счастью , ибо это менее всего трагично, так как не заключает в себе ничего, что [для этого] необходимо, т.е. не возбуждает ни чувства справедливости, ни сострадания, на страха; наконец, вполне негодный человек не должен впадать из счастья в несчастье, так как подобное стечение [событий] возбуждало бы чувство справедливости, но не сострадания и страха; ведь сострадание возникает к безвинно-несчастному, а страх - перед несчастьем нам подобного; следовательно, [в последнем случае] происшествия не возбудят в нас ни жалости, ни страха. Итак, остается [герой], находящийся в средине между этими. Таков тот, кто не отличается [особенной] добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большей чести и счастьи, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся лица подобных родов”.

 Итак, из определения трагического мифа с его моментами страха и сострадания он дедуцирует формальную структуру самого сюжета трагедии. Последним же этапом в развитии понятия трагического мифа является очищение, исследованием которого занимались и мыслители прошлого, и наши современники. В следующей главе сделан анализ этого феномена на основе работ Аристотеля, античных мыслителей, исследователей катарсиса пост-аристотелевского периода, а также дано представление феномена в интерпретации А.Ф. Лосева.

Катарсис: понятие, сущность и функции.

А). Античное понимание катарсиса как эстетической категории.

Аристотелев трагический катарсис породил огромное число гипотез, так как Аристотель, хоть и обещал пояснить, что это такое, но так и не успел этого сделать. Наиболее вероятно, как считает А.Н. Чанышев в своей книге “Аристотель”, автор думал, что трагическое действие посредством страха и сострадания встряхивает душу зрителей и мощным потоком эмоций смывает то, что пряталось в подсознании, при помощи этого внешнего раздражителя “мусор” на дне души пережигается. Но существуют и другие истолкования катарсиса. Тем более что и до Аристотеля, катарсис связывали с эстетическими переживаниями человека. Например, музыкальное очищение (Пифагор) или очищение красотой и добродетелью (Платон).

Еще Гераклит, по свидетельству стоиков, настаивал на очищении огнем. Эмпедокл говорил о возникновении безумия из душевной “нечистоты”. В противоположность этому материалистическому учению о катарсисе Платон выдвинул свое понимание очищения души как освобождения от тела, от страстей или от наслаждений. Правда, он употреблял термин “катарсис” и в широком смысле слова, как очищение тела.

Так, согласно Платону, “все лучшие качества человеческого характера: красота, благородство, мужество и даже знание являются результатом очищения”. “Истина заключается, в сущности, в очищении себя от всего подобного, и не нужно ли назвать и благоразумие, и справедливость, и мужество, и само разумение очищением?”. “В соответствии с этим все недостатки и пороки могут быть изжиты одним путем - посредством очищения: от физического безобразия очищает гимнастика, от болезней - медицина, от “незнания” - научение, от нравственных недостатков очищает искусство”. Учение Платона достигало своего завершения в создании возвышенного типа личности. Обращение его к музыкальному катарсису мыслилось как “морально-жизненная тренировка человека”, соединенная с любовью “высокого эстетического характера” - все это “имело здесь также и вполне жизненный смысл, настраивая человеческую психику на то или иное реальное поведение”. Поэтому у Платона “воспитанный человек очень остро чувствует всякое упущение, плохое качество работы и то, что нехорошо по самой своей природе…”.

У Аристотеля же в основе подхода к личности лежит взаимодействие души и тела. Как и Платон, он видит в мусическом искусстве, музыкальном катарсисе служение этическим целям. Тип личности по Аристотелю объединяет в себе прекрасное с “подобающим” благородством, и с целевой направленностью добродетели”.

Вместе с тем важно подчеркнуть соединение подходов к проблемам личности с подходами к проблемам преобразования действительности, внешнего мироздания, когда совершенствование внутреннего мира гармонически соотносится с совершенствованием внешнего мира. Это одушевленная, живая структура научной позиции синтезирует в себе внутреннее и внешнее и пронизано идеей о том, что внутреннее во многом порождает изменения во внешнем. В этом смысле речь идет о космологически-эстетическом подходе Платона и космологически-этическом подходе Аристотеля, в позициях которых отводится колоссальная роль духовным возможностям и способностям личности, а также космологической ответственности человека за сохранение этических ценностей.

Аристотель высказал и такое свое суждение: “Ведь даже и без слова мелодия все равно имеет этическое свойство, но его не имеет ни окраска, ни запах, ни вкус. А потому, что только она содержит движение…Движения эти деятельны, а действия суть знаки этических свойств”. Следовательно, “изменяя характер движения, содержащегося в музыкальных звуках, используя различные мелодии, инструменты, ритмы и лады, можно создавать различную настроенность человеческой психики и таким образом влиять на воспитание характера”. Вторя словам Аристотеля, “мы принимаем то подразделение мелодий, которое установлено некоторыми философами, различающими мелодии: этические, практические и энтузиастические (т.е. мелодии, действующие на наши моральные свойства; мелодии, возбуждающие нашу деятельность, и мелодии, приводящие нас в восторг).

У Пифагора существовали те или иные мелодии, созданные против уныния и внутренних язв, против раздражения, против гнева, против всякой душевной перемены. По свидетельству философа Ямвлиха (IV в. до н.э.), “Пифагор установил в качестве первого - воспитание при помощи музыки, тех или иных мелодий и ритмов, откуда происходит врачевание человеческих нравов и страстей и восстанавливается гармония душевных способностей.…И когда его ученики отходили вечером ко сну, он освобождал их от дневной смуты и гула в ушах, очищал взволнованное умственное состояние и приуготовлял в них безмолвие, хороший сон.…Когда же они опять вставали с постели, он отвращал их от ночной сонливости, расслабления и лености тем или другим специальным пением и мелодическими приемами, получаемыми от лиры и голоса. … Он еще полагал, что музыка многому способствует в смысле здоровья, если кто пользуется ею надлежащим образом. И, действительно, у него было обыкновение пользоваться подобным очищением не мимоходом. Этим наименованием он, очевидно, и называл музыкальное врачевание. … Пользовался он и танцами. … Пользовался он и стихами Гомера и Гесиода, произносимыми для исправления души”.

Катартические особенности выразительных средств мусического искусства, отдельных приемов ораторского искусства имели вполне определенное теоретическое основание, главные положения которого были изложены в учениях античных мыслителей. Свидетельство тому - многочисленные отрывки из их учений. Вот некоторые из них, актуальность которых не утратила своей значимости и сегодня.

Так, согласно Платону (“Государство”), “ритм и гармония больше всего проникают в глубину души и сильнее всего захватывают ее, доставляя благообразие и делая ее благообразной”. “И разве не интересно, что древние предпочитали большие интервалы, а малые интервалы презирали, полагая, что они отражают душевную мелочность и ничтожество…”. “Благородство же речи, ее гармоничность, благопристойность и мерность соответствуют простодушию… действительно благородно и прекрасно сложившемуся образу мыслей в отношении нравственном”.

 Ритм, музыка и их воздействие на человека были тесно связаны с красноречием. Глава риторической школы в Риме Марк Фабий Квинтилиан (“О подготовке оратора”. “Ораторские наставления. О пользе музыки”) специально рассматривал вопрос о значении музыки в воспитании и в ораторском искусстве. Он считал, что и в “речи, так же как и в музыке, порядок и звуки располагаются, смотря по предметам. Предметы величественные поются возвышеннее, приятные - нежнее, средние - плавнее; для сего потребно приличие и голоса, и речей: музыка во всем сообразуется со страстями, какие выразить хотим. Равно и оратора напряжение, понижение и другие различные изменения голоса должны быть направлены к возбуждению страстей в слушателях”.

Обобщив свой 20-летний риторический опыт, Квинтилиан, к примеру, советовал: “… при теме серьезной голос и модуляция становятся торжественными, при теме приятной - нежными, при обычной - спокойными: так музыка всем своим строем соответствует тем состояниям души, которые она выражает. Так и оратор должен пользоваться повышениями, понижениями, движениями своего голоса, чтобы вызывать у слушателей нужные состояния души… Телодвижения также должны быть уместными и изящными”.

В). Катарсис Аристотеля в интерпретации А.Ф. Лосева.

 Одной фразы из “Поэтики” о том, что трагедия через возбуждение страха и сострадания доставляет очищение страстей мало для того, чтобы понять Аристотеля. Именно поэтому существует столько много толкований катарсиса. Одни видят катарсис в превращении порочных наклонностей в добродетельные установки, сводя “очищение” на моральное удовлетворение и торжество; другие видят очищение в непосредственном чувстве, сводя его на чисто гедонистические переживания; третьи сравнивают трагическое очищение с очищением желудка и серьезно утверждают, что сущность очищения сводится к облегчению и разгрузке души от ненужного балласта; четвертые вспоминают историко-религиозные корни понятия очищения, возводят его к практике мистерий и понимают его у Аристотеля мистически. Но, как заметил А.Ф. Лосев, комментаторы Аристотеля “не заглядывали в главный труд Аристотеля о “первой философии”, не сравнивали с учениями о сходном предмете там, где даны все принципы мировоззрения Аристотеля вообще”.

В “Метафизике” дано и понятие прекрасного во всей его полноте и описано то состояние вечного самоудовлетворения и блаженного пребывания в себе самом, в “эросе” Ума к самому себе. Если прекрасное таково вообще, в космосе, то таково же оно и в частности, в отдельных субъектах и в отдельных произведениях искусства. “Это блаженное самодовление, наступающее после пережитого его разрушения, и есть подлинное “очищение”, о котором говорит Аристотель”. Лосев отметил некоторые особенности понятия “очищения”, вытекающие из Аристотелева учения о всеблаженстве умной первоэнергии, в своей работе “Очерки античного символизма и мифологии”.

Он считает, что к понятию “катарсис” не подходит ни одна из психологических характеристик очищения. Дело в том, что новейшая психология в корне отличается от античной, предполагая некоторый стационарный субъект и в нем уже находя сторону интеллектуальную, волевую и сторону чувства. Как бы психология ни объединяла эти стороны и как бы она не говорила о единстве психической жизни, все равно субъект для нее - последняя опора всего психического, и он - носитель всех своих состояний. Совершенно обратное этому находим в античной психологии (и у Аристотеля, как считает Лосев). Здесь все душевные силы, постепенно освобождаясь от потока становления, в котором они только и возможны, превращаются в некое единое духовное средоточие, в ум, который не есть интеллектуальная сторона души, но который выше самой души и представляет собою высшую собранность всего растекающегося множества психической жизни в некое неподвижное самодовлеющее пребывание в одной точке. Об умном состоянии нельзя сказать, что в нем преобладает момент чувства или момент интеллектуальный. Умное состояние выше самой души со всеми присущими ей отдельными силами. Поэтому катарсис, как умное состояние - вне характеристики с точки зрения отдельных психических актов. Следуя из этого, Лосев критикует теорию Э. Мюллера, который “наряду с моральным и почти религиозным истолкованием излишне выдвигает в катарсисе момент удовольствия”. Также неправильно, как он считает, и рассуждение Кока, “который очищение от сострадания видит в “мысли” о том, что потерпевший не вполне невинен, а очищение от страха - в “убеждении” в том, что мы не пострадаем, если не будем так ошибаться”. Эту интеллектуалистическую мораль отвергает и Э. Целлер.

Катарсису не подойдет также и никакая нормативная характеристика в новейшем смысле этого слова. Существуют три рода норм, или оценок, - логическая, этическая и эстетическая. Катарсис не является достижением логической нормы. Миф - не система силлогизмов и не отвлеченная диалектика, а сцепление происшествий. Значит, пережить очищение можно только путем вживания в самые происшествия и в их собственную логику. Логика очищения не есть логика силлогизмов, но логика жизни. Иметь очищение не значит вывести умозаключение из тех или иных отвлеченно данных посылок. Но когда речь заходит об этической норме, то уже многие “сбиваются и начинают трактовать очищение как моральное удовлетворение”. В этом, как считает Лосев, коренная ошибка Лессинга и всех представителей морального понимания катарсиса.

Моральная норма требует для себя, прежде всего, дифференцированной области психической жизни и есть норма именно для этой области. Моральная норма есть норма для воли. Воля обычно действует случайно и нецелесообразно, увлекаясь чувственными побуждениями, а норма говорит о том, как нужно было бы поступить в данном случае и как можно и нужно было бы отнестись к чувственным побуждениям. Ничего этого нет в очищении как умно-энергийном состоянии. “В очищении нет ни волевого устремления, ни нормы для этого последнего”. Очищение есть состояние духа, который поднялся выше волевых актов. Значит, оно не нуждается и в морали. Очищение есть не моральное, но умное состояние. Если говорить все-таки о морали, то в трагедии она дана в ужасающем виде. Преступления, смерти, поругания и всяческие моральные бесчинства здесь на каждом шагу, и никакое возмездие и месть не в силах восстановить поруганной чести, вернуть к жизни убитого, преодолеть всю тьму и смрад совершенных преступлений. В морали есть та отвлеченная справедливость, которая претит просветленно-катарсическому успокоению. В очищении есть слезы любви и прощения, сострадания и тихого участия, в то время как мораль никого не любит и никому не прощает, никому не сострадает и ни в ком не участвует. Свести катарсис на моральное успокоение добродетелей души - значит вносить тот европейский морализм, которого совершенно не знала языческая и мистическая Греция.

Точно так же неправильно, как считает Лосев, видеть в катарсисе и успокоение эстетическое. Эстетическая норма у нас считается выполненной даже тогда, когда морального вопроса не только не ставится, но когда он ставится и получает отрицательное решение. Она достигается у нас независимо от того, в каком фактическом содержании даны эстетические факты. Пусть убивают безобразно, но можно очень красиво изобразить убийство, и оно будет нравиться. Это значит, что эстетическая оценка у нас понимается отвлеченно от жизненной оценки; она есть игра чистого смысла самого по себе, независимо от того факта, который является носителем этого смысла. Не то у Аристотеля: умная перво-энергия охватывает и значимость фактов как таковых. От разной оценки этих фактов зависит и разная оценка их смысловой энергии. В трагическом очищении дано просветление сознания не только по поводу смысловых взаимосоотношений вещей, но и по поводу самих вещей. Ведь трагедия как раз тогда и начинается, когда данная умная субстанция устремляется в материальную беспредельность инобытия и приходит к саморасщеплению и самораздроблению. В этих инобытийных судьбах вещи зарождается, наконец, быть может после долгих исканий и страданий, путь к утерянной цельности умно-просветленного самодовления, и зарождается, наконец, это очищение не только от раздвоения идеи, но и от самораздробления факта. Здесь уже не просто эстетика, но и жизненное умиротворение; и чувствуется, что действительно всерьез были затронуты самые основы бытия, и вот, они - невредимы. Именно поэтому Лосев не соглашается с Целлером, который в катарсисе выдвигает момент чисто художественного настроения, отделяя эстетический катарсис от этического. “Это невозможно уже потому, что сам Целлер утверждает, что у Аристотеля эстетическое и этическое трудно отделимы друг от друга. Так очищение оказывается далеким от всякого чисто эстетического удовлетворения, не впадая, однако, ни в морализм, ни в резонерство. “Трагическое очищение - умное очищение, а не эстетическое, и ум - выше чувства и энергии. Такова античная “эстетика” Аристотеля”, - пишет Лосев.

К сущности трагического очищения, если иметь в виду учение Аристотеля о блаженном самодовлении ума, относится специфическая связь ума с материей. Как было уже сказано выше (см. введение), ум по Аристотелю есть энергия сущности, а энергия, не будучи движением, т.е. фактом, или пространнственно-временным событием, тем не менее содержит в себе материю, становление, будучи “средним” между отвлеченной заданностью смысла и вещью как таковой. Другими словами, по смыслу своему энергия есть тождество логического и алогического; материя содержится в ней в виде некоего смысла. Материя модифицирует чистый смысл на выраженный, оставляя его всецело в сфере чисто смысловой. Значит, энергия вмещает в себе все судьбы своего инобытийного становления, но вмещает умно, а не фактически. Она и нуждается в своем инобытийном становлении, ибо иначе она не выразила бы и не утвердила бы себя, но и не нуждается в нем, ибо сама по себе она есть чисто умная значимость, а не какой-нибудь эмпирический факт, или вещь. То же самое взаимоотношение ума и материи имеется и в трагедии, но только здесь имеются в виду отдельные умы, т.е. личности, а не ум вообще (хотя вполне мыслима и фактически не раз осуществлялась, например, трагедия грехопадения Адама, который может быть понят как умная собранность всей первозданной твари), и далее в трагедии имеется в виду не материя вообще, но материя как начало, расслаивающее ум, т.е. как преступление. Таким образом, получается, что преступление и нужно для личности, и не нужно для нее. Нужно оно, ибо только и суждено данной личности выразить себя. Не нужно оно, ибо сама по себе личность есть ум, и все материальные судьбы ее имеют для нее значение лишь постольку, поскольку так или иначе отражаются на уме. Отсюда и вся трагическая обстановка, с одной стороны, нужна для очищения, с другой - не нужна. Нужна потому, что в ней выражает и утверждает себя личность. Другой вопрос, что это выражение и утверждение себя оказалось столь ужасным. Все-таки выражает и утверждает себя всякая личность, если она вообще есть нечто. Но трагедия также и не нужна для очищения, потому что очищение и просветление есть умная энергия и состояние нематериального ума, причем смысл этой энергии не нуждается ни в каких фактах, трагических или нетрагических, которые суть для него не больше как инобытие. “Очищение стало возможным только потому, что были факты, и ужасающие факты, и вот теперь наступило освобождение от них. Но это стало возможным также и потому, что теперь, наконец-то, нет этих ужасающих фактов, и ум, очистившись от них, стал самим собою, утвердивши себя как чисто умную действительность”.

С этой позиции Лосев счел возможным частично согласиться с пониманием катарсиса тех исследователей, которые подобно Д. Лэмбину (XVI в.) или Д. Гейнсиусу (XVII в.), возводили его к религиозному очищению мистерий. Из более современных он указывает литургически-теологическое толкование у К. Зелла, которое само по себе правильно, но недостаточно связано с Аристотелевым учением о блаженстве, а также медицинское Я. Бернайса. Толкование Бернайса он считает частично верным, исходя из того, что его медицина пифагореского происхождения. Это обстоятельство “характеризует медицинскую сторону в катарсисе именно с мистической стороны”.

Также очищение, с этой точки зрения, оказывается существенно связанным со страхом и состраданием и представляет необходимое завершение этих последних, завершение, которое, если бы не шла речь об антидиалектике Аристотеля, можно было бы назвать диалектическим. Действительно, страх сопровождает собою наблюдение того, как умная сущность отдается во власть тьмы, необходимости и саморазрушения; страх есть оценка трагического преступления в процессе его подготовки и совершения - с точки зрения нерушимой невинности и счастья. Сострадание есть оценка преступника или его жертвы уже после совершения разрыва с невинностью, оценка - с той же самой точки зрения - самого результата этого разрыва. Наконец, очищение есть оценка, опять-таки все с той же единственной точки зрения, процесса возвращения отпавших частей бытия к первозданной чистоте, процесса (или результата) восстановления и оправдания поруганного и обесчещенного. Так глубинно, по Лосеву, оказываются связанными между собою и с самой сущностью трагического мифа эти три имманентно присущие всякому трагическому сюжету начала - страх, сострадание и очищение.

И в заключение Лосев говорит о следующем. С точки зрения философии Аристотеля весь мир представляет собою трагическое целое. В нем и блаженство самосозерцающего и вращающегося в себе Ума; в нем и распад этого умного перводвижения, через разные небесные сферы, вплоть до Земли, где под Луной уже, главным образом, царство необходимости и где мы находим как неправильности в движении тел, так и отсутствие ровного и спокойно-радостного сияния умных сущностей и сил в звездах. В мире вечно творится преступление, вечно искупается и преодолевается вина; и вечно сияет катартически-просветленная, блаженная перво-энергия всеобщей умной Сущности. Поэтому трагедия человека есть частный и, быть может, наиболее показательный случай общего мирового трагизма. И, “не понявши всей трагической сущности Аристотелева космоса в его полноте, нельзя понять и того, как ему представлялась та трагедия, которую он видел на подмостках греческих театров”.

Мнение А.Ф. Лосева, сформированное на основе мировоззрения самого Аристотеля является, пожалуй, наиболее верным. Но нельзя не рассмотреть и другие направления в исследовании феномена катарсиса.

С). Пост-аристотелевские исследования феномена катарсиса.

 О катарсисе пишут давно. Написано много. Уже в XVI в. аристотелевское замечание о том, что трагедия посредством “сострадания и страха совершает очищение”, удостоилось около пятнадцати интерпретаций. Один из ранних комментаторов “Поэтики” Аристотеля К. Маджи толковал катарсис именно как очищение с помощью страха и жалости. Позже Д. Лессинг полагал, что страх, возбуждаемый трагедией, вовсе не тот, который вызывается несчастьем, предстоящим другому человеку, а “тот, который мы переживаем за себя в силу нашего сходства с личностью страдающего”. Соотечественник Лессинга гегельянец Ф.Фишер считал, что главная причина очищающего воздействия трагедии коренится не в сочувствии действующему лицу, а в возвышении зрителя над односторонностью противоборствующих сил, в осознании их обоюдной вины. Такая проницательность помогает зрителю возвысится до глубокого благоговения перед абсолютной нравственной волей. Возвышение над личным, постижение в частной судьбе неумолимого “порядка вещей” - вот в чем, с точки зрения Фишера, глубочайший эффект трагедии.

Некоторые исследователи видят катарсис в превращении порочных наклонностей в добродетельные установки, сводя “очищение” к моральному удовлетворению и торжеству. Например, тот же Лессинг говорил о том, что трагедия призывает зрителя найти золотую середину между крайностями сострадания и страха.

Немецкий литературовед Я. Бернайс (конец XIX века), создал “медицинскую теорию катарсиса”. По Бернайсу “катарсис” означает психическую разрядку, “очищение” от избытков эмоциональной энергии. Всплески чувств, эмоций, вызванные сценическим действием переключают внимание человека, освобождают его от навязчивых мыслей. Ради такой эмоциональной разрядки зритель и стремится в театр.

 В своем эссе “О возвышенном” Ф. Шиллер видит в катарсисе не только призыв “к осознанию нашей моральной свободы”, но находит уже и видение формального покоряющегося совершенства.

Великий немецкий поэт И.В. Гете (XVIII-XIX вв.) полагает, что катарсис помогает примирению противоположных страстей: “когда трагедия исчерпала средства, возбуждающие страх и сострадание, она должна завершить свое дело гармоническим примирением этих страстей”. Под катарсисом он “разумеет именно эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений. В трагедии эта завершенность достигается путем некоего человеческого жертвоприношения”. В своей работе “Учения о цвете” он писал, что краски рождают в людях большую радость, и утверждал, что “отдельные цвета вызывают особые душевные настроения”, например желтый и красно-желтый рождают бодрость, активность, а синий и сине-красный - чувство беспокойства, тоски.

Ф. Гегель отвергал аристотелевскую теорию, согласно которой признаком трагедии является страх и сострадание. Основной чертой трагедии он считал примирение, а не страх и сострадание. “Последним словом трагедии лишь в том случае является не несчастье и страдание, а удовлетвореннсть духа, когда в таком конце трагедии необходимость того, что происходит с индивидуумами, может представиться абсолютной разумностью, и душа зрителя обретает истинно нравственное успокоение лишь в том случае, когда она потрясена судьбою героя, а по сути примирена”.

Э. Целлер чисто эстетически понимал катарсис. Он описывал взгляды Аристотеля на функции искусства так: “Аристотель различает, прежде всего в отношении музыки, четвероякое употребление искусства: оно может служить для развлечения, для нравственного развития, для интеллектуального удовлетворения и для “очищения”. Всякое искусство может быть использовано в одном из этих направлений, однако, простое развлечение никогда не может быть последней целью искусства; три же остальные его действия все основаны на том, что художественное произведение на индивидуальном примере выражает и делает наглядным общие законы”. Катарсис он понимал следующим образом: “Точно также и катарсис, т.е. освобождение от вредных душевных движений, нельзя рассматривать вместе с Бернайсом и др. только в том, что аффектам дается возможность разрядиться через проявление при созерцании художественного произведения; художественное очищение, в отличие от иного, может быть обусловлено лишь таким возбуждением душевных движений, при которых последние подчиняются твердой мере и закону и с личных переживаний и состояний направляются на то, что общее всем людям”.

 Э. Мюллер представлял катарсис гедонистически, а К. Целль религиозно и мистериально.

 Христианская концепция эпохи Просвещения склонна скорее к отрицательному взгляду на катарсис. Она находит свое завершение, например, у Ж.-Ж. Руссо, который осуждает театр, ставя в упрек катарсису то, что он лишь “пустое мимолетное чувство, которое исчезает тотчас же. Вслед за иллюзией, породившей его, это остаток естественного чувства, сразу же загубленный страстями, бесплодная жалость, которая удовлетворяется несколькими слезами, но не подвигла никого на малейшее проявление человеколюбия”.

Для Ф. Ницше понимание катарсиса было неотделимо от “мистериального учения трагедии” - основного познания о единстве всего существующего, взгляда на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство - как радостную надежду на возможность разрушения заклятия индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства. Хор и трагический герой, указывал Ницше, воплощают двойственность, данную в самом происхождении греческой трагедии и обусловленную переплетением художественных инстинктов - аполлонического и дионисического, могучему титану, приемлет на рамена свои весь дионисический мир и снимает с нас его тяготу; между тем, как, с другой стороны, она, при посредстве того же трагического мифа, в лице трагического героя способствует нашему освобождению от алчного стремления к этому существованию (существованию в состоянии индивидуации), к которой борющийся и полный предчувствий герой приуготовляется своей гибелью, а не своими победами. В этом приобщении через трагический миф к дионисийскому оргиазму, когда со зрителем “внятно говорит сокровеннейшая бездна вещей” и он как будто “приложил ухо к самому сердцу мировой воли”, и в его спасении от этого оргиазма через эпическую определенность трагического героя Ницше прозревал сущность катартического эффекта.

Ницше настойчиво педалировал внеэтический характер катарсиса. Иронизируя над филологами, которые, по его словам, не знают толком, следует ли причислить катарсис к моральным или медицинским феноменам, он писал, что их представления о катарсисе опровергаются уже замечательной догадкой Гете, который признавался: “Без живого патологического интереса мне никогда не удавалось обработать какое-либо трагическое положение, почему я охотнее избегал, чем отыскивал его. Не было ли, пожалуй, одним из преимуществ древних, - с удовлетворением цитировал Ницше вопрос поэта, - что и высший пафос был у них лишь эстетической игрой...?”.

 В “Рождении трагедии из духа музыки” Ф.Ницше пишет: “Мы должны представлять себе греческую трагедию как дионисический хор, который все снова и снова разряжается аполлоническим миром образов.” Это, безусловно, так, однако, смысл трагедии не столько в аполлоническом оформлении дионисийского безумия, сколько в безопасной направленности неуемной энергии, в правильном освобождении от священного безумия, в катарсисе, пройдя через который, человек обновляет душу. Известно то огромное впечатление, какое производили на зрителей трагедии, поставленные на праздник Великих Дионисий. “...по преданию, на представлении Эсхиловых “Эвменид” женщины преждевременно разрешались от бремени - так сильно потрясало толпу увиденное зрелище...”.

Итак, мы выявили около десяти направлений исследования феномена катарсиса. Их может быть больше, но основные приведены здесь. Проще представить мнения исследователей катарсиса о его природе в виде схемы, которая показывала бы наглядно варианты понимания этого феномена, что мы и попытались сделать (см. приложение). Наряду с основными теориями там отмечены и оригинальные варианты понимания катарсиса. В скобках указаны исследователи, которые придерживались данных теорий феномена.

Рассматривая большинство концепций феномена катарсиса, мы пришли к пониманию того, что исследователи анализировали его с точки зрения соответствия потребностям культуры и философии их собственной эпохи. Несмотря на принципиальную противоположность взглядов исследователей катарсиса, можно сделать общий вывод: катарсис - это процесс, психологически важный. Именно поэтому следующая глава посвящена описанию методов использования этого феномена в психологии.

3. Практическое использование катарсиса в психологии.

А). Психологи о катарсисе.

Очищение связано с работой воображения и созданием иллюзии. В психоанализе оно интерпретируется как удовольствие, испытываемое во время спектакля человеком от своих собственных эмоций, передающихся от эмоций другого человека, и как удовольствие от ощущения части своего прошлого “Я”, которая принимает облик “Я” другого человека, обеспечивая безопасность.

З. Фрейд воспринял методы гипноза и катарсиса, которые М. Брейер использовал в лечебных целях. Нельзя, рассматривая фрейдизм, не оценить в нем положение о катарсисе - в общих чертах сохранившееся еще со времени первого исследования истерии. Излечение от истерии по Фрейду является результатом явления вытесненного желания в сознании больного, таким образом, катарсис вызывается знанием причин болезненного состояния. Идеал психоанализа - знание, которое врачует душу- это ли не идеал всей европейской культуры - от греческой древности до наших дней. Фрейд впервые соприкоснулся с методом катарсиса, лечебной беседы, который впоследствии сыграл столь значительную роль в его собственных исследованиях. Однако со временем применение гипноза вызывало у него все большую и большую неудовлетворенность. Хотя это и приносило очевидные результаты, ослабляя или даже вовсе снимая симптомы расстройств, все же не удавалось добиться устойчивого лечебного эффекта в долговременном плане. Многие пациенты обращались с повторными и новыми жалобами. Кроме того, как обнаружил Фрейд, некоторые невротические пациенты поддаются гипнозу с трудом или не поддаются ему вовсе. Поэтому в скором времени он прекратил практику гипноза, но продолжал использовать катарсис в качестве метода лечения и разработал новую психологическую технику - метод свободных ассоциаций (свободные ассоциации - психологическая техника, при которой пациент говорит все (первое), что ему приходит в голову).

Ролло Мэй, описывая практические шаги в психологическом консультировании, говорит о том, что исповедь содержит элемент катарсиса. Уже сама возможность выговориться перед объективным и понимающим консультантом оказывает оздоровляющий эффект на психику клиента. Он избавляется от некоторых “тормозов”, исповедь высвобождает мыслительный поток из подсознания в сознание и словно промывает соединяющий их канал; она помогает клиенту увидеть свои проблемы в ясном свете объективной реальности. Нельзя ожидать таких же результатов, излив душу первому встречному. Катарсис в исповеди во многом зависит от консультанта, который устанавливает с клиентом эмпатическую связь.

 Согласно концепции самоактуализации А. Маслоу, катарсис - это составляющая “пик-переживания”. “Пик-переживания” (peak-experiences) - это особенно радостные и волнующие моменты в жизни каждого индивидуума. Маслоу отмечает, что “пик-переживания” часто вызываются сильным чувством любви, произведениями искусства, переживанием исключительной красоты природы. Прекрасный закат или особенно впечатлившая музыкальная пьеса - примеры “пик-переживания”. “Пик-переживание” может быть понимаемо как полнота действия или как завершение гештальта в терминах гештальт-психологии. По Маслоу, “пик-переживания” вызываются интенсивными, вдохновляющими событиями. По-видимому, всякий опыт реального совершенства может вызвать “пик-переживание”. Жизнь большинства людей наполнена длительными периодами сравнительной невнимательности, недостаточной вовлеченности, даже скуки. В противоположность этому “пик-переживания” в наиболее широком смысле слова - это те моменты, когда мы становимся глубоко вовлеченными, взволнованными миром и связанными с ним.

Наиболее значительные “пик-переживания” сравнительно редки. Поэты описывали их как моменты экстаза, люди религии - как глубокие мистические переживания. По Маслоу, высшие “инки” характеризуются “чувством открывающихся безграничных горизонтов, ощущением себя одновременно и более могущественным, и более беспомощным, чем когда-либо ранее, чувством экстаза, восторга и трепета, потерей ощущения пространства и времени”.

Л.С. Выготский был склонен рассматривать катарсис как чисто эстетическую реакцию. Он полагал, что во всяком художественном произведении “нужно различать эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой”. Художник, продолжал Выготский, всегда формой преодолевает свое содержание, и, таким образом, возникает “аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании находит свое уничтожение”.

 Рассуждения Выготского обнаруживают любопытное сходство не только с размышлениями Ницше о взаимодействии в греческой трагедии аполлонического и дионисического начал, но и содержанием эллинского символа “лука и лиры”, обязанного своим происхождением Гераклиту из Эфеса, заявившему однажды: “...враждебное находится в согласии с собой: перевернутое соединение (гармония), как лука и лиры”. Комментируя изречение мудреца, Б.П. Вышеславцев писал: “Только при полном раскрытии противоположных сил, при напряженности сопротивления может прозвучать гармония. Гармония есть нечто новое, никогда раньше не существовавшее, проявившееся вдруг там, где раньше был спор, уничтожение и взаимное вытеснение. (...) Лук есть система противоборствующих сил и чем сильнее напряжение отталкивающих полюсов, тем лучше лук. Уменьшить или уничтожить сопротивление обоих концов лука - значит уничтожить самый лук. Но тетива лука может превратиться в струну лиры. Лира построена на том же принципе, как и лук: она есть многострунный лук, можно сказать, преображенный или “сублимированный” лук. Здесь мы может наглядно созерцать и слышать как из противоборства возникает прекраснейшая гармония”. В качестве символа гармонии лира стала у эллинов атрибутом Аполлона, ибо оформление бытия и всего космоса по законам Аполлона мыслилось как мировая симфония.

В). Катарсис в психодраме.

 Психодрама - это терапевтический метод, в котором психические и психосоматические заболевания понимаются как проявление нарушений в межличностных отношениях и интеракциях. Для лечения этих нарушений используется спонтанное сценическое их изображение. Психодрама - это групповая психотерапия и активный метод. Это подход, который объединяет глубинную психологию и терапию поведения. Он описывается здесь так подробно потому, что до сих пор психотерапию понимают главным образом как индивидуальную терапию, а сферу активности пациента ограничивают терапевтическим лежанием на кушетке.

 Венский врач Якоб Леви Морено описал психодраму в 1920 году. При этом он использовал такие категории, которые до него лежали вне психотерапевтического мышления: игра, встреча и театр. Этим Морено положил начало новому психотерапевтическому методу.

 Следуя положениям Морено, на вопрос "Что такое психодрама?" можно ответить:

Психодрама - это спонтанная игра,

Психодрама - это встреча,

Психодрама - это отображение жизни в сценическом представлении, и, таким образом, - театр.

 В качестве игры, спонтанной и непринужденной, психодрама почти незаметно для самих психотерапевтов пересекла до той поры табуируемый медициной барьер. Она перешагнула границу между утомительным, предвзятым, в значительной мере - неспонтанным миром взрослых и богатством ребенка, обозначаемым как спонтанность, непредвзятость, легкость и аутентичное бытие.

 То, что непринужденное и игровое бытие ребенка уже осмыслено в философско-религиозной традиции человечества как проявление творческой силы и счастья, можно проиллюстрировать тремя цитатами, взятыми из временного промежутка в более чем 2000 лет: Гераклит считал: “Айон подобен играющему ребенку”; Евангелие от Матфея гласит: “.Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное”. Ницше пишет в своей статье “К игре творчества”: “Невинность есть дитя и забвение и новое начинание, игра и колесо, раскручивающееся из самого себя”. Все эти цитаты касаются качеств ребенка, которые позже, под влиянием нарушенных интеракций или других обстоятельств более или менее быстро и в большей или меньшей степени уходят на второй план или вообще теряются. Мы говорим о следующих качествах: спонтанность и аутентичность, доверие и игровые действия. Вместо них на передний план на основе страха и недоверия выходят цели и принуждение - и корежат человека, его мир - что, впрочем, ни в коем случае нельзя оценивать исключительно негативно. Если психодрама совершенно сознательно при посредстве спонтанной игры возвращается к способу бытия ребенка, то это вовсе не означает бегство от мира. Совсем наоборот: Психодрама побуждает человека спонтанно, аутентично и творчески взаимодействовать с миром. Поскольку с антропологической точки зрения это взаимодействие главным образом осуществляется посредством межличностных отношений, то в психодраму привносится следующий важный феномен: встреча (Begegnung). Психодрама потому является встречей, что во время сценического изображения своих межличностных отношений и интеракций человек не просто говорит о них, а скорее непосредственно и действенно общается с важнейшими персонами из своего окружения.

Для объяснения такого рода общения в своей ранней экспрессионисткой статье “Приглашение к встрече” в 1915 году Морено (1925) использовал образ реки. Относительно удачного общения он пишет: “поэтому встреча не кажется мне течением реки, лишенным изгибов, мелей, которые мешают течению”. В отношении возможной неудачи встречи: “...если я продвигаюсь слишком медленно, или вообще не продвигаюсь вперед на моем пути, то на пути к моей встрече с тобой возникает разлад, трещина, болезнь, досада, несовершенство. Поэтому я должен спрашивать о нашем положении, о ситуации между нами, проверять наше положение, изучать наше положение и исходить из нашего положения”. Итак, в этом тексте сформулированы три вопроса, которые можно рассматривать в качестве трех основных вопросов психодраматической терапии, а именно:

 Каково положение вещей?

 Что можно сделать при таком положении вещей?

 Что следует из этого положения вещей?

В этом тексте предпринята попытка описать способ использования психодрамы в качестве психотерапевтического метода, а также лежащие в ее основе ролевую теорию и теорию интеракций в процессе групповой психотерапии. Здесь же проясняется психодраматическое понимание здоровья как возникающего на почве встречи ненарушенного саморазвития и самореализации. Этим же текстом была подготовлена основа для психодраматического понимания болезни: “Если при встрече с тобой возникает разлад, трещина, болезнь, досада, несовершенство (а также: имеют место нарушения в интеракциях), тогда встреча не состоится, тогда встреча мне кажется течением реки, на котором скоро встретится утес, на пути которого возникнет затор, тогда я иду очень медленно или вообще не продвигаюсь вперед”. Этот образ застоя и фиксирования позже вылился в сформулированное Морено понятие болезни в смысле блокирования спонтанности и возникающего на этой почве невроза креативности.

Третья основа психодрамы - театр. Место, где с древнейших времен наглядно демонстрировались человеческие страдания в их общей межчеловеческой взаимосвязи, называется театр. Однако, как в терапевтической практике достигается осмысленное увязывание сценического представления человеческих трагедий на сцене с трагическим миром психической болезни? Накопленный опыт показывает, что моментально и непосредственно это невозможно. Осуществление этого слияния происходит в психодраме.

 Катартическое действие драмы, особенно трагедии, на слушателей было описано в этой работе. По Аристотелю, трагедия героев должна вызывать у публики “страх и сострадание”. Однако эти чувства служат лишь толчком к психогигиеническому действию самоосознания. Похожесть личных страданий в этой ситуации - важная предпосылка трансцедентирования и интеграции опыта. Хотя разве серьезно психически больной человек вообще способен к подобному трансцедентированию?

 Уже в психиатрии XVIII и XIX столетий были предприняты попытки использовать театр для лечения пациентов. Можно вспомнить театральные эксперименты маркиза Де Сада, а также галльских профессоров Райля и Хофбауера. В качестве зрителей пациентов так или иначе затрагивало представление истории чужой жизни, однако, эта жизнь была чужда как им, так и актерам.

 В отличие от этих экспериментов, у Морено речь не шла о изображении чужих страданий, изображались страдания свои собственные. Речь шла не об искусном актерстве, а скорее о спонтанной игре, не о воздействии на пациентов, а об их способности к самовыражению. В своей книге “Театр экспромта” Морено (1923) пишет все еще очень поэтическим экспрессионистким стилем: “Игрок - это житель частного дома. Экскурсия последовательности чувств, ощущений и мыслей по персональному миру может осуществляться легко, сказачно и без всякого сопротивления. Однако если какая-либо пара вступает в противоречие: радоваться или страдать,- то это состояние есть конфликт. Из отдельных обитателей частного дома конфликт создает общность. Помня о конфликте, имея в виду факт единства времени ипространства, они будут все больше и больше увязать друг в друге. Страх в доме может оказаться настолько велик, что паре или группе уже не помогают ни молчание, ни беседа, ни изменения, даже очевидные, поскольку нарушения кореняться уже не столько в душе, сколько в теле, - это смерть [...] Все кажется тщетным. Они живут в постоянных возвратах и углублении общей беды, самоуничтожение бывает здесь уничтожением сознания, но не конфликта. Дом, где они живут, есть защита собственных представлений, защита тела, которое их окружает, есть печать на встрече, есть конфликт - внутренняя причина прячется очень глубоко. Однако, из этого лабиринта осложнений между отцом и матерью, ребенком и няней, другом дома и врагом дома, из недопониманий в ходе жизни, или вследствие растущего понимания, сам собой встает вопрос: Как должны ложь, горе, болтовня, боль, глупость, самообман, свобода, познание, знание, отчуждение, ненависть, страх, ужас, многочисленные объединения этих состояний друг с другом, как же все это должно быть спасено?” Морено отвечает: “Посредством последующей театрализации”, иными словами: посредством психодрамы.

В отличие от многократно обсужденной в последнее время альтернативы “Поэзия или теория конфликта?” в данном тексте приводится пример теории конфликта, выступающей в качестве поэзии. Вдобавок, в нем приводится почти дословное описание психодрамы:

 “...Люди играют сами себя, исходя из необходимости полностью осознанных заблуждений, иными словами - жизни. Они не хотят больше преодолевать бытие, они хотят производить его. Они повторяют его. Они суверенны: и не только в кажимости, но и в смысле их собственного бытия. Иначе как они могли бы все это осуществить? Ведь они заняты столь многим. Разворачивается жизнь в целом, во всех ее сложностях и временных взаимосвязях, ни единый момент не пропускается, приступы страха, скука, любой вопрос, холод в отношениях, - проявляются вновь. Это не только разговор, который они ведут. Омолаживается также их тело, их нервы, их сердечные волокна: они разыгрывают сами себя как бы из самой божественной памяти: все их действия, все силы, мысли возникают в первоначальном соотношении, в точном выражении стадий, которые они уже однажды прошли. Все их прошлое разворачивается в один миг”.

 В этом тексте 1923 года связываются воедино уже описанные представления об игре, встрече и театре, с созданной к тому времени теорией и практикой психодраматической терапии. Его содержание также касается сегодня теоретических основ и других, особенно новых, психотерапевтических методов, а также потому, что это не только облегчает познание важнейших моментов психодрамы в спектре прочих методов психотерапии, но и понимание места психодрамы в истории психотерапии.

Как видно из цитируемого текста, психодраматическая терапия базируется на конфликте и на общности, иными словами - она предполагает группу. Она предполагает что: “Страх ... настолько велик, что ... уже не помогают ни молчание, ни беседа, поскольку нарушения коренятся уже не столько в душе, сколько в теле...” (т.е. они уже стали “психосоматическими”)

 Психодраматическая терапия исходит из того, что конфликт может стать “предлогом для того, чтобы углублять сам себя”, как это бывает, например, при навязчивом повторении, которое проявляется в сопротивлении переносу. Психодрама пытается добиться исцеления путем свободного творческого акта, каким является сценическое представление. “Люди играют (игра добровольна) сами по себе, исходя из необходимости самой жизни (...) Разворачивается жизнь в целом, во всех ее сложностях и временных взаимосвязях (...) Все их прошлое разворачивается в один миг”. Моментальное сценическое представление в настоящем прошлых переживаний потому имеет такое большое значение, что дает психодраматической терапии возможность увидеть человека в целостности его слов, действий, временных характеристик и лечить его конфликты как бы вдоль и поперек его жизни, и все это - hic et nunc - здесь и теперь.

 Как же происходит психотерапевтическое заседание и что говорится во время психодраматической психотерапии? Существуют такие важнейшие психодраматические техники: смена ролей и дублирование.Если в качестве цели психодраматической терапии мы называем высвобождение спонтанности пациентов, блокированной патологическими интеракциями, и понимаем эту спонтанность как предпосылку их здоровья, дальнейшего развития и творчества, то, прежде чем описывать психодраму, обратимся еще раз к определению спонтанности, данному Морено (1967) : “Спонтанность является адекватной реакцией (ответом) на новую ситуацию, или новой реакцией в старой ситуации”. То, что психически больному человеку вообще не удается новая адекватная реакция, является признаком нарушения. Высвобождение и интеграция спонтанности в психодраме должны, соответственно этому определению, сделать пациента способным к новым ответам сначала в обратимой игре, и, наконец, - в необратимой. В психодраматическом заседании участвуют 8-9 пациентов, психодраматург-терапевт и, иногда, - котерапевт. Поскольку тяжелобольные пациенты редко оказываются в состоянии исполнять различные роли, то в каждой группе желательно также присутствие специально подготовленных психодраматургов-ассистентов. Любое психодраматическое заседание подразделяется на три фазы:

1) фаза разминки;

2) игровая фаза;

3) заключительная фаза.

 В фазе размораживания руководитель психодрамы пытается создать атмосферу доверия, ведь даже у зверей, по Портману (1976) “подлинная безопасность, защищенность, открытость в отношении окружения, а также группы, есть предпосылка игры”.

 Так, например, внимание психодраматурга к описанию затруднений скованным пациентом, или к рассказам других, очень облегчает этому пациенту рассказ о его ситуации. Когда же пациент начинает рассказывать о своем конфликте, то терапевт его тотчас же прямо спрашивает, не легче ли ему будет, вместо того, чтобы рассказывать, разыграть ситуацию, чтобы все могли представить себе полную картину. При этом, особенно в кратковременной психодраматической терапии, речь идет о по возможности быстром представлении в психодраматической игре в сценических образах конфликтов и переносов, существующих как вне, так и, возможно, внутри терапевтической группы. Ведь “превращение в образы” есть, по Гадамеру (1965) “превращение в истину. В игре проявляется то, что есть”. Если пациент соглашается, и группа тоже идет на это, то терапевт просит главное действующее лицо, т.е. пациента, ставшего протагонистом, выбрать из числа членов группы претендентов, которые будут изображать его партнеров по конфликту. Все члены группы, которые выбираются протагонистом в качестве партнеров по игре при переходе от фазы разминки к игровой фазе, будут в процессе игры точно определяемыми носителями переноса со стороны протагониста. Посредством этих участников будет происходить актуализация тех картин, которые у протагониста связаны с важнейшими людьми из его ближайшего окружения и которые всплывают в его сознании в связи с разыгрываемыми сценами. Когда после окончания игры ее участники возвращаются назад в круг других участников группы - назад к своим собственным ролям, - то возникший перенос в значительной степени исчезает. Если же этого почему-либо не происходит, то руководитель психодрамы должен использовать специальные техники, которые способствуют снятию переноса с соответствующих персон, или способствуют возврату участников группы к своим собственным ролям. Принимая во внимание способ использования переноса в психодраме, вместе с Клосинским (1982) можно сказать, что группа рассматривается как “система объектов переноса”.

 Группа как “система объектов переноса” возникает, как это описал Кениг (1977) в отношении психоаналитических групп - при минимальной сруктурированности группы на первой фазе психодрамы. Однако такого рода оформление первой фазы психодрамы может вызвать усиление страхов и сопротивления, и, соответственно, затруднить переход к игре. Игровая фаза психодрамы протекает тем спонтаннее, чем лучше был подготовлен протагонист в ходе первой фазы к сценическому представлению. Его “размораживание” прямо зависит от степени освобождениея от страха. Спонтанность интенсивирует игру, что, в свою очередь, усиливает спонтанность игроков. Итак, существует взаимосвязь между разминкой, спонтанностью и игрой. Посредством их взаимодействия скрытые содержания сознания легче переходят в переживаемое, т.е. - в сознание игроков. Этот эффект размораживания в психодраме находит подтверждение в соображениях Фрейда (1975) относительно сопротивления. Фрейд пишет: “Бессознательно, т.е. вытесненное, не оказывает вовсе никакого сопротивления стараниям врача, оно даже само стремиться только к тому, чтобы прорваться в сознание, несмотря на оказываемое на него давление, или выявиться посредством реального поступка. Сопротивление лечению исходит из тех же самых высших слоев и систем психики, которые в свое время произвели вытеснение”.

 В качестве важнейшего характеристического признака психодраматической терапии, отличающего психодраму от других форм терапии, рассматривалось использование игры в процессе психотерапии. В игре пациент не только избавляется от “удручающего давления” мира взрослых, но и овладевает богатством ребенка, характеризующимся легкостью и аутентичным бытием. Если мы также примем во внимание, что философ Йохан Хейзинга (1956) в своей книге “О происхождении культуры в игре” пишет: “В сфере игры законы и привычки повседневной жизни не имеют значения”, то станет очевидным, что это относится и к законам сопротивления. Мы понимаем, что психодрама вообще иначе обходится с сопротивлением, чем, например, психоанализ. Сопротивление, по Фрейду “исходит из высших слоев и систем духовной жизни, которые произвели в свое время вытеснение”, из невозможности его преодолеть. В игровых занятиях вытеснение ослабевает и, я цитирую Фрейда, “ вопреки возрастающему давлению” облегчается “выведение в сознание или получение сведений посредством реальных действий”. “Получение сведений о вытесненном посредством реальных действий” осуществляется в психодраме в игровой фазе и в заключительной фазе при закреплении в сознании пережитых в игре, ранее вытесненных, содержаний. Что является предпосылкой инсценировки в психодраме? Для сценического представления ситуации необходим так называемый психодраматический вспомогательный мир (Морено 1959) , а именно: сцена, т.е. игровое помещение, в котором группа сидит полукругом, вспомогательные Я (alter ego) для изображения участников ситуации, а также образы времени и пространства, которые будут использоваться протагонистом и группой. Точное воспроизведение изображаемой сцены не требуется. Совсем наоборот: в качестве квази-сценария его заменяет важнейший компонент психодрамы, а именно: спонтанная игра. Как мы уже смогли убедиться, благодаря спонтанности психодраматической игры, повторению в действительности прежних ситуаций, которые клиент вспоминает в точности или же лишь приблизительно, возникает доступ к вытесненным содержаниям, забытым, прошедшим ситуациям, мечтам и неосознанным факторам.

С). Катарсис и медитация.

 Существует много описаний медитационных техник, где используется катарсис. Например, Джибриш - медитационная техника, дающая глубокий катарсис.

“Будучи один или в группе, закройте глаза и начинайте произносить бессмысленные звуки. Позвольте себе выразить все, что требует выхода: боль, гнев, жалобу, радость...

Ум всегда думает словами. Джибриш позволяет сломать этот обычай постоянного выражения в словах. Не подавляя своих мыслей, вы можете выбросить их прочь - в тарабарщину. Если потребуется, сопровождайте звуки движениями тела.

Первая стадия. 15 минут хаотических криков. Сядьте с закрытыми глазами и начинайте громко произносить бессмысленные звуки: говорите все, что приходит в голову и идет изнутри. Не сдерживайте себя, пусть только ваши слова не несут смысла.

Вторая стадия. 15 минут тишины. Лягте на живот и с каждым выдохом чувствуйте, как смешиваетесь с матерью-землей”. Эта техника описана в “Красной книге” Р. Ошо, который с 1968 года обучал этой динамической медитации и стал известен благодаря этому всему миру.

 Работа с сознанием предполагает осознанное приложение усилий. Поскольку модель сознания содержит в себе две основные части - сознательное и бессознательное, усилия должны быть направлены на осознанное перемещение границы между сознательным и бессознательным в сторону бессознательного. Сознательное таким образом становится шире и его центр с периферии перемещается ближе к источнику. Но поскольку сознательное, в свою очередь, содержит в себе тоже две части - разрешенное сознательное и подавленное сознательное, то прежде, чем начинать работу по перемещению границы в сторону бессознательного, необходимо освободить “заключенных” - подавленные и унаследованные обусловленности. Такая работа может быть проделана с помощью катарсических, психотерапевтических техник. В большинстве своем они входят составной частью в медитационные техники Ошо.

 Катарсис сопровождается процессом высвобождения жизненной энергии, как правило, через потрясение, имеющее эмоционально-психологическую окраску, - это очищение сознания через трансформирование подавленного сознательного в разрешенное. По факту катарсис приводит к облегчению и свободе. По сути катарсис - это осознанное проживание комплекса или обусловленности не-умом, это пребывание в середине процесса или действия, в середине боли, чувства, ощущения. Все, что осознано, может быть легко отброшено. Если катарсис “проживается” умом, это не совсем катарсис, а избавление подавленного сознательного от одной “истины” посредством другой. Катарсис - это не столько внешнее проявление, сколько внутреннее.

 Поэтому работа сводится, в первую очередь, к катарсису и затем уже к медитации. Катарсис, или освобождение подавленного сознательного, очень важная и обязательная работа. Как считает Ошо, без катарсиса медитация, трансформация сознания невозможна.

Справедлива формула:

КАТАРСИС-МЕДИТАЦИЯ-ТРАНССОЗНАНИЕ.

Использование различного рода интоксикантов, например, алкогольных препаратов, позволяет избежать катарсиса, но это не имеет практической ценности. Такой способ воздействия на психику человека по сути мало чем отличается от применения химических препаратов, психоделиков типа ЛСД. Это разновидность медикаментозных психоделических методов, включая введение в организм мощного галлюциногенного препарата - диэтиламида лизергиновой кислоты (ЛСД-25). Использование алкоголя имеет много общего с медикаментозными методами психоанализа - психокатарсисом, наркоанализом, наркосинтезом и другими его разновидностями.

Практика употребления спиртного, так называемое “Пережигание”, которую использует школа “Огненный цветок”, основана на их специальной психотехнике. Предполагается, что практикующий имеет достаточное самоосознание (“минимальную степень растождествления с инструментом”), которое достигается с освоением 16 психосостояний, предлагаемых методикой школы. “Эту практику можно использовать для достижения определенного состояния сознания, когда постепенно разгружается подсознание. Наступает такой момент, когда между сознанием и подсознанием исчезает всякий конфликт. Кроме тебя уже никто не знает, что ты сильно пьян, потому что ты ведешь себя так же, как и до того, и говоришь те же самые слова, хотя сам уже ничего не помнишь” (И. Калинаускас).

Школа через “пережигание”, используя “карту пути школы”, изменяет систему ценностей человека (“один смысл меняется на другой”) на неконтролируемом уровне его сознания. На фоне действия алкоголя в ИСС вводится суггестивная ( Суггестия - внушение: процесс воздействия на психику человека, связанный со снижением сознательности и критичности при восприятии и реализации внушаемого содержания) или аутопсихокоррекционная информация, то есть “вырабатывается умение жить”, которое может быть инициировано к реализации тогда, и только тогда, когда действует алкоголь или возникает состояние или ситуация, на фоне которых осуществлялась выработка умения.

Использование “пережигания” как способа “разгружения” подсознания способствует лишь более эффективному перепрограммированию сознания. То есть ум перестраивается на вибрации аутопсихокоррекционной или суггестивной информации, не затрагивая действующих границ подавленного сознательного. “Проживание” конфликта между сознанием и подсознанием (разрешенным и подавленным сознательным) осуществляется только во время действия алкоголя или ритуала, на фоне которого происходило его употребление. Когда его действие заканчивается, “выжившее” подавленное сознательное становится еще более “подавленным”. Добавляется еще одна обусловленность - употребление алкоголя или его фон. Кроме того, так необходимая для осознанности энергия расходуется на “пережигание” спиртного.

Резонанс между субъективной и объективной реальностью (новый смысл введенной на неконтролируемом уровне сознания программы) достигается за счет “примирения” разрешенного сознательного с ее подавленной частью. Временное снятие блоков подавленного сознательного приводит к тому, что человек может находиться в моменте. Его центр при этом перемещается в сферу бессознательного. Возможно, это позволяет выйти на новый уровень постижения реального мира и реализовываться, например, в творчестве. В школе занимаются пением, театральным искусством, живописью, научно-философскими поэтическими изысканиями.

“Если вы, зная, войдете в него (в момент здесь-и-сейчас), это может привести вас к просветлению. ...Если это просто случайность... вы достигли храма, но вы упустили, хотя вам осталась всего только одна ступенька. Именно там, я думаю, находятся все творческие художники, танцоры, музыканты, ученые... Еще только одна ступенька” (Ошо, “Путь Мистика”).

Вероятно, что даже в случае достижения уровня наблюдателя в ИСС с помощью техники пережигания спиртного, потребуется время и практика отвыкания от его действия. Это необходимо для естественной трансформации энергии думания в энергию осознавания, энергии подавленного сознательного в разрешенное, то есть катарсиса, как единственного способа реального изжития блоков, подавленных эмоций - страданий, гнева, злости, ревности, страха, чувства вины.

“Во многих терапиях пациенту запрещается применять какие-либо наркотики перед началом терапии по той простой причине, что наркотики - это способ избавления от вашего внутреннего страдания. Они не позволяют вам увидеть ваших ран, они подавляют их. Они не позволяют вам уйти в свои страдания, вы не можете освободиться от их оков.

Это полностью научно обосновано: вы должны отбросить все ваши наркотики, прежде чем проходить терапию - если возможно, даже наркотики, подобные кофе, чаю, курению, потому что все это - способы избежать страдание.

Курение делает вас снова похожим на ребенка - беззаботным, безответственным, - потому что курение есть не что иное, как символическое сосание груди. Горячий дым просто возвращает вас в те дни, когда вы питались материнской грудью, когда в вас вливалось теплое молоко; теперь сосок стал сигаретой. Сигарета - символический сосок.

Через регрессию, подавление вы избегаете ответственности и боли становления взрослым. Именно это вы делаете, употребляя многочисленные наркотики.

Наркотики создают барьер; они делают вас одурманенными, они не позволяют, чтобы в вас возникла достаточная чувствительность, чтобы узнать свою боль” (Ошо, “Книга мудрости”).

Итак, в психоанализе катарсис интерпретируется как удовольствие, испытываемое во время спектакля человеком от своих собственных эмоций, передающихся от эмоций другого человека, и как удовольствие от ощущения части своего прошлого “Я”, которая принимает облик “Я” другого человека, обеспечивая безопасность. Также элементы катарсиса содержатся в исповеди и психодраме. Медитация же невозможна без очищения, как считает Р. Ошо.

Заключение.

Итак, мы выявили особенности аристотелевской трагедии и рассмотрели ее структуру. Аристотель говорил о том, что надо слагать миф так, чтобы всякий, слышащий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание вследствие изображаемых в пьесе происшествий. Через сострадание и страх происходит очищение страстей. Мы также рассмотрели античные традиции понимания катарсиса на основе работ Платона, Пифагора и Квинтилиана, которые связывали катарсис с эстетическими переживаниями человека. В космологически-эстетическом подходе Платона и космологически-этическом подходе Аристотеля отводится колоссальная роль духовным возможностям и способностям личности, а также космологической ответственности человека за сохранение этических ценностей.

Также мы отметили оригинальное понимание проблемы А.Ф. Лосевым. Он считает, что к понятию “катарсис” не подходит ни одна из психологических, нормативных или эстетических характеристик. К сущности трагического очищения, если иметь в виду учение Аристотеля о блаженном самодовлении ума, относится специфическая связь ума с материей. Лосев говорит о следующем. С точки зрения философии Аристотеля весь мир представляет собою трагическое целое. В нем и блаженство самосозерцающего и вращающегося в себе Ума; в нем и распад этого умного перводвижения, через разные небесные сферы, вплоть до Земли, где под Луной уже, главным образом, царство необходимости и где мы находим как неправильности в движении тел, так и отсутствие ровного и спокойно-радостного сияния умных сущностей и сил в звездах. В мире вечно творится преступление, вечно искупается и преодолевается вина; и вечно сияет катартически-просветленная, блаженная перво-энергия всеобщей умной Сущности. Поэтому трагедия человека есть частный и, быть может, наиболее показательный случай общего мирового трагизма. Очищение становится возможным потому, что были ужасающие факты, и наступило освобождение от них. Ум, очистившись от них, стал самим собою, утвердивши себя как чисто умную действительность. Также очищение есть оценка процесса возвращения отпавших частей бытия к первозданной чистоте, процесса (или результата) восстановления и оправдания поруганного и обесчещенного.

На наш взгляд, теория “умного блаженства” А.Ф. Лосева, где он проанализировал практически все философские труды Аристотеля, является наиболее верным вариантом решения проблемы понимания катарсиса.

Но мы рассмотрели феномен катарсиса и в интерпретации других философов (также литераторов и психологов) пост-аристотелевского времени. Из таблицы (с. 44) можно увидеть, что направлений исследования проблемы много. Начиная с аристотелевского и материалистического учений и заканчивая теорией Лосева, учение о катарсисе претерпело многочисленные метаморфозы: феномен рассматривался и как облегчение, и как психическая разрядка, и как моральное удовлетворение. Можно выделить следующие функции, приписываемые катарсису:

* функция очищения страстей
* облегчения души
* удовлетворения
* удовольствия
* психической разгрузки
* примирения страстей
* понимания и др.

В данной работе мы изучили возможности практического применения феномена катарсиса (на основе работ З. Фрейда, Ролло Мэя, А. Маслоу, Я. Морено, Р. Ошо) в психотерапии, в таком терапевтическом приеме, как психодрама, в психологическом консультировании и в трансовой методике. Если в исповеди или ролевой игре содержатся лишь элементы катарсиса, то медитация, как и трансформация сознания, невозможна без катарсиса. Можно сказать, что становится отчетливо видна важная роль этого феномена в развитии практической психологии.

Наконец, во всем вышесказанном следует искать секрет многовекового влияния эстетических воззрений Аристотеля на новые и новые поколения ученых, философов, эстетиков, литераторов, на науку, философию и искусство. Аристотель снова явился перед нами, как один из первых основателей множества наук и психологии в частности.