

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| ВВЕДЕНИЕ..... | 3 |
| ГЛАВА 1. | 5 |
| § 1.1 Место «Антигоны» в поэтике Гегеля..... | 5 |
| § 1.2 Позиция Гёте..... | 7 |
| ГЛАВА 2. | 8 |
| § 2.1 Конфликт раба и господина. Желание..... | 8 |
| § 2.2 Расстановка акцентов у А. Кожева..... | 9 |
| ГЛАВА 3. | 10 |
| § 3.1 Катарсис..... | 10 |
| § 3.2 Аге.(Ἄτη)..... | 11 |
| § 2.2 Воля к смерти. Проблематика «Антигоны» у Ж. Лакана..... | 12 |
| Заключение..... | 13 |
| Литература..... | 14 |

Введение

«Трагедия есть
подражание не людям,
но действию и жизни»
Аристотель. Поэтика

Античная трагедия как драматургический жанр уже не раз попадала под пристальное культурологическое и искусствоведческое рассмотрение, и в таком ключе о ней сказано уже довольно много. В настоящей работе мы постараемся продемонстрировать другой подход и предпримем попытку проследить наиболее значительные прочтения одного, но, на наш взгляд, наиболее репрезентативного и мощного образчика древнегреческой драмы. Речь пойдет о трагедии афинского драматурга Софокла «Антигона».

Известный эллинист-филолог Андре Боннар отметил: ««Антигона», эта царица трагедий, несомненно, больше, чем любая из дошедших до нас трагедий античного мира, полна обещаний. Именно она дает нам на своем языке прошлого уроки самые современные. И самые трудные для точной оценки» [10]. Тяжело не согласиться, особенно если обратить внимание на то, что «Антигона» оставила обширный след в истории мировой философской мысли. Такие мыслители, как И.Гёте, Г. Гегель, А. Кожев, Ж. Деррида, Ж. Лакан и др. так или иначе обращались к этой трагедии. Рассмотреть интерпретации «Антигоны» в контексте философской проблематики и есть цель нашей работы.

Прежде всего необходимо кратко сказать о трагедии как таковой. Трагедия — от греческого τραγῳδία (τραῦος — «козёл» и ᾠδή — «песнь»). Аристотель пишет: «Возникнув с самого начала путем импровизации... от зачинателей дифирамба, разрослась понемногу... Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя присущую ей форму... из ничтожных мифов и насмешливого слога - так как она произошла из сатировой драмы, - лишь впоследствии достигла величавости» [1, 28].

Таким образом проясняется этимологическое значение слова «трагедия», так как сатиры — мифологические существа, свита Диониса, которых часто изображали с козлиными ногами. Происхождение трагедии от ритуальных песнопений, связанных с культом Диониса(дифирамбов) — на сегодняшний день уже не подлежит сомнению.

О сущности трагедии подробно говорит в «Поэтике» Аристотель. По Аристотелю, искусство — это всегда некое подражание и разница состоит лишь в способе, средстве и предмете подражания. Подражание в трагедии — подражание серьезному, иногда гиперболически возвышенному.

Главное в ней — действие. Характеры персонажей, их мнения и высказывания — не главное, но вытекающее из действия. «...люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям — счастливыми или наоборот. Итак, поэты выводят действующих лиц не для того, что бы изобразить их характеры; следовательно, действия и фабула (прим. «сказание») важнее всего.»[1, 32] .

Цель трагедии — определенное воздействие, очищение от вредных для души аффектов. Очищение (греч. Κάθαρσις) — одно из ключевых понятий, необходимых для понимания смысла трагедии. Катарсис, его значение, механизм действия чрезвычайно важны для понимания месседжа «Антигоны».

Но подробнее об этом далее.

Глава 1

1.1. Место «Антигоны» в поэтике Гегеля

С первым значительным рассмотрением «Антигоны» мы сталкиваемся в «Эстетике» Г. Гегеля. Трагедия плотно включена в философскую систему немецкого классика и является своеобразной ее иллюстрацией. Гегель неоднократно называет «Антигону» величайшей, абсолютным образцом трагедии. В современных исследованиях утверждается, что она « сыграла чрезвычайно существенную роль в осознании Гегелем диалектического метода.»[9, 33].

«По мнению Гегеля, два закона управляют нравственностью, т. е. жизнью общества, - "человеческий"... и "божественный",... возникший независимо от людских установлений...Высший долг государственной власти - следить за тем, чтобы частные интересы не взяли верх над общим благом. Люди склонны забывать, что они лишь частицы целого. Их помыслы направлены на достижение сугубо личных целей - приобретение имущества и наслаждения. Для того чтобы не исчез дух общности, правительства обязаны время от времени потрясать войнами их бытие. Индивидам, которые отрываются от целого и стремятся лишь к жизни для себя и личной неприкосновенности, полезно показать их абсолютного господина — смерть.» [2, 251]. «Человеческий» закон есть закон государства, «Божественный» закон — закон семьи. Таким образом царь Креонт представляет собой государственное начало, Антигона — индивидуальное, семейное. Гегель особо выделяет мифологическую подоплеку этого конфликта. Хороня брата, Антигона ссылается на закон богов, « но боги, которых она почитает, это подземные боги Аида ,являющиеся богами внутреннего чувства, любви, кровных уз, а не дневными богами свободной самосознательной жизни народа и государства.» [3, 176]) . Совершенно очевидно, что для самого Гегеля позиции Креонта и Антигоны являются одинаково справедливыми, так как являются проекциями равноправных нравственных принципов - «божественного» и «человеческого».(«Одно из первых диалектических делений Духа в истории — деление на две сферы: гражданскую —

сферу государства и полиса — и семьи.» [9, 33]) При этом, неизбежность самого столкновения объясняется необходимостью устранения одностороннего пафоса Антигоны и Креонта. Обоим персонажам присуще то, с чем они борются, и поэтому они нарушают то, что на самом деле должны почитать, «их захватывает и сламывает нечто принадлежащее к сфере их собственного бытия» [4, 596]. Что это значит? Креонт — муж и отец, поэтому закон семьи ему знаком. Антигона — живет по законам государства, к тому же она сама дочь царя. Здесь, потому как мы ведем речь о Г.Гегеле, прослеживается определенная диалектика, когда мы обнаруживаем, что пафос каждого из двух центральных персонажей трагедии односторонен и ограничен, и, соответственно, содержит отрицание самого себя. Ямпольский комментирует: « Дух, как некое первоначальное единство, может обнаружить себя лишь через конфликт, потому что конфликт предполагает изначальное деление целого.» [9, 33]

В конце концов, приходит, говоря словами Гегеля, «трагическое примирение». Только так «..определенные нравственные субстанциальности переходят от своей противоположности друг другу к подлинной гармонии. Способы, создающие это созвучие, могут быть весьма разнообразными.» [4, 596]. В случае «Антигоны» способ примирения - это смерть.

Пафос образа самой Антигоны Гегель трактует как пафос полноты и чистоты нравственного сознания героини. Она понимает против кого она выступает, а так же понимает последствия своих действий, но не может поступать иначе. Такое здоровое и сильное нравственное сознание противопоставляется сознанию, регулируемому правом, потому как «правовое» сознание пребывает в пассивном состоянии, его законы не проистекают из него непосредственно.

1.2 Позиция Гёте

Интересно проследить комментарий Гёте к гегелевской трактовке «Антигоны», изложенный Йоганном Эккерманом в его «Gesprache mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens». Во-первых, Гёте исходит из того, что Софокл при написании пьесы руководствовался не какой то определенной идеей, пытаясь выразить ее языком драмы, но, взяв за основу известное народное придание, в первую очередь заботился о том, как удачней приспособить его для сцены.

Креонт в глазах Гёте не является олицетворением государственной добродетели и запрещает похороны Полиника из личной ненависти к погибшему. И действительно, когда предполагается, что единственный человек должен быть отождествлен с государством, ясно, что реально отделить его собственные интересы от интересов общественных представляется весьма затруднительным. Здесь Гёте вплотную подходит к известной проблеме тирании; «..нельзя называть государственной добродетелью действия, которые идут вразрез с обычным пониманием этого слова» [12] - говорит поэт. Утверждая это, тем самым Гёте вскрывает парадокс власти, когда в политической практике те или иные злодеяния обосновываются измышлениями в духе Макиавелли.

Итак, «Антигона» под гегелевским углом зрения есть нечто особенное; это противостояние Креонта и Антигоны, государства и семьи; это «..два дискурса. Конфликт оказывается заложен в самой их структуре» [5, 323]. У Гёте фигура Креонта выглядит иначе. «..Креонт, движимый своим желанием, явно покидает свои пределы и пытается перейти преграду, преследуя своего врага Полиника там, куда ему не позволено за ним следовать - а желает он не что иное, как подвергнуть Полиника той второй смерти, причинить которую он не имеет ни малейшего права. Именно к этому ведет он все свои речи, устремляясь тем самым навстречу собственной гибели.»[5, 329] - говорит Лакан, описывая позицию Гёте. Так или иначе, для веймарского гения «Антигона» - это трагедия величия главной героини, защищавшей священные законы семьи и смерти и трагедия страстной ненависти и тирании, олицетворением коей является Креонт.

Глава 2.

2.1. Конфликт раба и господина. Желание.

Александр Кожев — французский философ русского происхождения, давший собственную оригинальную и наиболее значимую в XX веке переинтерпретацию Гегеля. Не укрылась от внимания философа и интересующая нас трагедия. Но, прежде, кратко опишем ключевые концепции Кожева, которые понадобятся нам в последствии, а потом перейдем непосредственно к «Антигоне».

А. Кожев уделяет пристальное внимание четвертой главе «Феноменологии Духа». Основываясь на ней, он выдвигает на первый план и впоследствии разрабатывает оппозицию раб — господин. Он «рассматривает конфликт между господином и рабом как центральное событие истории, которое определяет ее развитие и устанавливает ее цель. Господин, победивший раба в борьбе, обрел вместе с этим качества человека» [11]. Что имеется в виду? Фундаментальной характеристикой человеческого бытия является желание. «Именно Желание (осознанное) какого-то сущего учреждает это сущее в качестве Я и раскрывает его в качестве такового, побуждая сказать: «Я...»» [8]. Вот тут и вступает в игру объект желания, как определяющая человеческого существования. Желание раба — желание биологическое, направлено на заботу о теле. Желание господина — психологическое, «оно направлено не на объект, а на другое желание, желание другого человека» [9, 37], т. е. господин в той мере господин, в какой он сумел преодолеть природное, биологическое. Желание господствующего направлено на «признание» (reconnaissance), оно необходимо основано на отрицании природного. Кожев противопоставляет раба и господина как биологическое и антропологическое, и лишь господин реализует себя как человек в настоящем смысле этого слова. Кожев вплотную приближается к марксизму, когда утверждает, что со временем раб развивает в себе человеческое, сохраняя природное и впоследствии замещает господина.

2.2. Расстановка акцентов у А. Кожева.

Но, как уже было ранее сказано нас интересует Кожев — комментатор Гегеля. И здесь нужно сказать, что кожевская интерпретация «Антигоны» определенным образом зависит от Гегеля, но в ней несколько по другому расставлены акценты. Итак, по мнению Гегеля для завершения трагедии и снятия диалектического противоречия Антигона — Креонт необходимо уничтожение их обоих. Кожев возражает: « ..незачем убивать своего противника. Он должен его «диалектически» снять. То есть он должен оставить ему жизнь и сознание, уничтожив только его самостоятельность»[8, 67]. Таким образом, смерть Антигоны (как и Гемона) есть лишь преодоление биологического, она не сохраняет себя природную, но доводит свое Желание до конца.

Но, главным образом Кожева интересует не Креонт, не Гемон и даже не Антигона. Его внимание сосредоточено на фигуре Полиника. Господин в античной Греции в первую очередь реализует свое «признание» в семье. Семья — область частного и «человек в семье, как выразитель частного бытия, всегда как бы мертвец, как бы приписан культу предков. Но этот «как бы» мертвец всегда может оказаться действительно мертвецом.»[9, 39] . Полиник возвращается в свою семью в лице Антигоны уже как самый настоящий мертвец. Полиник для Креонта находится в рамках полиса, поэтому его тело не требует захоронения. Антигона хочет вернуть его в рамки семьи. Как только Полиник в них попадает в них, он как бы умирает повторно, и вот здесь захоронение необходимо. Полиник «..из органического тела превращается в «бытийное» воплощение негации и одновременно традиции». Труп как материальное тело уходит на второй план, Полиник становится символом самоотрицающегося индивида, Господина.

Глава 3

3.1 Катарсис

Следующим интересующим нас интерпретатором является Жак Лакан. В своем семинаре, посвященном этике психоанализа он дает обширный комментарий к «Антигоне» (примечательно, что Лакан был одним из слушателей семинаров Кожева, и неоднократно называл А.Кожева своим учителем). Но прежде чем перейти непосредственно к нему, мы должны подробнее остановиться на нескольких понятиях, ключевых для понимания французского психоаналитика.

Катарсис (*Κάθαρσις*) с греческого переводится как очищение. У Пифагора учение о катарсисе существовало как учение об очищении от страстей посредством музыки. У Платона катарсис понимался как категория метафизическая (истинное — как очищение от всех страстей). В новое время толкований стало больше - от медицинского (Гиппократ, позже Я.Бернайс) до нравственного (Г. Лессинг) и психоаналитического (К.Ясперс). Мы не станем здесь долго описывать те или иные толкования понятия, так как все они есть привнесения исторически обусловленных коннотаций того или иного мыслителя в известную аристотелевскую формулировку. Но нас интересует катарсис в его отношении к трагедии. «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем (подражание) при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» [1, 30] — пишет Аристотель. Если говорить об очищении в рамках парадигмы «сцена — зритель», то механизм действия трагедии таков: то что происходит в мире трагедии (на сцене), провоцирует у зрителя определенное чувство, вызывает его к таким страстям, как страх и жалость. Действие на сцене (потому как трагедия — это действие, как мы уже говорили в введении) ввергает человека в состояние определенного кризиса и когда в конце концов он возвращается к собственному миру, он возвращается в него в состоянии определенного умиротворения, «отчищенный» от вредоносных страстей-аффектов.

Нечто похожее заключает в себе психоаналитическая фрейдовская методика введения пациента в гипнотическое состояние, после чего из области бессознательного извлекается информация о травматических впечатлениях и воспоминаниях, которые после вводятся в область сознательного. Таким способом у пациента устраняются некоторые патогенные эффекты.

3.2 Ате.(Ἄτη)

Следующее слово, которое требует разъяснения — Ἄτη (с древнегреческого может быть переведено как помрачение ума, несчастье, заблуждение, обман и др.) В мифологии греков встречается одноименная богиня, персонификация вышперечисленных состояний. Ате это «..то слово, вокруг которого вся драма Антигоны сосредоточена, слово, которое повторяется в пьесе двадцать раз, что в тексте, таком коротком звучит на все сорок, но что не мешает ему остаться порой при чтении незамеченным...слово это незаменимо. Оно означает предел, за которым, преодолев его, человеческая жизнь не способна остаться надолго» [5, 338]. Ате — это то пространство, где теряет свое значение все человеческое, в нем и заключена та самая опасность, которая так важна для достижения катарсиса. Эта опасность провоцирует в зрителе необходимый страх. Такое воздействие могло бы казаться неестественным (ведь действительно «акт поэтического очищения: этот процесс сам по себе нечист, он защищает от отвратительного, погружая в него.» [7, 65]) если бы не незамедлительное благотворное «очищающее» воздействие.

3.3 Воля к смерти. Проблематика «Антигоны» у Ж. Лакана

Теперь перейдем непосредственно к трагедии. В интерпретации Лакана центральным и заслуживающим самого пристального внимания является образ Антигоны. В чем заключается ее пафос? Антигона не знает страха. Важно, что в своем стремлении она одинока. Она осознано переступает границу ἄτη, ее желание устремлено по ту его сторону. Что это значит? Это значит что воля Антигоны

направлена к смерти. « Свидетельство о том, в каком состоянии находится Антигона, вы слышите из ее уст — она, в буквальном смысле, не может больше так жить. Ее жизнь никчемна. Она живет памятью о злосной судьбе того, от кого ведет начало свой род.»[5, 338] - таковы причины ее желаний. Здесь перед нами на передний план выходит ритуальная функция трагедии. Антигона уже мертва, но упорно движется ко второй смерти; на протяжении всего действия она находится как бы между двумя смертями. Когда она заживо похоронена в гробнице *ἀτη* достигает своего предела. Лакан отмечает некую диалектику жизни и смерти: «..жизнь, течение и исход которой совпадает с предвосхищением верной смерти, смерти, посягающей на область жизни, и жизни, вступающей во владения смерти»[5, 332]. Как уже было сказано, Антигоне чужды страх и жалость, это понятно, если взглянуть хотя бы на ее первый диалог с Исменой. В свою очередь, падение Креонта начинается как раз со страха. Причина его падения — он переходит границу дозволенного. Его закон о непогребении распространяется туда, где заканчивается юрисдикция человеческого закона . После смерти имеет место лишь закон богов. Возможно, Креонт отождествляет свой закон с законом богов, но это даже для грека не столь очевидно. Тут Лакан уделяет внимание мифу в трагедии и говорит, что в христианском мире мы устраним мифологическую составляющую; вопрос, чем мы ее заменяем, остается открытым.

« Что касается нас, то я пытаюсь показать вам, что уже в эпоху, предшествующую этическим построениям Сократа, Платона и Аристотеля, Софокл, демонстрируя человека, задается вопросом о его одиночестве и помещает героя в зону, где смерть вторгается во владения жизни, где человек встречается лицом к лицу с тем, что я назвал второй смертью»[5, 365].

Заключение

Итак, мы рассмотрели наиболее значительные философские интерпретации трагедии. Нужно сказать, что пришлось проигнорировать комментарии Ж. Деррида, в связи с отсутствием адекватного перевода интересующего нас текста на русский язык (Derrida Jacques. Glas. Paris, 1974). Но судя по следам этого текста в русскоязычной тематической литературе можно с уверенностью заявить, что Деррида в этом вопросе как и многие другие тоже зависим от Гегеля — Кожева.

Самый популярный перевод «Антигоны» на русский язык — перевод Ф.Ф. Зелинского. Но, известно, что переводы Софокла были лишь побочным продуктом его деятельности как ученого — филолога. Перевод Зелинского являет собой хороший пример художественной обработки оригинально текста. Вместе с этим теряются некоторые авторские акценты и появляются новые — привнесенные. «Конечно, следует помнить, что восприятие античности у Зелинского было достаточно субъективным и своеобразным. Античность не была для него предметом умственно-беспристрастного изучения; он видел в ней не идеал для подражания, не норму, а семя, из которого выросла вся культура нового времени.»[6, 510] Вместе с тем, Ф.Ф. Зелинский проделал огромный труд, воссоздав реплики хора в наиболее приближенном к оригиналу размере, и, это конечно не единственная его заслуга. Вклад Зелинского в конструирование образа античной культуры для русскоязычной аудитории сложно переоценить.

После нашего обзора «Антигоны» у Гегеля, Гёте, Кожева и Лакана, можно проследить некую закономерность. Гегель задает определенную парадигму философского ее осмысления, за пределы которой в полной мере еще ни кто не вышел. В заключение нужно сказать, что античная драматургия слишком многое определила в философском дискурсе нового времени, что бы отдавать ее на откуп искусствоведам и историкам культуры. Античная драма, в т.ч. трагедия, требует пристального философского рассмотрения.

Литература

1. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель — Спб.: Азбука, Азбука Аттикус, 2013. - 352 с.
2. Гулыга А.В. Немецкая классическая философия / А.В. Гулыга. - М.: Мысль, 1986. - 334 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика : в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. - М.: «Искусство», 1969. - Т. 2. - 326 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика : в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. - М.: «Искусство», 1971. - Т.3.- 621 с.
5. Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII(1959 — 1960)) / Ж. Лакан — М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. - 416 с.
6. Софокл. Драмы / Софокл. Пер. Ф.Ф Зелинского — М.: «Наука», 1990. - 605 с.
7. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / Ю. Кристева. - Спб.: Алетейя, 2003. - 256 с.
8. Кожев А. Введение в чтение Гегеля // Новое литературное обозрение. — 1995. - № 13. - С. 59-77.
9. Ямпольский М. В склепе Антигоны // Новое литературное обозрение. - 1995. - № 13. - С. 33-58.
10. Боннар А. Греческая цивилизация. От Антигоны до Сократа [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер / А. Боннар. - М.: «Искусство», 1992. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Bonn2/
11. Новейший философский словарь [Электронный ресурс] // НФС(ст. Кожев А.) — Минск: Книжный Дом, 1999. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/599/%D0%9A%D0%9E%D0%96%D0%95%D0%92
12. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, 1823—32 [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://litm.ru/book/export/html/308>

