

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

СОЦИАЛЬНО-ТЕОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра философии и теологии

**ДРАМАТУРГИЯ СОФОКЛА В ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКОМ
КОНТЕКСТЕ**

Выпускная квалификационная работа студента

**очной формы обучения
направления подготовки 47.03.01 Философия
IV курса группы 87001203
Тинус Никиты Николаевича**

Научный руководитель:
Кандидат философских наук,
доцент кафедры философии и
теологии Резник С.В.

Рецензент:
Кандидат философских наук,
доцент кафедры социальной
работы Кулабухов Д.А.

БЕЛГОРОД 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	стр. 3
ГЛАВА I. ТРАГИЧЕСКИЙ ТЕАТР В ПРОСТРАНСТВЕ АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ И ТЕОРИИ ПОЭЗИИ	8
1.1. Древнегреческая трагедия в структуре политических и культурных практик классической эпохи	8
1.2. Жанр трагедии в фокусе «Поэтики» Аристотеля	19
ГЛАВА II. ИСТОРИЯ ФИЛОСОФСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ СОФОКЛА ОТ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДО НОВОГО ВРЕМЕНИ	27
2.1. Христианские интерпретации трагедии «Эдип-Царь» и «Спор о древних и новых»	27
2.2. Драматургия Софокла как основание «философия трагедии» и спекулятивных систем немецкого идеализма	32
2.3. Основные постгегелевские интерпретации трагедий Софокла	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	54
ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА	57

Введение

Актуальность темы. Культура Древних Афин V в. до н. э. породила огромное количество практик – политических, религиозных и познавательных. Одна из них сочетает все перечисленные – это праздник Великих Дионисий, в рамках которого устраивались театральные представления. Центральное событие их событие – трагедия, является чрезвычайно сложной системой символов и смыслов, и благодаря этому, она порождает огромное количество вопросов сегодня. Об аттической трагедии и ее актуальном значении для современности принято говорить в рамках культурологического, филологического или литературоведческого дискурса. Однако, трагедия так же широко представлена в истории европейской философской мысли. Несмотря на это, существует сравнительно мало исследований, которые посвящены взаимоотношениям философии и трагедии. В этом смысле, особое место занимает наследие афинского поэта Софокла. Его трагедии «Эдип-Царь», «Эдип в Колоне» и «Антигона» в силу ряда причин оказались наиболее значимыми для понимания не только самой античной культуры и мысли, но также для понимания философских концептов и систем Нового и Новейшего времени. В силу этих причин, рассмотрение истории интерпретаций Софокла в Европе представляется актуальным. Такая постановка проблемы позволяет взглянуть на историю европейского философии с новой неожиданной перспективы.

Степень разработанности темы. Первым философом, который высказался о жанре трагедии, хоть и в негативном ключе, является Платон. В диалоге «Государство» он обозначил трагедию как инструмент сильного воздействия на человека. Однако, конструктивно и вполне детально трагедия рассматривается несколько позже, в трактате Аристотеля «Поэтика». Эта работа Стагирита почти целиком ей посвящена. Что для нас наиболее важно, в основе аристотелевской теории трагедии лежит произведение Софокла

«Эдип-Царь». Парадигматический характер «Поэтики», а следом этой трагедии, определяет понимание жанра на столетия, вплоть до XIX века.

С XVI века, когда Европа заново откроет для себя Софокла, за новыми его изданиями последует череда комментариев, трактующих его драматургию на христианский лад, как теодицею или нравоучение. Из них заслуживают внимания комментарии И. Камерария Старшего, Ф. Меланхтона, в XVII веке – это труды филолога А. Дасье, в первой половине XVIII в. – литератора и философа Шарля де Сент-Эвремона, а также Бернара де Фонтенель. Что касается Просвещения, то традиционно обращают внимание на эссе «Французская поэтика» Ж.-Ф. Мармонтеля и обстоятельную статью о трагедии в «Энциклопедии» Д. Дидро.

В конце XVIII века интерпретативные стратегии в отношении Софокла смещаются в иное русло. Драматургия античного поэта становится одним из источников спекулятивного мышления. Ф. Шеллингом она мыслится как способ разрешения философского противоречия свободы и необходимости. Следом Г. Гегель рассматривает трагедию как основу диалектики нравственности и права. Трагедия «Антигона» занимает важное место в его системе. Еще два значимых примера включения Софокла в философский контекст являют собой «философия жизни» и психоанализ. В первом случае трагический театр Софокла включается в волюнтаристские толкования А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Во втором случае З. Фрейд, К. Юнг и другие представители психоанализа создают собственную мифологию, используя для этого некоторые из трагедий Софокла.

Таким образом была сформирована богатая традиция включения трагедий Софокла в философский контекст. В последние десятилетия стало очевидно, что эта традиция требует пристального изучения. Издается ряд работ и статей, посвященных интеллектуальной истории Софокла в Европе. Трудность в изучении этой темы заключается в том, что большинство текстов либо не доступны, либо изданы только за рубежом и не переведены на русский язык. Тем не менее, очертим круг исследователей, с которыми

нам удалось ознакомиться и которые внесли в ее изучение значительный вклад. Французский философ Ф. Лаку-Лабарт одним из первых приводит систематическое обоснование тесной связи между немецким спекулятивным идеализмом и мифопоэтической структурой некоторых трагедий Софокла. Развитие его тезисов мы находим у М. Тибодо в его «Hegel et la tragédie grecque», где анализируются связи греческой трагедии (в частности Софокла) и понятия свободы у Шеллинга и Гегеля. В этом свете большой интерес представляет статья М. Ямпольского «В склепе Антигоны», где анализируется прочтение этой трагедии Г. Гегелем и А. Кожевым, а также влияние оной на генезис гегелевской диалектики. Особняком стоят труды М. Лурье, которые представляют собой скрупулёзный анализ трактовок трагедии «Эдип-царь» и выделение ее основных паттернов.

Существует так же два обстоятельных труда, вышедших в последние годы, где систематизируется весь предшествующий опыт чтения трагедии сквозь философские концепты разных мыслителей начиная от античности и вплоть до сегодняшнего дня. Первый – «The Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek» Дж. Йанга; в этом труде проводится попытка очертить историю «философии трагедии» в широких временных рамках. Второй – «Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy» Дж. Биллингса, где рассмотрены поворотные исторические моменты, такие как «Спор о древних и новых» внутри Французской академии, Великая французская революция и некоторые другие, направлявшие вектор осмысления трагического наследия Софокла. Д. Биллингс на обширном историческом материале доказывает, что говорить о «философии трагедии» можно только с 1800 года. Что касается отечественных исследований на эту тему, можно отметить статьи Е. Наймана, В. Даренского, А. Синицина.

Для того, чтобы рассмотреть трагический театр Софокла в структуре культурных и религиозных практик античности были использованы труды и концепты Б. И. Ярхо, В.П. Горана, О. М. Фрейденберг,

Э.Р. Доддс и др. В основе анализа категорий и формул «Поэтики», лежат исследования А.Ф. Лосева, А. С. Ахманова, Л. Энтральго, С. Халивелл.

Проблема исследования заключается неопределенности статуса трагедий Софокла в рамках историко-философского знания.

Объектом исследования является драматургия Софокла.

Предметом исследования является традиция философских интерпретаций трагедий Софокла.

Цель исследования – выявить, какую роль играет драматургия Софокла в истории европейской философской мысли.

Для достижения поставленной цели в исследовании сформулированы следующие **задачи**:

- охарактеризовать аттическую трагедию как определенную культурную практику
- уточнить смысл и место трагедии в «Поэтике» Аристотеля
- проанализировать риторические интерпретации Софокла с XVI-XVIII вв.
- уточнить значение драм Софокла для оснований «философии трагедии» и спекулятивных систем немецкого идеализма
- проанализировать основные постгегелевские интерпретации трагедий «Антигона», «Эдип-Царь» и «Эдип в Колоне»

Теоретико-методологические основы исследования. Работа выполнена историко-аналитическом ключе с использованием философских и общенаучных методов. С помощью сравнительного метода, были выявлены специфические отличия в понимании назначения, смысла и структуры некоторых трагедий Софокла. Методологическое значение для данного исследования имеют теоретические концепты, разработанные М. Лурье, Е.А. Найманом, а также ноологическая концепция трагического катарсиса А.Ф. Лосева.

Источниковую базу исследования составляет непосредственно корпус трагедий Софокла в переводах И. Мартынова, С.В Шервинского и

Ф.Ф. Зелинского. Кроме того, в качестве источников были использованы – текст «Поэтики» Аристотеля в переводах В. Аппельрота и М. Гаспарова, а также сам греческий текст. Для рассмотрения спекулятивных интерпретаций Софокла было предпринято обращение к текстам Ф. Шиллера «Письма о догматизме и критицизме», «Философия искусства», к текстам Г. Гегеля «О научных способах трактовки естественного права», «Феноменология духа» и «Лекции об эстетике». Для понимания гегелевской перцепции Софокла особенно ценным оказалась статья А. Кожева «Введение в чтение Гегеля». Так же в настоящем исследовании предпринято обращение к ряду знаковых работ А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, З. Фрейда и седьмому семинару Ж. Лакана.

Научно-практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты и выводы могут использоваться для выработки новых подходов к интеллектуальной истории Европы, а также могут способствовать развитию интереса к сравнительно новой области для отечественной истории философии. Результаты исследования также могут быть использованы для их внедрения образовательные программы.

Апробация результатов исследования: статья ««Antigone» als muster der Tragödie: Der philosophische Diskurs»¹ (Белгород, 2015); выступление на IX Международной научной конференции «Философия и наука поверх барьеров: диалоги и диатрибы» с докладом «Античная трагедия в фокусе поэтики Аристотеля» (Белгород, 2016).

¹ Tiinus N.N. Miroschnitschenko L.N. «Antigone» als muster der Tragödie: Der philosophische Diskurs N.N. Tiinus, L.N. Miroschnitschenko // Experientia est optima magistra: Collected papers. – Belgorod: PH Belgorod, 2015. – P. 18-23.

Глава 1. Трагический театр в пространстве античной культуры и теории поэзии

1.1. Древнегреческая трагедия в структуре политических и культурных практик классической эпохи

Очевидно, что античная культура, являясь объектом интереса для целого ряда гуманитарных и общественных наук, остается на сегодняшний день одной из самых сложных и противоречивых областей (несмотря на бездну литературы, ей посвященной).

Предваряя вопросы, связанные непосредственно с драматургией Софокла, следует охарактеризовать античную трагедию как определенную практику, существовавшую в конкретном историко-культурном ландшафте. Для этого, прежде всего, необходимо сказать о том, что представлял собой трагический театр для древнего грека.

Вопрос о происхождении трагедии поднимался огромное количество раз, однако до сих пор остается открытым. Основным источником в этом случае служит текст «Поэтики»: «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»². Таким образом проясняется этимологическое значение слова τραγῳδία (τράγος – «козёл» и ᾠδή – «песнь»), так как сатиры – мифологические существа, свита Диониса, которых часто изображали с козлиными ногами. Происхождение трагедии от ритуальных песнопений, связанных с культом Диониса (дифирамбов) – традиционное решение вопроса о генезисе трагедии. Однако, не установлено, как именно происходило это становление.

В V в до н.э. афинская демократия достигает наивысшего расцвета, а вместе с ней искусство. В 472 г. до н.э. состоялась постановка «Персы»

² Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – С. 28.

Эсхила – первой из трагедий, текст которой сохранился. В 401 г. до н.э. была поставлена трагедия Софокла «Эдип в Колоне» – последняя, текст которой известен. Как пишет В.Н. Ярхо: «Семь десятилетий афинской трагедии – это семьдесят лет бурного развития афинской демократии, от ее взлета и ошеломляющего расцвета культуры в середине столетия до острого кризиса и страшного поражения в Пелопоннесской войне (431-404 гг. до н. э.), навсегда положившего конец военно-политической гегемонии Афин»³. Как будет показано в дальнейшем, трагедия и демократия в этом контексте связаны теснейшим образом.

Особым образом происходила сама организация театральных зрелищ. Трагедии показывались в связи с празднествами, приуроченными к Великим Дионисиям⁴, проходившим раз в год. Все постановки считались подношением Дионису и предназначались для разового исполнения. Каждый поэт предоставлял на суд специально выбранного архонта три трагедии и одну сатинову драму (то есть каждый по тетралогии). Архонт выбирал трех поэтов, трагедии которых показывали. После проходило голосование, и выбранные из публики судьи определяли 1-ое, 2-ое и 3-е места. Театр в Афинах, вмещающий значительную часть взрослого населения, обеспечивал по-настоящему массовый характер зрелища.

В середине V века, когда за вход в театр была учреждена плата, небогатые афинские граждане стали получать денежную компенсацию от государства – теорикон (τό θεωρικόν)⁵. Обычно, появление «зрелищных денег» связывают с именем Перикла. Так или иначе, теорикон был включен в систему «денежных вознаграждений за исполнение различных гражданских

³ Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М.: Художественная литература, 1978. – С. 40.

⁴ Античная культура: литература, театр, искусство, философия, наука. Словарь-справочник. – М.: Высшая школа, 1995. – С. 85.

⁵ Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс] / Academic. – http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/100372/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD .

обязанностей»⁶, так же как выплаты за участие в экклесии или военном походе. Известно выражение афинского оратора Демада, по которому «теорикон – клей демократии».⁷ Расходы за сами постановки, возлагались на состоятельных граждан, называемых «хорегами» (Χορηγός). Каждый хорег обеспечивал поэта хорами, актерами и декорациями. Хорегия являлась не только обременительной повинностью, но также считалась чрезвычайно почетной обязанностью.

Отсюда со всей очевидностью явствует, что театр представлял собой значимый элемент жизни полиса, его посещение являлось одной важнейших *гражданских обязанностей*. Благодаря этому, об античном театре V века можно говорить, как о *политической практике*. Не случайно множество исследователей связывают расцвет театра с развитием полисной демократии. В пространстве театра все граждане предстают как равные друг другу. Более того, лучшие поэты определяются зрителями, выбранными по жребию из числа присутствующих. Сложно представить более демократическую организацию театрального зрелища. Платон презрительно отзывается о театре именно в силу этих причин, исходя из собственного отношения к демократии. Помимо прочего, сама трагедия, являясь многомерной системой смыслов, говорит с древним греком не только о вневременном, но и на актуальную политическую повестку. Примечательно, что в трактате «Государство» Платон изгоняет поэтов из идеального государства именно по политическим соображениям.⁸ Если обратиться к филологическим исследованиям политических коннотаций античного театра, то становится ясно, как развитие самой трагедии и ее формальной структуры связано с определенными событиями политического ряда. Так, не вдаваясь в подробности, обозначим, что функция хора (как коллективного сознания или «народного гласа») постепенно сходит на нет, а с концом демократии в

⁶ Цымбал О.Г. Роль «зрелищных денег» в классических Афинах // Экономика. Политика. Культура. – Ярославль. – 2008. – С. 3-7.

⁷ Плутарх. Моралии. – Харьков: Изд-во Фолио, 1999. – С. 875.

⁸ Платон. Государство. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2013. – С. 954.

Афинах хор совсем исчезает.⁹ Наверное, нет нужды говорить о том, какое влияние греко-персидские войны оказали на творчество Эсхила, так же как Пелопонесская война на драматургию Софокла. Из всего, вышеозначенного следует, что трагический театр в классическую эпоху можно понимать, как политическую практику, а именно как *упражнение в демократии*.

Следующим понятием, которое необходимо обозначить в ходе этого рассмотрения, является *агон* (ἀγών). Агонистичность представляет собой одну из фундаментальных характеристик древнегреческой культуры. «Агон - отличит. черта греч. быта – неудержимое стремление к любым состязаниям почти во всех сферах общественной жизни».¹⁰ Но речь идет не просто о состязательности, а о состязательности в рамках определенных правил ради получения *дополнительного знания или опыта*. Понимание трагического театра как особой познавательной практики (не только опытной, но и рациональной), является распространенным¹¹. Именно поэтому существует позиция, согласно которой трагедия служит началом для спекулятивной философии¹². Агонизм реализуется в театре не только посредством соревновательного конкурирования поэтов, актеров и хорегов, но и в рамках самой структуры трагедии, ее поэтического построения.

Во-первых, обращаясь к трагической поэтике, становится ясно, что классическая формула хора (строфа-антистрофа, воссоединение) подчиняется логике агона. Более того, трагедии, как уже было сказано, складывались в трилогии, чаще всего связанные общим сюжетом. Не вдаваясь в подробности обозначим, что общая структура сюжета и формы трагедии лежит в плоскости агона. Если в первой трагедии закладывается некий тезис, во

⁹ Хор в древнегреческом театре//Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс] / Academic. – http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/110807/%D0%A5%D0%BE%D1%80 .

¹⁰ Древний мир. В 2 т., Т. I. / отв. ред. В. Д. Гладкий. — М.: Центрполиграф, 1998. — С. 13.

¹¹ Joshua Billings. *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy*. — Princeton University Press, 2014. — P. 5.

¹² Найман Е.А. Древнегреческая трагедия как источник спекулятивного мышления // Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. — 2015. — № 2. — С. 331.

второй, антитезис, то в третьей мы имеем, говоря языком Гегеля, некое «снятие». Собственно, у самого Гегеля «диалектический аспект трагедии... заявлен изначально. Трагическое и диалектическое совпадают, а трагическое осознается в контексте диалектики морали.»¹³ – пишет Е.А. Найман. Может показаться, что такая интерпретация является слишком сильной, а Гегель модернизирует трагическое в удобном для него ключе. Тем не менее, становится ясно что это не так, если обратиться к гегелевскому прочтению Прокла Диадоха, где «впервые рисуется диалектика бытия, которая из своей сверхсущей и нераздельной замкнутости переходит в отдельно понимаемое инобытие и затем из этого инобытия возвращается к себе в обогащенном виде»¹⁴.

Агонистический характер античной трагедии связан с еще одним важнейшим аспектом, а именно – *этическим или моральным*. Известная филолог, культуролог и антиковед О.М. Фрейденберг пишет: «за каждой трагедией... лежит «великий агон распри» двух полярных начал, сперва физических, затем этических. До Дики и Гибрис миф знал двух Дик, две Правды, две Доли, двух Эросов, Две Эриды: одно существо хорошее, другое – дурное. Этика не могла допустить одноименности зла и добра. Она их разделила и противопоставила. Но трагедия как жанр, отражающий становление этики, неизбежно сохранила в своем составе те архаичные «образы», которые предшествовали этическим «понятиям». И каждая трагедия заложена в последнем счете на образе двух борющихся правд»¹⁵. Трагический театр был частью воспитания гражданина, включался в παιδεία, несмотря на возражения Платона. В Новое время этические смыслы будут активно вчитываться в античную трагедию.

¹³ Найман Е.А. Древнегреческая трагедия как источник спекулятивного мышления // Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2015. – № 2. – С. 334.

¹⁴ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – С. 375.

¹⁵ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 402.

Итак, уже сказано, что античная трагедия в классическую эпоху представляет собой политическую и воспитательную практику, а также является средством познания и обретения дополнительного опыта. В Новое и Новейшее время греческая драма будет сызнова прочитана и проинтерпретирована. Тогда же появится взгляд на трагедию как на то, что может «представить идеальную модель для понимания фундаментальных этических и политических проблем современности»¹⁶. Более того, античная трагедия будет восприниматься как предмет специально философского интереса. Но прежде необходимо сказать, какие понятия (помимо «агона»), тесно связаны с древнегреческой трагедией не только в рамках поздних интерпретаций, но непосредственно в пространстве самого античного этоса. Речь пойдет о таких ключевых понятиях древнегреческой культуры, как судьба и справедливость.

В греческом языке существует ряд слов, которые можно переводить на русский язык как «судьба». Перечислим некоторые из них:

- 1) Мойра (μοῖραι)
- 2) Ананке (ἀνάγκη)
- 3) Немезида (Νέμεσις)
- 4) Ате (Ἄτη)
- 5) Тюхе (Τύχη)

Это далеко не полный перечень, но указанные пять понятий-образов представляются наиболее значимыми для рассматриваемого вопроса. Каждому из этих слов соответствует одноименная божественная персонификация. Тем не менее не стоит понимать эти понятия сугубо религиозно, ведь известно, что у греков боги являлись «принципами все того же единственно познаваемого чувственно-материального космоса»¹⁷, коим в т.ч. является понятие «судьбы». Родственные связи и функции этих богов в

¹⁶ Тибодо М. Античная трагедия и проблемы современного разума: от Софокла к Хабермасу [Электронный ресурс]. – <http://gefeter.ru/archive/15710>.

¹⁷ Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 698.

структуре мифа раскрывают господствующие в той или иной момент античной истории взгляды на свободу, случайность, необходимость, мораль, иерархию жизненных ценностей и стратегий. Древнегреческий миф очень подвижен, и в его движении отражается динамика греческой культуры.

1) Мойра – богиня судьбы как *части, участи или доли*. У Гомера μοῖραι представляет собой необходимость, которой подчиняются все, в т.ч. и боги. После, с развитием олимпийской мифологии, появляются три мойры: Κλωθώ (прядущая нить), Λάχεσις (определяющая судьбу), а также Ἄτροπος (Перерезающая нить)¹⁸. Судьба как дочь необходимости (Ἀνάγκη) согласуется здесь с пониманием человека как части космоса. Представления о судьбе как участи, которой подвластны даже боги, является наиболее древним, считается, что миф о Мойре в гомеровском эпосе предстает уже в развитом виде. Со временем он теряет свое значение, уступая место «тюхе» (судьбе, понимаемой как случай). Так или иначе, в мифе о Мойрах мы усматриваем представление греков о судьбе как об участи, которая является персональной и необходимой для каждого.

2) Ананке – персонификация судьбы как *неизбежности, необходимости*. Особо почитаема орфиками. Согласно платоновскому мифу Ананке вращает мировую ось, из которой мойры прядут судьбы¹⁹. Человек является необходимой частью космоса и его судьба предопределена суровым роком. Яснее всего представления об ἀνάγκη выражены в «Прометее прикованном» Эсхила, где сам Прометей является ее жертвой. В «Орестее» Агамемнон склоняется перед необходимостью, когда приносит в жертву свою дочь.

Ананке получила распространение и в рамках досократической философии. Вслед за элеатами, Демокрит использует ἀνάγκη в своей философии атомизма, делая необходимость универсальным и основным

¹⁸ Гесиод. Теогония [Электронный ресурс]. – http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/hesiod_theogonia_gr.htm.

¹⁹ Платон. В 4 т., Т. III. – СПб.: Изд-во С. Петерб. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. – С. 488.

принципом мироздания: «Ананке это – то же, что Судьба, и Справедливость, и Провидение, и (Сила), созидающая мир»²⁰.

3) Немезида – персонификация судьбы как *возмездия или кары* за нарушение космического порядка. Обычно связана с превышением *меры*, за которым следует наказание, и понятийным рядом *koros-gibris-ate*, который лежит в основе всякой трагической фабулы. Немезида возникает там, где нарушается мера или срабатывает механизм «зависти богов». Как пишет Э. Доддс: «Существует внутренняя нравственная связь между первобытной завистью слишком большому счастью и наказанием за это счастье ревнивым божеством: как считается, счастье производит у человека *koros*, самодовольство тем, что он все делает слишком хорошо, в свою очередь, это развивает *гибрис*, высокомерие в словах, поступках и даже мыслях»²¹. Немезида является стражем мирового предустановленного порядка(космоса), олицетворяет собой как моральный принцип, так и некий космический закон.

4) Ате – персонификация судьбы как *обмана или заблуждения*, в которое впадает герой, когда оказывается по ту сторону человеческого. Ате является чрезвычайно сложным понятием, смысл которого значительно меняется от контекста к контексту: «*Atê* is another complex term. It is perhaps best described as a ruinous delusion – a state of mind in which one commits a foolish error that leads to disaster»²². Ате есть исполнение Немезидой своего назначения, и Ате завершает трагическую формулу *koros-gibris-ate*. В конце концов *Ἄτη* представляет собой судьбу, которая ждет всех, а именно – *смерть*. Как пишет Ж. Лакан в своем комментарии к «Антигоне» Софокла: «Оно означает предел, за которым, преодолев его, человеческая жизнь не способна остаться надолго»²³.

²⁰ Лурье С.Я. Демокрит, Тексты. Перевод. Исследования. – Л., 1972. – С. 589.

²¹ Доддс Э.Р. Греки и иррациональное. – СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 53.

²² John Porter. The Rise of Athens and the Athenian Democracy: From Solon to Cleisthenes (with a brief glance at Sparta [Электронный ресурс] – <http://homepage.usask.ca/~jrp638/CourseNotes/SolonNotes.html>

²³ Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII (1959 – 1960)). – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – С. 338.

5) Тюхе – персонификация судьбы как *случая*. Если сравнить с вышеперечисленными образами судьбы, то Τύχη появляется довольно поздно и получает наибольшее развитие в эпоху эллинизма. А.А. Тахо-Годи пишет, что Τύχη «...выдвинуто в эпоху эллинизма как сознательное противопоставление древнему представлению о неизменной судьбе». Тюхе так же является сложным полисемантическим понятием²⁴, и имеет целый ряд значений. Тем не менее, в антиковедении сложились две точки зрения на этот счет (если говорить о V н.э.). Во-первых, Τύχη это «персонифицированный беспорядок и даже бессвязность, возмущение, вносимое в закон, безрассудство, заменяющее собой правило... Это божественное существо, которое... действует только по капризу - самое своеобразное в религии существо...»²⁵, то есть олицетворение слепого хаоса. Во-вторых, Τύχη может не противопоставляться старым богам необходимости, а напротив, быть «действующей от имени мойры»²⁶, как это обнаруживается у Софокла.

Как уже было сказано, античный миф очень подвижен, и представления о судьбе – не исключение. Если в период архаики, у Гомера – судьба представляет собой надбожественную и абсолютно непоколебимую силу необходимости, то в эпоху эллинизма судьба – это слепой случай (в Риме представления о судьбе-случае найдут свое выражение в мифе о «костях Фортуны»). В классическую эпоху представление о судьбе как необходимости и случайности сталкиваются и особым образом сосуществуют – Мойра соседствует с Тюхе. Именно в V веке до н.э. «судьба представляется, с одной стороны, как Ананка, абсолютная, непреодолимая Необходимость, а с другой – Тюха, непостоянный, слепой Случай»²⁷. Именно

²⁴ Синицын А.А. Место Tuche в трагедии Софокла «Царь Эдип» (к проблеме соотношения судьбы-случая и воли героя в греческой драме) // «Античный мир и археология». – 1999. – Вып. 10. – С. 39.

²⁵ Allègre F. Etude sur la deesse grecque Tyché . 1889. – P. 46.

²⁶ Синицын А.А. Место Tuche в трагедии Софокла «Царь Эдип» (к проблеме соотношения судьбы-случая и воли героя в греческой драме) // «Античный мир и археология». – 1999. – Вып. 10. – С. 42.

²⁷ Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. – Новосибирск: Наука, 1990. – С. 316.

поэтому классическая аттическая трагедия становится предметом философского интереса, и именно поэтому настоящее исследование обращено к Софоклу (Эсхил все еще сильно тяготеет к эпосу и архаике, а Еврипид, в этом смысле, является уже поистине эллинистическим поэтом). Такое столкновение в пространстве мифа порождает ряд вопросов, которые должны решаться в рамках философии. В силу этого, античная трагедия становится не только объектом рассмотрения, но, как не парадоксально, даже источником для спекулятивной философии.

Еще одно понятие, без которого не обойтись, предварительно очерчивая смысловые контексты классической трагедии – понятие справедливости. Тема эта неохватна, поэтому мы остановимся лишь на нескольких азбучных тезисах, которые будут необходимы нам в дальнейшем. Понятие справедливости – δίκη²⁸, занимает важное место в мифологическом и эстетическом миропонимании древнего грека. Так, δίκη понимается не только в строгом юридическом или этическом смысле, но как космический и подлинно онтологический принцип. С этим связано представление о весах, которые держит Дике, и которые склоняются в ту или иную сторону, при этом сама Дике предстает как внешний по отношению к этому обстоятельству субъект. Богиня настаивающая и исполняющая, богиня наказывающая и несущая возмездие, Дике близка к Эриниям, Мойрам и Немезиде²⁹ и в этом смысле понимается скорее юридически. Но δίκη Гераклита, Парменида или орфиков является объективным и универсальным космическим принципом.

Итак, теперь возвратимся к вопросу – что же представлял собой трагический театр для древнего грека? Уже было сказано, что театр являлся

²⁸ «Правосудие, судебный процесс, судебное наказание (компенсация), а также богиня Правда, персонификация правосудия, у Гесиода – одна из Ор, доносящая Зевсу о человеческих прегрешениях. Дике занимает существенное место в социоморфной модели космоса у досократиков (космос как государство)». – Античная философия: Энциклопедический словарь. – М.: Прогресс-Традиция. П.П. Гайденко, М.А. Солопова, С.В. Месяц, А.В. Серегин, А.А. Столяров, Ю.А. Шичалин. 2008. – С. 133.

²⁹ Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. – Новосибирск: Наука, 1990. – С. 273.

отражением жизни, существовал как политическая, религиозная, воспитательная и познавательная практика. Но также верно и то, что сама жизнь была для грека сценой на которой разворачивалось театральное представление – игра, где человек управляется лежащей вне него самой волей, и «эта воля могла пониматься в разные периоды времени различно. Греки именовали ее судьбой-Мойрой, Ананкой-Необходимостью. Она была Логосом Гераклита, Нусом-Умом Анаксагора, «беспредпосылочным началом» у Платона, Перводвигателем Аристотеля, «творческим огнем» стоиков, мировой Душой у неоплатоника Плотина, Адрастией-Неизбежностью, Дикой-Правосудием и Софией-Премудростью, даймоном»³⁰. Однако, игра космических сил не была для грека чем-то недоступным – ее постигали мудрецы и поэты. Если мудрец делает это с помощью разума, то поэт использует внерациональные средства. В 1871 году Ф. Ницше описывает, как эллин с помощью искусства преодолевает ужас и бессмысленность своего существования. В древнегреческой культуре, парадоксальным образом, религиозно-мистический экстаз как попытка сублимировать экзистенциальный ужас существования заменяется формализованной практикой театрального искусства; в трагическом театре, говоря языком Ницше: «рассеивается ужасающий образ мира; они (греки) играют с жалом скорби, доверяя безмерной мощи своих чар; они оправдывают этой игрой существование даже наихудшего мира»³¹. Таким образом, трагедия оказывает здесь некий *терапевтический эффект*. Ф. Ницше умело фиксирует эти иррациональные механизмы. Однако, как уже было сказано, это такой способ освоения мира породил множество философских рефлексий и значительно повлиял на развитие мировой философской мысли.

³⁰ Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб.: Алетейя, 1999. – С.437.

³¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – С. 186.

Итак, подытожим. Афинский театр V в. до н.э. существовал как политическая практика, а именно как упражнение в демократии. Вместе с этим, классическая драма несла на себе воспитательные функции, производила модели общественной морали. Одна из функций трагического – приобретение дополнительного знания и опыта. С одной стороны, трагедия глубоко иррациональна, с другой – содержит в себе то, что должно быть подвержено рациональному осмыслению. Как иррациональный механизм – трагедия призвана оказать некие терапевтические эффекты. Одновременно, встраиваясь в те или иные культурные контексты, античная трагедия вызывает ряд вопросов и, следовательно, провоцирует философию к рефлексии и теоретизированию (как будет показано в дальнейшем, чрезвычайно плодотворному). В историческом и культурном контексте Греции V в. до н.э., трагедия плотно соприкасается с мифом, тем самым давая возможность проследить, как сквозь ее мифопоэтические структуры разворачиваются подлинно философские смыслы. Например, понятия-образы судьбы и справедливости раскрываются в рамках трагической поэзии и на основе их связей дают возможность строить философские концепты и даже системы, как это будет показано в дальнейшем.

1.2. Жанр трагедии в фокусе «Поэтики» Аристотеля

Трагедия является самой философской из поэтических форм не только в силу самой ее специфики, о которой говорилось в предыдущем параграфе, но также в силу определенных исторических обстоятельств. Важнейшее из них – факт сохранности текста «Поэтики», а точнее именно той его части, где речь идет о трагедии. Трагедия является единственным жанром, который вступает в современность вместе с проработанным теоретическим основанием. Аристотелевская теория трагедии остается фундаментом литературной критики и теории для любых жанров, а также философской эстетики вплоть до настоящего времени. Существует огромное количество

толкований «Поэтики», и в рамках этой работы было бы нецелесообразно пускаться в изыскания по этому поводу. Уверенности в том, что это делать не стоит, прибавляет бессвязность самого трактата.³² Стоит лишь кратко охарактеризовать основные категории и смыслы, которые традиционно считаются наиболее проясненными и наиболее значимыми.

Сразу отметим, что трактат Аристотеля имеет самое прямое отношение к драматургии Софокла, и сказанное Стагиритом относиться прежде всего именно к этому трагику. По меткому замечанию У. Эко: «Любая поэтика, говорящая об идеальных структурах и пренебрегающая особыми чертами отдельных произведений, – это всегда теория произведений, которые теоретик считает лучшими»³³. Если обратить внимание на некоторые критические замечания Аристотеля, становится ясно, что именно Софокл является для него является эталоном трагического поэта.

Первая и основная категория – μίμησις. Аристотель начинает с реабилитации категории подражания: «Платон в сущности критикует подражание, для Аристотеля же оно становится объектом тщательного анализа»³⁴. Аристотель предлагает классифицировать виды искусств по средствам, предметам и способам подражания. Однако, мимесис в данном случае не стоит понимать просто как воспроизведение познаваемой в опыте действительности средствами художественного образа. Напротив, поэтический образ является творением самого поэта. Отсюда знаменитое выражение Аристотеля: «Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γένομενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον»³⁵. Поэтому он ставит поэзию выше истории и

³² Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений. В 15 т., Т. II. – М., 1949. – С. 287.

³³ Эко У. О литературе: эссе. – М: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. – С. 297.

³⁴ Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. – С. 12.

³⁵ «Из сказанного ясно и то, что задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости». – Аристотель. Поэтика: Общее и конкретное в действии; пер. с др.-греч. В. Апфельрот [Электронный ресурс]. –

<http://nevmenandr.net/poetica/1451a36.php>

заявляет о ее философском потенциале³⁶. Но в чем же заключается подражание?

Несмотря на вышеуказанное, поэт не устраняется от действительности. Дело в том, что сам Аристотель в предметном мире выделяет: 1) Происшедшее 2) Возможное 3) Необходимое. Поэтическое творчество, таким образом, организовано так: «общее возможное и необходимое поэт берет из окружающего его предметного мира, а единичное «происшедшее», точнее «то, что могло бы произойти» создает сам на основе познанного общего»³⁷. Таким образом, поэзия сближается с философией, но если философия оперирует понятиями, то поэзия – художественными образами. Художественный образ, как «то, что могло бы произойти», при определенных обстоятельствах переходит в действительное. Таким образом, следуя Стагириту, можно сказать, что поэзия близка философии; хоть и используя другой метод, но все же она старается говорить об общем.³⁸

Но перейдем непосредственно к трагедии. Аристотель дает ей определение: «Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»³⁹. Вокруг этого определения было построено огромное количество концепций, теорий и гипотез. В области античной эстетики на вряд ли найдется еще одно столь же значимое сколько неоднозначное и

³⁶ «поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история – о единичном». Там же.

³⁷ Ахманов А.С. О содержании некоторых основных терминов «Поэтики» Аристотеля // Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – С. 144.

³⁸ «Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то <характеру> подобает говорить или делать то-то; это и стремится <показать> поэзия, давая <героям вымышленные> имена. А единичное – это, например, что сделал или претерпел Алкивиад». – Аристотель. Поэтика: Общее и конкретное в действии; пер. с др.-греч. М. Гаспаров [Электронный ресурс]. – <http://nevmenandr.net/poetica/1451a36.php>

³⁹ «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». – Аристотель. Поэтика: Общее и конкретное в действии; пер. с др.-греч. М. Гаспаров [Электронный ресурс]. – <http://nevmenandr.net/poetica/1449b21.php>

смутное высказывание. Ряд ценных критических замечаний по поводу этого определения высказывает А.Ф. Лосев в четвертом томе «Истории античной эстетики». Ученый указывает на «то, что является у Аристотеля определением трагедии, хотя и восхвалялось две с половиной тысячи лет, но уже наличие сотен различных толкований этого определения свидетельствует о том, что тут, собственно, нет никакого определения»⁴⁰. Однако, несмотря на это, два понятия – *praxis* и *catharsis*, которые использованы в этом определении, имеют ключевое значение. Предметом подражания в трагедии является действие (*praxis*), которое находит свое выражение в *mythos*, понимаемое и переведенное на русский язык как фабула (сказание). В «Поэтике» Аристотель употребляет *mythos* именно в этом смысле, так как в древнегреческой трагедии основой для сюжета чаще всего использовался именно миф. Фабула в трагедии позволяет осуществлять *mimesis* применительно к самой действительности, охватывая не только происшедшее, но также возможное и необходимое. Философская значимость трагедии обосновывается именно этим обстоятельством. На структурных элементах трагической фабулы нет нужды останавливаться очень подробно. Стоит лишь упомянуть, что фабула, понимаемая как целое, должна обладать законченностью и произвольным объемом. При этом, необходимым элементом трагической фабулы являются перипетия (*περιπέτεια*) и узнавание (*ἀναγνώρισις*). Перипетия есть перемена «событий к противоположному»⁴¹. Она чаще всего происходит через ошибку (*ἀμαρτία*), которая случается не благодаря лишь самому герою, а в силу действия законов объективно данного космоса. Она сочетается с узнаванием, которое представляет собой «переход от незнания к знанию»⁴². Эталоном такого перехода, а, следовательно, и эталоном вообще трагедии, является для Аристотеля «Царь Эдип». Перипетия и узнавание призваны вызвать у зрителя страдание

⁴⁰ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – С. 497.

⁴¹ Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. – С. 38.

⁴² Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. – С. 38.

(πάθος). Трагедия у Аристотеля, вызывает к иррациональному с помощью вполне рационально выстроенных механизмов.

Во второй части определения трагедии речь идет о некоем воздействии, которое является целью трагедии, называемом – κάθαρσις. Совершенно необъятное количество интерпретаций этого фрагмента⁴³ обыкновенно группируют в перечень основных позиций таким образом:

1) медицинские интерпретации и интерпретации катарсиса как естественного процесса выброса / высвобождения или выхода эмоций;

2) понимание катарсиса как эмоционального и интеллектуального просветления;

3) моральные интерпретации, включающие интерпретации катарсиса как эмоционального воспитания;

4) толкование катарсиса как переживания эмоционального утешения;

5) эстетические интерпретации или интерпретации драматического или структурального свойства;

б) комплексные или «холистические» подходы к интерпретации катарсиса.

Оставим пока в стороне медицинские (1) и психологические (4) интерпретации катарсиса, о них будет сказано в дальнейшем. Понимание катарсиса как «интеллектуального просветления» (2) основано на убедительной аргументации, отсылающей к истории понятия в античной философской традиции⁴⁴. В рамках этого подхода акцент делается на познавательной функции трагедии, о которой говорилось выше.

Предположение о переходе страстей (pathos) в добродетели лежит в основе моральной концепции катарсиса (3): «...трагедия обучает зрителей на примере – или на контрпримере – сдерживать собственные эмоции и греховные помыслы, которые могут вызываться этими эмоциями: мы

⁴³ «δι' ἐλέου και φόβου περαίνουσα των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν». – Аристотель. Поэтика: Общее и конкретное в действии; пер. с др.-греч. М. Гаспаров [Электронный ресурс]. – <http://nevmenandr.net/poetica/1449b21.php>

⁴⁴ Golden L. and O.B. Hardison. Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature. –New York: Englewood Cliffs, 1968. – P. 45.

научаемся посредством катарсиса избегать страстей, которые могут привести к страданию и трагедии»⁴⁵. Эта интерпретация напрямую обозначает трагедию как часть *παιδεῖα*, как воспитательную практику.

Эстетическая (структуральная) интерпретация состоит в том, что на основе ряда фрагментов «Поэтики» и «Политики», а также скрупулёзного филологического анализа, катарсис понимаются как «разлитый» по всей трагедии (сродни подражанию). Здесь катарсис тесно связан со структурным построением трагедии и имеет чистое эстетическое значение. Эта интерпретация выгодно отличается от прочих психологических трактовок. А.Ф. Лосев находит ее одной из наиболее аутентичных мысли самого Аристотеля: «Аристотелевский катарсис, несомненно, заставляет нас вспоминать этот синтез умозрения и удовольствия, который получается у зрителей трагедии, но который не зависит от их психологии или от каких-нибудь их случайных переживаний, а всецело определяется только содержательной структурой самой же трагедии»⁴⁶.

Наиболее авторитетной на сегодняшний день является комплексная интерпретация катарсиса (5). Историк медицины и философ П.Л. Энтральго в работе «The Therapy of The Word in Classical Antiquity» выделяет четыре аспекта трагического катарсиса. В силу того, что античный театр обладает выраженным религиозным характером, трагический конфликт постоянно отсылает к религиозным контекстам, вызывая у зрителя узнавание. Таким образом в трагическом страхе присутствует явный религиозный компонент; «Фатальная или счастливая развязка трагедии преобразует существование, проясняя то, что наиболее важно и значимо в его структуре, а именно его связь с божественным»⁴⁷.

⁴⁵ Halliwell S. Aristotle's Poetics. With a New Introduction. – London: Duckworth, 2000. – P. 351.

⁴⁶ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – С. 218.

⁴⁷ Lain Entralgo. The Therapy of The Word in Classical Antiquity. – New Haven and London: Yale University Press, 1970. – P. 231-232.

Следующим аспектом указывается логический (интеллектуальный) характер очищения. Опираясь на понимание (agnosis) зритель начинает осознавать интенции своего мышления, отношение к происходящему действию на сцене и так приобретает дополнительное знание. Третий аспект – эмоциональный. Трагический *logos* вызывает эмоциональное напряжение и в том случае, если это напряжение сопровождается пониманием и приростом знания, приходят в движение механизма катарсиса. «Не только в философии, но и в трагедии *logos* превосходит *ethos* и *pathos*»⁴⁸. Четвертый, чисто медицинский, аспект интересует нас меньше всего. Он выражен в замечании о благотворном влиянии катарсиса на человеческое тело. Профессор П.Л. Энтральго сравнивает смысл катарсиса с платоновским *σωφροσύνη* (умеренность). Катарсис – упражнение в добродетели.

Особый интерес представляет концепция, высказанная А.Ф. Лосевым – *ноологическая концепция трагического катарсиса*. Критикуя существующие представления о катарсисе, как односторонние и совершенно модернистские, философ выдвигает собственную теорию, в основе которой лежит «аристотелевское учение о всеблаженстве умной первоэнергии»⁴⁹. Трагедия здесь представляет собой восхождение духа к Уму-Перводвигателю. Катарсис есть не эстетическое, моральное или медицинское очищение, катарсис – это очищение в уме (*νοῦς*). Через перипетию и узнавание, с помощью страха и сострадания человек покидает обыденность и приобщается к Уму, перестает нуждаться в фактах, растворившись в вечном и неизменном становится самим собой. В сущности, Лосев не только примиряет Аристотеля и Платона, он синтезирует представления Аристотеля, Платона и досократиков о предмете катарсиса. Эта концепция дополняется чисто ницшеанским утверждением о трагическом характере греческого космоса: «В мире вечно творится преступление, вечно искупается и преодолевается вина; и вечно сияет катартически-просветленная, блаженная

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. — С. 229

первознергия всеобщей сущности ума. Поэтому трагедия человека есть частный и, быть может, наиболее показательный случай общего мирового трагизма».⁵⁰

Итак, благодаря Аристотелю, мы понимаем смысл, структуру и назначение трагедии. Поэзия говорит об общем, и в этом смысле трагедия близка философии. Основанная на подражании, трагическая фабула создает пространство, благодаря которому возможен выход в сферы вечного и неизменного, в сферы ума. Через перипетию, узнавание и страх трагедия ведет нас к очищению, понимание которого разниться. Катарсис понимается как медицинское, этическое, эстетическое, психологическое и т.д. Однако, наиболее предпочтительными представляется комплексный подход к катарсису, а также ноологическая концепция А.Ф. Лосева, обладающая большим эвристическим потенциалом.

⁵⁰ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. — С. 223.

Глава 2. История философских интерпретаций Софокла от Возрождения до Новейшего времени

2.1. Христианские интерпретации трагедии «Эдип-Царь» и «Спор о древних и новых»

С XVI века возрождается интерес как к жанру аттической трагедии вообще, так и к Софоклу в частности. Неудивительно, что с самого начала позиции, высказываемые по этим вопросам, отталкивались от «Поэтики» Аристотеля.

Первым значимыми высказываниями по трагическому у Софокла принято считать комментарии Иоахима Камерария Старшего, которые присоединялись к различным изданиям Софокла XVI века.⁵¹ Все еще пронизанные схоластическим духом и некритической верой в безоговорочный авторитет Аристотеля, комментарии изобилуют явными натяжками в аргументации, которые призваны устранить расхождения с «Поэтикой». Особое внимание Камерарий уделяет понятию ненамеренной ошибки (*hamartia*). Как и у Стагирита, под образцом трагедии понимается «Эдип-Царь», где действительно добродетельный герой вызывает сострадание и жалость. Эти комментарии подготовили почву для адаптации античной трагедии под христианские мотивы. Главную роль в этом процессе сыграли протестантские гуманисты, в первую очередь сподвижник Лютера Филлип Меланхтон. В его лекциях говорить в первую очередь о моралистском или нравоучительном назначении трагедии – в следствие неумеренных страстей человек претерпевает крушение: «во всех трагедиях, это (страсть) – основной предмет. Эту мысль, они (трагики) хотят внушить сердцам каждого человека: то, что есть некоторый вечный ум, который всегда серьезно наказывает зверские преступления, даруя главным образом

⁵¹ Camerarius J. Commentatio explicationum omnium tragoediarum Sophoclis. Basileae: per Joannem Oporinum, 1556. – P. 556.

более благополучный путь для умеренного и простого...страшные неудачи всегда – компаньоны отвратительных преступлений. Эта мысль убедила многих быть умеренными в своих действиях и должна убедить нас еще больше, так как мы знаем, что она часто произносилась от имени церкви ясным голосом Бога»⁵². Как замечает М. Лурье, трагедия у Меланхтона понимается как теодицея, предупреждающая о карательной справедливости Бога, что вполне согласуется с христианскими доктринами. Однако, такой подход быстро привел к противоречию. У Аристотеля и Камерария понятие *harmatia* (как непреднамеренная ошибка) снимает с Эдипа нравственную ответственность как за совершенные им преступления, так и за их последствия. Поэтому христианские комментаторы встали перед выбором, или отказаться от моралистского понимания трагедии, или признать ошибочность «Поэтики». Ни то, не другое, очевидно, было невозможно. Поэтому было предпринято следующее решение – найти вину Эдипа и обосновать двоякий характер *harmatia*, как ненамеренного, но все протекающего от недостатков самого героя, преступления. Эта интерпретация была успешно проведена в классической французской филологии. Так, член Французской академии, филолог Андре Дасье указывает на ряд страстей Эдипа, которые послужили его падению – гордость, гнев, безрассудство и неблагоразумие. Именно со второй половины XVII века «Эдипа-Царя» Софокла и, следовательно, «Поэтику» Аристотеля часто понимают в таком ключе, как предупреждение от страстей, нравоучение.

К концу XVII века Европа уже была погружена в масштабный интеллектуальный переворот, ознаменовавшийся научной революцией и зарождением модерна, когда во французской Академии разгорелся так называемый «Спор о древних и новых». В центре этого спора лежал вопрос о художественной ценности античного искусства по сравнению с «новым».

⁵² Lurje M. Facing up to the Tragedy. – Oxford.: Blackwell Publishing Ltd, 2012. – P. 459.

Неоклассика разделилась на два противостоящих друг другу течения – ортодоксальных классицистов под предводительством Н. Буало и классиков-ревизионистов, главным идеологом которых стал Ш. Перро. Если говорить упрощенно, то «Первые считали античное искусство безусловным авторитетом, или, если воспользоваться точной формулировкой К.Маркса, «нормой и недостижимым образцом», на который следует всегда ориентироваться в собственном художественном творчестве. Вторые полагали, что античная культура – это пройденный этап, оставшийся в далеком прошлом, а современный человек нуждается в современном (и потому – понятном и близком) ему искусстве»⁵³.

Неудивительно, что «Эдип-Царь» оказался в эпицентре противостояния. Это обстоятельство обуславливалось прежде всего тем, что именно «Эдип-Царь» «играл парадигматическую роль»⁵⁴ в «Поэтике». Для позиции модернистов, помимо прочего, была характерна негативная риторика, направленная против язычества. Так, например, П. Бэйль в своем «Историческом и критическом словаре» прямо заявляет – «нет ничего более чудовищного, чем религия язычников»⁵⁵. В силу этого утверждалось, что трагедии Софокла на самом деле антихристианские, аморальные и вредные. Модернисты выступали против христианизации языческого искусства, осуществленного ранее. Такие соображения высказывали, например, философ-моралист, литератор Шарль де Сент-Эвремон, а также писатель и ученый Бернар де Фонтенель. Они понимают *harmatia* как чистую случайность, и интерпретируют «Эдипа-Царя» как демонстрацию силы глупых и злых языческих богов. Так, Б. де Фонтенель пишет: «Каждый выносит из «Эдипа», и из других трагедий, которые напоминают ее, только

⁵³ Скакун А.А. «Спор о древних и новых», или классицизм против классицизма. // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Серия “Symposium”, Выпуск 1. / Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений Санкт-Петербурга: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 73-74.

⁵⁴ Lurje M. Facing up to the Tragedy. – Oxford.: Blackwell Publishing Ltd, 2012. – P. 448.

⁵⁵ Бейль П. Исторический и критический словарь. В 2 т., Т. I. – М.: Мысль, 1968. – С. 390.

неприятное и бесполезное убеждение в бедствиях человеческого существования»⁵⁶. Очевидно, что позиция модернистов не выдерживает никакой критики и блещет непониманием античных мифопоэтических структур. Во-первых, *harmatia* сводится к чистому случаю (*tuche*), что неверно. Во-вторых, характеризуя трагических героев, в частности Эдипа, как безвольных, изначально наделенных злыми богами набором характеристик и управляемых слепой судьбой, эти мыслители серьезно упрощают и искажают трагическое миропонимание древних греков. Если классические христианские интерпретации Софокла просто односторонни, но являются вполне адекватными, то модернистские интерпретации откровенно несостоятельны в силу их безмерной идеологической нагруженности.

Позиция ортодоксальных классиков («древних») по проблеме наследия Софокла находят свое наиболее оформленное выражение, когда «Спор о древних и новых» переходит в следующую стадию. В 1747 году издается трактат академика и профессора Коллеж-де-Франс Чарльза Батьё «*Principes de la littérature*», оказавший серьезное влияние на новоевропейскую эстетику. Если «новые» старались обходить стороной или вообще отрицали значимость катарсиса, то Ч. Батьё уделяет ему основное внимание. Для него катарсис служит не только очищению души от порочных страстей, но также является основой для расширения чувственности, провоцируя зрителя к страху, жалости и состраданию. Трагическая ошибка (*harmatia*) понимается так же как у «новых», но приводит не к «неприятному и бесполезному», а ложиться в основу катарсического переживания, трактуемого чисто эмоционально. Такой подход включает интерпретативные стратегии де Фонтенеля и пр., но в тоже время снимает их критику как неоправданную: «Мы – все мы, полностью убеждены, что мы не владельцы нашей собственной судьбы; но управляемся высшей властью, которая очень часто

⁵⁶ Lurje M. *Facing up to the Tragedy*. – Oxford.: Blackwell Publishing Ltd, 2012. – P. 448.

отвергает нас; в этом смысле история Эдипа – только собрание неудач, у них есть причины, и в определенной степени, эти неудачи испытаны большой частью человечества. Следовательно, человек, ощущающий собственную слабость и незнание будущего, и наполненное смыслами взявшее верх божество, в созерцании этой драмы, действительно дрожит за себя и оплакивает Эдипа»⁵⁷.

Следующей важной вехой в истории интерпретаций Софокла становятся труды Ж.-Ф. Мармонтеля, близкого друга Дидро и Гольбаха. Его эссе «Poétique française», было попыткой заменить «Поэтику» Аристотеля как инструмент для анализа античной трагедии. Автор выступает противником спора о достоинстве современной и античной драмы, маркируя такой подход как непродуктивный и безосновательный. Отрицая моралистские интерпретации Софокла Ж.-П. Мармонтель «не устает высмеивать тех, кто проявляет такую заботу в обнаружении недостатков Эдипа»⁵⁸. Несмотря на все это, большинство филологов, критиков и философов не переставали либо искать вину Эдипа, либо отрицать какую-либо значимость Софокла. В кратком виде позиция Мармонтеля резюмируется в статье о трагедии, которая была помещена в «Энциклопедию» Д. Дидро. Трагедии Софокла понимаются как *трагедии судьбы* (где человек страдает от судьбы, выступающей как действующий закон). Современные трагедии понимаются как *трагедии человека* (где человек сам является причиной собственного падения). Итог такого разведения говорит о том, что современность (XVIII в.) и Софокл находятся в абсолютно разных системах ценностных и культурных координат. Тем не менее художественная ценность трагического театра Софокла здесь признается: «en un mot il s'éleva par son génie & par son travail, au point que ses ouvrages sont devenus l'exemple du beau & le modele des

⁵⁷ Batteux C. Principes de la littérature. – Geneve: SLATKINE REPRINTS, 1967. – P. 345.

⁵⁸ Lurje M. Facing up to the Tragedy. – Oxford.: Blackwell Publishing Ltd, 2012. – P. 452.

regles. C'est aussi le modele de l'ancienne Grece, que la philosophie moderne approuve davantage»⁵⁹.

Подводя итоги, нужно сказать, что понимание трагедии в этот период (вторая четверть XVI в. – конец XVIII в.) вращалось вокруг «Поэтики» Аристотеля и, в силу вышеозначенных причин – трагедии Софокла «Эдип-Царь». Последняя породила огромное количество комментариев, суть которых сводилась к двум основным позициям. Первая – моральная интерпретация трагического с возложением вины на Эдипа. Вторая – эмоциональная интерпретация, где редуцируется моральный смысл трагедии и на первый план помещается катарсис, понимаемый чувственно. Так или иначе, до 1800 года античная трагедия рассматривалась преимущественно в риторических терминах, то есть как определенный способ воздействия. Дискуссии вокруг «Эдипа-Царя» послужили распространению интеллектуального интереса к античной трагедии, которая будет широко привлекаться к решению актуальных философских проблем в дальнейшем.

2.2. Драматургия Софокла как основание «философии трагедии» и спекулятивных систем немецкого идеализма

Следуя движению философской мысли, трагедия приобретает новое значение в рамках немецкого романтизма и немецкой классической философии. Поворотным пунктом становится третья «Критика» Канта, где искусство есть предмет «рефлектирующей способности суждения». Таким образом «по данному (в искусстве) особенному отыскивается всеобщее».⁶⁰

⁵⁹ ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS [Электронный ресурс] / Энциклопедии и словари по наукам, искусствам и ремеслам. – http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.124:91./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/.

⁶⁰ Институт философии РАН [Электронный ресурс] / НФЭ. – <http://iph.ras.ru/elib/1551.html>.

Искусство становится «созиданием через свободу», занимая промежуточное положение между истиной и добром. Кантовская революция в эстетике побудила ряд других мыслителей обратиться к трагедии: «по их мнению, греческие трагедии, такие как «Царь Эдип» и «Антигона» Софокла, определяют понимание свободы, очень близкое к пониманию, востребованному в наше время. Кроме того, эти мыслители утверждают, что трагический модус свободы может быть лучше понят в сопоставлении с ее кантовской интерпретацией, представляемой в «Критике способности суждения». Эта интерпретация, полагают они, предложила привлекательную альтернативу тому понятию свободы, которое Кант изложил ранее в своей моральной философии».⁶¹ Так, в «Письмах о догматизме и критицизме» Ф. Шеллинг впервые стремится описать трагедию не в риторических терминах (не как способ определенного воздействия на зрителя), а пытается осознать сам феномен трагедии. Теория Шеллинга имеет два центральных концепта: первый – это *свобода*, второй – это *судьба*. Трагическое сознание грека лежит в плоскости природы, которая есть всеобщая необходимость. Под гнетом судьбы трагический герой «необходимо должен был — если эта сила есть всемогущество (фатум)—погибнуть и тем не менее, поскольку он не погибал без борьбы, должен был понести кару за саму свою гибель. То, что преступник... все-таки карался, было признанием человеческой свободы, чести, признанием, которого заслуживала свобода. Греческая трагедия чтит человеческую свободу тем, что она допускала борьбу своих героев с могуществом судьбы»⁶². В целом, аргументация Шеллинга в десятом письме является сложно структурированной. Профессор Дж. Йанг в своем фундаментальном труде «The Philosophy of Tragedy – From Plato to Žižek» анализирует этот фрагмент следующим образом:

(А) Задача философии состоит в том, чтобы обратиться к этому конфликту (свободы и необходимости), но в конечном счете

⁶¹ Тибодо М. Античная трагедия и проблемы современного разума: от Софокла к Хабермасу [Электронный ресурс]. – <http://gefter.ru/archive/15710>.

⁶² Шеллинг Ф.В. Сочинения. В 2 т., Т. I. – М.: Мысль, 1987. – С. 84.

продемонстрировать совместимость, 'свободы', с одной стороны, и 'необходимости' или 'судьбы', с другой.

(В) Только с помощью философии решить эту задачу не представляется возможным.

Следовательно, (С) Чтобы преуспеть там, где философия терпит неудачу, мы должны обратиться к искусству. (D) Из всех искусств, только трагедия может достигнуть заявленной цели. Следовательно, трагедия является 'самым высоким', и самым 'мощным' из искусств.

(Е) Трагедия показывает, что свобода совместима с необходимостью и этот синтез лежит в основе человеческой личности⁶³.

Таким образом, трагедия представляет собой всеобъемлющую модель для понимания свободы и необходимости. Третья антиномия Канта разрешается здесь с помощью искусства. С одной стороны, Эдип несвободен, но в своей борьбе в полной мере осуществляет свою свободу. Между догматизмом и неразумным критицизмом Шеллинг находит третий путь: «остается еще одно – *знать*, что существует объективная сила, которая грозит уничтожением нашей свободе, и с этой твердой, непоколебимой уверенностью в сердце *бороться* против нее, бороться со всей силой своей свободы и в этой борьбе погибнуть»⁶⁴. С помощью трагедии Шеллинг старается предупредить возможность неблагоприятного поворота критической философии Канта в новый догматизм, попутно утверждая огромную ценность греческой трагедии по сравнению с современной. В свете вышеозначенного возникает два вопроса – почему для решения этой проблемы необходимо обращаться именно к искусству? (С) И почему именно к трагедии, а не к любому другому жанру? (D) На первый вопрос Шеллинг отвечает следующим образом: такая борьба против необходимости не может существовать в самой жизни в силу человеческой природы, ведь она бы потребовала «существования рода титанов, а без такой предпосылки,

⁶³ Julian Young. The Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek. – Cambridge University Press, 2013. – P. 68-69.

⁶⁴ Шеллинг Ф.В. Сочинения. В 2 т., Т. I. – М.: Мысль, 1987. – С. 84.

несомненно, привела бы к величайшим несчастьям для человечества»⁶⁵. Второй вопрос решается так: эпос объективен и представляет только необходимость, лирическая поэзия субъективна и представляет лишь свободу. В этом смысле трагический театр Софокла снова оказывается в центре аргументации, ведь Эсхил – слишком эпичен, а Еврипид – слишком лиричен. «Эдип-Царь» снова становится идеальным примером для «философии трагедии» Шеллинга. Сюжет «Эдипа-Царя» может быть рассмотрен в контексте становления свободы. Эдип знает о своей судьбе, но погибает лишь в борьбе с ней, «для Шеллинга утверждение свободы добывается ценой гибели героя»⁶⁶. При этом трагическая ошибка (*harmatia*) понимается как ошибка знания (относительно настоящей личности отца и матери Эдипа), но не как моральное преступление в следствии страстей.

В «Философии искусства» Шеллинг более полно развивает свою концепцию трагического. Основной категорией здесь выступает понятие *неразличимости*. Трагический герой – одновременно виновен и невинен, в действии господствует как свобода, так и необходимость. Эти противоречия достигают вершины в творчестве Софокла. Впрочем, Шеллинг говорит об этом прямо: «Чтобы выразить все одним словом, Софокл просто абсолютен, без всякого дальнейшего определения»⁶⁷. Таким образом, через категорию неразличимости Шеллинг диалектически преодолевает противоречия догматизма и критицизма: «Вина при отсутствии вины и добровольное наказание служат разрешению конфликта: субъект проявляет свою свободу, утрачивая ее. Негативное переходит в позитивное, а борьба приобретает продуктивный характер»⁶⁸. Логика тождества Ф. Шеллинга готовит почву

⁶⁵ Шеллинг Ф.В. Сочинения. В 2 т., Т. I. – М.: Мысль, 1987. – С. 85.

⁶⁶ Найман Е.А. Древнегреческая трагедия как источник спекулятивного мышления // Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2015. – № 2. – С. 333.

⁶⁷ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – С. 175.

⁶⁸ Найман Е.А. Древнегреческая трагедия как источник спекулятивного мышления // Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2015. – № 2. – С. 334.

для диалектического понимания Софокла у Гегеля, а «эдипов сценарий приобретает спекулятивное разрешение внутри себя»⁶⁹.

Трагический театр Софокла занимает важное место не только в философии Ф. Шеллинга, но и у других немецких романтиков. В последний период до своей болезни Ф. Гёльдерлин особым образом переводит Софокла на немецкий язык, дополняя переводы комментариями. Его переводы, являясь безусловно политическим жестом. Однако они серьезно повлияли на немецкий язык. Современники сочли их бредом сумасшедшего, но по прошествии времени В. Беньямин напишет: «Именно поэтому они в большей мере, чем остальные, таят в себе страшную, первородную опасность любого перевода: врата языка, столь расширенного и форсированного, могут захлопнуться и запереть переводчика в молчании»⁷⁰. Сам перевод является первым критически близким приближением к трагедии, трактуемой не столько морально или риторически, а скорее экзистенциально. Действительно, работа Гёльдерлина заметно опередила свое время и оказалась единодушно отверженной современниками. Этот перевод Софокла после назовут «метафразис» – больше чем перевод, суперперевод, который хранит верность оригиналу, но в каждой фразе старается его преодолеть. Такое болезненное натяжение мысли в гёльдерлиновском Софокле будет олицетворять попытку сопоставить греческое и немецкое, сродни Гипериону, оказывающемуся в Германии. Но отвлекаясь от филологических достоинств этого перевода, обратимся непосредственно к его содержанию. Удивительно, что фигура Эдипа тут тождественна фигуре самого переводчика: «Умопостигаемость целого покоится в основном на том, чтобы хорошенько рассмотреть сцену, в которой Эдип слишком беспредельно толкует изречение оракула и искушается злополучием»⁷¹. Эдип понимается как

⁶⁹ Lacoue-Labarthe, Ph. *The Caesura of the Speculative*. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. – P. 217.

⁷⁰ Беньямин В. *Учение о подобию: медиаэстетические произведения*. – М.: Издательский центр РГГУ, 2012. – С. 269.

⁷¹ Hölderlin F. *Sämtliche Werke – Grosse Stuttgarter Ausgabe*. Stuttgart: Kohlhammer, 1952. – S. 197.

трагедия знания или понимания, которая обнаруживается в постоянном антитетическом диалоге, происходящем в действии. Ф. Гёльдерлин парадоксальным образом переинтерпретировал Софокла. Мало того, его комментарии к «Эдипу-Царю» и «Антигоне», с одной стороны революционные, с другой – совершенно темные, послужили еще большему интересу к этим трагедиям.

В период последнего десятилетия XVIII в. – нач. XIX, о Софокле писали многие – братья Шлегели, Шиллер и др., но самым мощным и самым значительным таким обращением явилось прочтение «Эдипа-Царя» и «Антигоны» Г. Гегелем. Уже в раннем эссе «О научных способах трактовки естественного права» философ дает формулу трагедии, понимаемую как модель нравственности (Sittlichkeit). И так, трагедия, пишет Гегель, состоит в том, «что нравственная природа отделяет себя как свою судьбу неорганическую природу и противопоставляет ее себе, стремясь избежать смешения с ней, и посредством признания судьбы в борьбе примеряется с божественной сущностью как единством обеих природ»⁷². Несмотря на явное влияние Шеллинга и Гёльдерлина, с которыми молодой Гегель интенсивно общался в ранние годы, в этой формуле прослеживается подлинно авторский диалектический подход. Уже здесь намечается начало гегелевской нравственно-правовой трактовки Софокла. Для Гегеля нравственность – некий всеобъемлющий принцип построения общества, принцип, который делает общество обществом. Эта формула получает развитие в «Феноменологии духа». Произведение искусства предназначено к снятию самосознанием своих противоречий, в этом Гегель видит «жизненность» искусства.

Противоречия самосознания снимаются в структуре трагедии, которая для этого и предназначена. Хор – выражает волю народа и одновременно является бессильным, так как не может повлиять на ход событий, в коих

⁷² Гегель Г.В.Ф. Политические произведения. – М.: Наука, 1978. – С. 243.

полагаются герои. Хор «лишен мощи негативного»⁷³ и способен лишь проявлять страх и сострадание, потому что находится в пределах *чужой судьбы*. Хор представляет собой созерцающее сознание, перед которым разворачивается действие героев, каждый из которых определяется как некая сила, сторона противоречия; в плоскости этой силы лежит характер героя как индивидуальности. Каждый герой есть «негативное знающего»⁷⁴ и каждый герой заимствует свою цель из собственного характера, при этом другая сторона противоречия от него скрыта. Через гибель герой проникает в собственную противоположность и избавляется от индивидуальности как от определенности характера. Знание, полученное от Богов, трактуемое неверно, превращается в незнание, благодаря ему происходит ошибка: «действуя согласно данному в откровении знанию, оно на опыте узнает его обман и, отдавшись, со стороны содержания, одному атрибуту субстанции, оно тем самым оскорбило другой и дало ему право на себя»⁷⁵. Мы видим, что поворотным пунктом трагического является смерть; только негация делает возможным трагическое снятие. Так, «гегелевская диалектика представляет собой теорию смерти, неосознанно подразумевающую театральное пространство»⁷⁶. Эту по праву трагическую характеристику отмечает Ж. Батай, когда говорит о том, что идея смерти и жертвоприношения пронизывает всю структуру «Феноменологии духа».

Главными оппозициями, явленными и снятыми в трагедии, являются противоречия человеческого и божественного, семьи и государства. В этом смысле центральной трагедией для системы Гегеля является «Антигона», о которой подробно сказано в «Лекциях об Эстетике». Трагедия плотно включена в философскую систему немецкого классика и является

⁷³ Гегель Г.В.Ф. Сочинения. В 14 т., Т. IV. – М.: Издательство социально-экономической литературы (Соцэкгиз), 1959. – С. 392.

⁷⁴ Гегель Г.В.Ф. Сочинения. В 14 т., Т. IV. – М.: Издательство социально-экономической литературы (Соцэкгиз), 1959. – С. 392

⁷⁵ Там же. С. 395.

⁷⁶ Найман Е.А. Древнегреческая трагедия как источник спекулятивного мышления // Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2015. – № 2. – С. 337.

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»⁷⁷.

«По мнению Гегеля, два закона управляют нравственностью, то есть 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»⁷⁸. «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»⁷⁹. 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

⁷⁷ Ямпольский М. В склепе Антигоны // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С.33

⁷⁸ Гулыга А.В. Немецкая классическая философия. – М.: Мысль, 1986. – С.251.

⁷⁹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т., Т. II. – М.: Искусство, 1969. – С. 176.

государства и полиса – и семьи»⁸⁰. 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».⁸¹ 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 прослеживается та самая *диалектика трагического*, 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»⁸².

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»⁸³. 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 также 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.

⁸⁰ Ямпольский М. В склепе Антигоны // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С.33

⁸¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т., Т. III. – М.: Искусство, 1971. – С. 596.

⁸² Ямпольский М. В склепе Антигоны // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С.33

⁸³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т., Т. III. – М.: Искусство, 1971. – С. 596.

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»⁸⁴ – 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»⁸⁵. 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»⁸⁶ – говорит Лакан,

⁸⁴ Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, 1823-32 [Электронный ресурс]. – <http://litm.ru/book/export/html/308>.

⁸⁵ Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII(1959 – 1960)). – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – С.323.

⁸⁶ Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII(1959 – 1960)). – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – С.323.

описывая позицию Гёте. Так или иначе, для веймарского гения «Антигона» – это трагедия величия главной героини, защищавшей священные законы семьи и смерти, а так же трагедия страстной ненависти и тирании, олицетворением коей является Креонт.

Таким образом, очевидно, что Г. Гегель производит новаторскую и, может быть, самую продуктивную со времен Аристотеля интерпретацию Софокла. Трагедия здесь трактуется в нравственно-правовом смысле и является источником, точкой отсчета правого сознания. По Гегелю, в «Антигоне» и «Эдипе-Царе» присутствуют предпосылки к трансформации архаического сознания: 1) трансформации души (διάνοια) 2) трансформация ума (μετάνοια). Показательно, что в современной философии права принято считать, что «в сущности, там, где заканчивается история Эдипа, начинается истинная философия преступления и закона. Она возникает в виде уроков, которые греческий дух извлек из эдиповского экзистенциального сюжета».⁸⁷

Действительно, трагедия «Эдип-Царь» в гегельянском изводе лежит в основании нравственно-правовой модели духа, но кроме того она так же является *трагедией знания*; катарсис здесь является связанным с муками рождения философского знания. Так Эдип, наивно доверявший знанию оракула, поплатится за это своим падением. После него он приносит в жертву свои глаза, и подобно мудрецу Тирегию, исполняется философского знания, соединяя воедино свой разрозненный опыт и личность.

В заключение, необходимо отметить, что все интерпретации трагедий Софокла и связанные с ними спекулятивные конструкции, определялись историческими обстоятельствами той эпохи. Немецкий романтизм и классическая философия вращались вокруг вопросов о свободе, которые позже в развитом виде будут представлены в гегелевской нравственно-правовой теории. Круг вопросов и специфика немецкой философии конца XVIII-начала XIX вв. связаны с событиями Французской революции, ее

⁸⁷ Бачинин В.А. «Царь Эдип» – мифопоэтическое введение в философию права и преступления //Правоведение. – 2000. – № 3. – С. 64-74.

подъема и последующего в ней разочарования. Именно в связи с событиями конца XVIII века во Франции связан поворот философии к вопросам сущности и становления свободы, принципов нравственности и права. В этом смысле посткантианская философская мысль столкнулась с двумя проблемами. Во-первых, многих не устраивало то понятие свободы, которое предлагал сам Кант. Так Шеллинг в «Письмах» впервые привлекает греческую трагедию как инструмент для решения проблем спекулятивного характера. Фактически, он обращается к третьей антиномии, данной в «Критике чистого разума» и привлекает искусство, а именно «Эдипа-Царя» как пример разрешения указанного противоречия. Впоследствии Г. Гегель проделает то же самое, используя мифопоэтические структуры «Эдипа-Царя» и «Антигоны» как диалектический органон для снятия нравственно-правовых противоречий божественного и человеческого, семейного и государственного, частного и общего, субъективного и объективного. Следуя развитию гегелевской теории Духа и диалектики, данному в его трудах – сначала в ранних эссе, после в «Феноменологии Духа» и поздней «Эстетике», нельзя не согласиться с тем, что драматургия Софокла оказала значительное влияние на становление его системы.

2.3. Основные постгегелевские интерпретации трагедий Софокла

Мысль Г. Гегеля надолго определила вектор развития западноевропейской философской мысли. После того, как немецкие философы конца XVIII-первой половины XIX века включили «Антигону» и «Эдипа-Царя» в философский дискурс, появилось несколько направлений мысли, которые опирались на эти античные тексты в своих интеллектуальных конструкциях. Так, в XIX веке зарождается иррациональная философская традиция. Первым ее представителем принято считать А. Шопенгауэра. В работе «Мир как воля и представление» он пишет

о трагедии, характеризуя ее как вершину поэзии, в которой происходит изображение «объектности воли». Для Шопенгауэра основным индикатором качества трагедии является чувство «резиньяции» – безропотная покорность или смирение перед судьбой. В силу этого современная трагедия оценивается философом как наиболее совершенная по сравнению с античной (так как в античной трагедии герой проявляет смирение, но не отказывается от «воли к жизни») ⁸⁸. А. Шопенгауэр во всем противоречит существующей традиции. Катарсис, по его мнению, не является целью трагедии, он лишь средство для достижения «резиньяции». Эффект, который производит трагедия на зрителя – это убеждение в отсутствии ценности мира. Это воздействие достигается посредством того, что человек в трагическом действии видит «скорбь человечества, торжество злобы, насмешливое господство случая и неотвратимую гибель праведного и невинного». Трагедия отражает объективный характер мира и бытия. Словом, А. Шопенгауэр, в отличие от сложных конструкций его современников - идеалистов и романтиков, пишет очень просто и ясно. Тем не менее, есть очевидные и серьезные трудности на счет его понимания трагического эффекта. Во-первых, тот «пессимизм», из которого проистекает характер рассмотрения жанра трагедии, можно понимать скорее как умонастроение, чем тезис философа. Во-вторых, проблема состоит в том, что Шопенгауэр требует, чтобы развязка трагедии была радостным самоубийством или, по крайней мере, спокойным приветствием смерти. В действительности, как античная, так и «новая» трагедия редко отвечает этим требованиям. На самом деле, можно говорить лишь об одной такой трагедии – это «Эдип в Колоне». Эдип-мудрец отходит в руки богов спокойно и ясно. В трагедии «Эдип в Колоне» присутствует строфа, которая как нельзя лучше характеризует «пессимизм» немецкого философа:

Большей доли; но утолитель равноудельный

⁸⁸ Сычева С.Г. Эстетические идеи в книге А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» // Известия Томского политехнического университета. – 2010. – № 6. – С. 182.

Ждет нас подземной обители жребий,
Чуждая свадеб и плясок и песен
Смерть – конец всем стремленьям.
Высший дар нерожденным быть
Если ж свет ты увидел дня
О, обратной стезей скорей
В лоно вернись небытия родное.⁸⁹

Антинатурализм, столь свойственный А. Шопенгауэру, находит отчетливое выражение в этом фрагменте. Трагедия – есть выражение мировой воли в ее внутренней борьбе.

Эти идеи были усвоены и переработаны Ф. Ницше. Волюнтаристская установка в понимании трагедии будет развита в рамках его концепции культуры и искусства. Так, исходя из разработанных Ницше культурных оппозиций *дионисийского* и *апполонического*, трагический театр рассматривается значительная и совершенно особая форма искусства. «Символическое подобие сновидения» и «художественные инстинкты природы»⁹⁰ соединяются в трагедии, которая, как и у Шопенгауэра, является высшим искусством, вскрывающим и снимающим фундаментальные противоречия человеческой природы. Тут намечаются первые экзистенциальные стратегии в решении проблемы греческой трагедии. Шеллинг и Шопенгауэр задавались вопросом, как все-таки грек, проникая в глубины трагического, осознавая весь ужас бытия, остается здравомыслящим? Как человек полагает себя в таком ужасном мире? Ницше повторяет миф о сатире Силене и находит ответ в искусстве трагического театра. Дионисийские глубины, явлены в мифе сквозь театральную маску Апполона. Дионисийское и апполоническое находятся здесь в *диалоге*. Так, модель диалога в трагедии Ф. Ницше репрезентирует через Софокла,

⁸⁹ Софокл. Драмы. – М.: Наука, 1990. – С.105.

⁹⁰ Ницше Ф. рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – С. 55.

указывая на двойственный характер его поэзии и его героев. Так Эдип представляет собой «страдательное лицо». Благородный, преисполненный «аполлонического света» он диалектически движется к собственной гибели и в конце концов преобразуется в мудреца, который оказался по обе стороны сознания, как аполлонического, так и дионисийского. Мудрость Эдипа здесь противопоставляется Природе. Задачей, которую таким способом пытается решить Ницше – как греки, понимая какие ужасы и страдания несет жизнь, все же отклоняют утверждение сатира Силена. Философ отвечает так: мы можем смириться с ужасом через трагическую радость, через безопасное приближение к Дионису. Такой прием является своего рода ложной самоидентификацией, когда человек конструирует для себя некую иллюзию, становясь другим. Этот прием достигается именно в трагедии.

В очередной раз мы видим, как Эдип становится центральным персонажем философской концепции крупного мыслителя. Для Ницше, именно Софокл представляет собой вершину здоровой культуры, правильного соотношения двух противоборствующих начал: «эллинский поэт, как луч солнца, прикасается к величественной и страшной Мемноновой статуе мифа, и она внезапно начинает звучать – софокловскими мелодиями!»⁹¹.

У Ницше трагедия снова заявляет о себе как *терапевтическая* сила, но этот раз понимаемая экзистенциально. Дионисическое, безопасно извлекаемое наружу из глубин природного, или подсознательного, противопоставляется рациональному аполлоническому. В «Рождении трагедии из духа музыки» прослеживаются явные аллюзии на психоанализ З. Фрейда, когда в контролируемых условиях (в данном случае в условиях театра), пациент вводится в гипнотическое состояние, после чего из области бессознательного извлекается информация о травматических впечатлениях и воспоминаниях, которые, далее, вводятся в область

⁹¹ Ницше Ф. рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – С.99.

сознательного. Таким способом у пациента устраняются некоторые патогенные эффекты. Ф. Ницше не говорит о катарсисе прямо, но построения подобного рода отсылают именно к этому понятию.

Итак, следующим направлением мысли, где трагедии Софокла будут снова проинтерпретированы, является психоанализ. З. Фрейд. Так, впервые З. Фрейд обращается к Софоклу (а именно к мифу об Эдипе) В 1897 году в одном из писем своему другу В. Флиссу: «Я также обнаружил на своем собственном примере влюбленность в мать и ревность к отцу... и теперь рассматриваю это в качестве универсального явления раннего детства. И если это так, то мы можем понять чарующую силу Царя Эдипа»⁹² Так, миф об Эдипе используется как метафора для иллюстрации комплекса, суть которого довольно известна. После, Фрейд развивает свое прочтение «Эдипа-Царя» и «Эдипа в Колоне» в работе «Толкование сновидений» (1899). По мнению Фрейда, именно эти трагедии оказывают серьезное воздействие на человека любой эпохи именно в силу того, что затрагивают то, что присуще всем – структуры бессознательного, детские комплексы. Фрейд пишет об этом прямо: «Действие трагедии состоит не в чем ином, как в постепенно пробуждающемся и искусственно замедляемом раскрытии – аналогичном с процессом психоанализа – того, что сам Эдип – убийца Лая и в тоже время сын убитого и Иокасты».⁹³ Таким образом сюжет «Эдипа-Царя» – это процесс вскрытия бессознательного; Эдип парадоксальным образом пациент и психоаналитик одновременно. Психоаналитическое прочтение Софокла продолжается у другого представителя этой традиции – К.Г. Юнга, который вводит аналог эдипова комплекса (так называемый «комплекс Электры») для лиц женского пола. В основание этой концепции ложиться миф о дочери Агамемнона Электре.

Нужно сказать, что миф об Электре, данный в двух трагедиях (Эсхил «Хоэфоры» и Софокл «Электра») не является адекватным прочтению Юнга.

⁹² Skott J. Electra after Freud: Myth and Culture. – Cornell University Press, 2005. – P. 8.

⁹³ Фрейд З. Толкование сновидений. – Минск: Харвест, 2004. – С. 203.

Это относится и фрейдистской интерпретации мифа об Эдипе, так как «она основана именно на игнорировании природы самого мифа как такового, ибо он в принципе не может быть лишь «знаком» каких-то психофизиологических закономерностей, но повествует о «законах» совсем иного порядка, для своего понимания требующих иного, не сциентистского способа мышления».⁹⁴ Однако, в рамках психоанализа есть такое прочтение трагедии Софокла, которое действительно заслуживает пристального внимания. Это интерпретация «Антигоны» в «Этике психоанализа» Ж. Лакана. Однако прежде стоит обратить внимание на рассуждения другого философа, учителя Лакана – А. Кожева. Он так же, как и Лакан уделяет большое внимание проблематике «Антигоны», и его рассмотрение послужит пропедевтикой к лакановской интерпретации Софокла.

Итак, Александр Кожев – французский философ русского происхождения, оригинальным образом перечитавший Гегеля в XX веке. Философ 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»⁹⁵. Речь идет о том, что 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...»»⁹⁶. 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

⁹⁴ Даренский В. Миф об Эдипе в контексте «философии диалога» // Динамика нравственных приоритетов человека в процессе его эволюции: материалы XIX Международной конференции. СПб. – 2006. – № 2. – С.77.

⁹⁵ Новейший философский словарь. – Минск: Книжный Дом, 1999. – С. 586.

⁹⁶ Кожев А. Введение в чтение Гегеля // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С. 64.

направлено не на объект, а на другое желание, желание другого человека»⁹⁷, то есть 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.

И здесь нужно сказать, что кожевская интерпретация «Антигоны» концептуально 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»⁹⁸. 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»⁹⁹. Полиник возвращается в свою семью в лице Антигоны уже как самый настоящий

⁹⁷ Ямпольский М. В склепе Антигоны // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С. 37.

⁹⁸ Кожев А. Введение в чтение Гегеля // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С. 67.

⁹⁹ Ямпольский М. В склепе Антигоны // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С. 39.

мертвец. Полинник для Креонта находится в рамках полиса, поэтому его тело не требует захоронения. Антигона хочет вернуть его в рамки семьи. Как только Полинник в них попадает в них, он как бы умирает повторно, и вот здесь захоронение необходимо. Труп как материальное тело уходит на второй план, Полинник становится символом самоотрицающегося индивида, Господина. Таким образом, «Антигона» представлена в гегелевском ключе у А. Кожева. Еще один элемент гегелевской системы оказывается тесно связан с этой трагедией.

Но перейдем к тому, о чем говорилось ранее. Французский философ и психоаналитик Ж. Лакан дает еще более развернутую интерпретацию «Антигоны», основываясь на концептах Гегеля-Кожева. В интерпретации Лакана центральным и заслуживающим самого пристального внимания является образ Антигоны. В чем заключается ее пафос? Антигона не знает страха. Важно, что своим стремлением она одинока. Она осознано переступает границу *ἀτή*, ее *желание* устремлено по ту его сторону. 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»¹⁰⁰ 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 *ἀτή* 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»¹⁰¹. Как уже было сказано, Антигоне чужды страх и жалость, это

¹⁰⁰ Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII(1959 – 1960)) / Ж. Лакан – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – С. 338.

¹⁰¹ Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII(1959 – 1960)) / Ж. Лакан – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – С. 332.

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 устраняем 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»¹⁰².

Так Ж. Лакан прочитывает «Антигону» через концепт желания, параллельно проясняя саму его суть. Антигона в своем желании устремляется по ту сторону принципа удовольствия, и поэтому погибает.

На этом мы завершаем этот анализ интеллектуальной истории Софокла. Начиная с XVI века, когда трагедии Софокла вновь становятся объектом критики и до сегодняшнего дня, накопилось огромное количество интерпретаций его художественного наследия. Так, неосхоластика просто повторяет тезисы «Поэтики», помещая в центр интереса последующих поколений парадигматическую трагедию «Царь-Эдип». После протестантские гуманисты утверждают моральный смысл этой трагедии, в попытке адаптировать его под христианскую догматику. Этот период проходит в поиске вины Эдипа. Понимание трагедий Софокла как нравоучительных ставится под сомнение в XVII веке, когда во Франции разгорается «Спор о древних и новых». В этом противостоянии Софокл

¹⁰² Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII(1959 – 1960)) / Ж. Лакан – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – С. 365.

понимался по-разному: как «вредный и бесполезный» язычник для сторонников Ш. Перро, или как способ расширения эмоционального опыта для приверженцев «ортодоксального» классицизма. В этот период рассмотрение Софокла и вообще античной трагедии производится в риторических терминах и не покидает пределы «Поэтики» Аристотеля.

С конца XVIII века в понимании Софокла происходит переворот, так как меняется сам вектор развития европейской философии. В этом вопросе необходимо отметить роль Великой французской революции, благодаря которой проблемы свободы, права, нравственности и общественной морали помещаются в центр философского интереса. Так, поворотным пунктом для эстетики становится «Критика способности суждения» И. Канта, в которой определяются границы и статус суждений о прекрасном и возвышенном. Первым, кто рассматривает трагедию в спекулятивных терминах, является Ф. Шеллинг. В «Письмах о догматизме и критицизме» обосновывается необходимость привлечения греческой трагедии для построения концепта свободы. Так, трагедии Софокла об Эдипе используются для обоснования диалектического разрешения противоречия необходимости и свободы, «догматизма» и «критицизма», которое находит свое выражение в категории *неразличимости*. В начале XIX века драматургия Софокла снова актуализируется в оригинальных переводах и комментариях Ф. Гёльдерлина. Следом за ним интерес к Софоклу приобретает спекулятивный характер у Г. Гегеля. С юношеских эссе и вплоть до поздних «Лекций по эстетике» Г. Гегель развивает свою теорию трагического. Именно на основе «Антигоны» и «Эдипа-Царя» строится его нравственно-правовая концепция. Противоречия человеческого и божественного сталкиваются в пространстве софоклова театра, там же происходит их негативное снятие. Действительно, трудно отрицать, что опыт чтения Софокла повлиял на философию Г. Гегеля, особенно *на осмысление им диалектического метода*. Так или иначе, у Гегеля мы встречаем первое со времен «Поэтики» столь мощное и оригинальное прочтение Софокла. После Гегеля драматургия Софокла была

эксплуатируема в двух направлениях – философии жизни и психоанализе.

В первом случае имеет место волюнтаристская интерпретация Софокла. А. Шопенгауэр читает «Эдип-Царя», выхватывая в тексте аргументацию для обоснования собственного экзистенциального «пессимизма» и антинатурализма. Следом за ним к трагедии обращается Ф. Ницше. В его концепции культуры как противостояния двух начал, трагедия занимает особое место. Драматургия Софокла понимается как высшая точка культуры Греции, где *аполлоническое* и *дионисийское* наиболее отчетливым образом заявляют о себе, находясь в диалоге.

Во втором случае Софокл понимается у Фрейда – натурализаторски, у его последователей – социокультурно (напр. У К. Юнга). Первоначально, для психоанализа трагедии «Эдип-Царь» и «Электра» являются иллюстрациями комплексов, которые лежат в основе коллективного/индивидуального бессознательного. Миф об Эдипе представляет собой ядро антропологии психоанализа. В несколько другом ключе Софокл понимается у французского структуралиста и фрейдиста Ж. Лакана. Он интерпретирует «Антигону» с помощью концепта *желания*, и на основе мифопоэтических структур, выделенных у Софокла, конструирует этику психоанализа, в центре которой – непредсказуемое желание *ex nihilo*, которое может быть направлено *по ту сторону принципа удовольствия*.

Заключение

Итак, мы рассмотрели основные интерпретации трагедий Софокла в их связи с системами и концептами ряда мыслителей. Так, в самом начале исследования аттический театр был охарактеризован как политическая, религиозная или познавательная практика. Именно последний

аспект представляет для нашей темы наибольший интерес. В связи с этим жанр трагедии можно определить, как сложную систему символов и смыслов, которая тесно соприкасается с античным мифом, а тот в свою очередь является способом освоения действительности. В рамках древнегреческой культуры освоение действительности происходит агонистически, то есть через состязание в рамках определенных правил и для приращения нового знания. Так же, ключевым для понимания античной трагедии является мифологема судьбы. Трагический герой осуществляет свою свободу в отношении к судьбе, в своей жизненной стратегии по отношению к ней как некоему космическому закону. Такова формула трагедии – агонистическое действие, целью которого является познание, направленное на прояснение своих отношений с миром или космосом. В этом смысле античный театр представляется особой культурной практикой.

По мимо всего прочего, исключительность трагедии диктуется тем, что только этот жанр еще с Античности имеет собственную более-менее проработанную теорию; именно это обстоятельство во многом делает возможным какое-либо философствование о трагедии. После «Поэтики» аттическая трагедия так или иначе рассматривается через призму таких категорий, как мимесис, трагическая ошибка, действие и катарсис. Самым неясным и самым важным в аристотелевской теории трагедии является ее цель – очищение. Ноологическая концепция трагического катарсиса А.Ф. Лосева, по сравнению с остальными, обладает наибольшим эвристическим потенциалом. Значение Софокла для «философии трагедии» обуславливается двумя факторами: во-первых, «Эдип-Царь» Софокла имеет парадигматическое значение для «Поэтики» Аристотеля, во-вторых именно в творчестве Софокла максимально раскрывается познавательный (агонистический) аттической трагедии. Об этом говорил сам Стагирит и многие другие – Эсхил еще слишком тяготеет к Эпосу, а Еврипид к лирике.

История философских интерпретаций Софокла начинается в XVI веке, и на протяжении почти двух веков, ничего действительно значимого из себя

не представляет. Она может быть предметом интереса только как пропедевтика к тому повороту, который произойдет в последнее десятилетие XVIII века, а именно к эксплуатации Софокла как источника способов спекулятивного мышления. Первым примером такой эксплуатации являются «Письма о догматизме и критицизме», в которых Ф. Шеллинг заявляет необходимость использования искусства, в особенности некоторых трагедий Софокла для решения тех задач, которые на тот период времени поставила перед философией Великая французская революция и третья «Критика» Канта. В трагедии «Эдип-Царь» Шеллинг видит модель разрешения третьей антиномии Канта, которая непостижима теоретическим разумом, но так успешно снимается в искусстве. Взгляды Шеллинга развивает Гегель, обращаясь к драмам Софокла с юношеских эссе и вплоть до поздних «Лекций по эстетике». Г. Гегель так же использует Софокла, в особенности «Антигону» как инструмент для построения диалектики нравственности и права. Мало того, исследователи отмечают, что Софокл сыграл определяющую роль в осознании Гегелем диалектического метода. Примечательно, что Шеллинг, Гегель, Ницше и многие другие видели в «Эдипе в Колоне» и «Эдипе-Царе» трагедию мучительного рождения знания. Становится ясно, что ноологическая концепция катарсиса согласуется с таким пониманием трагедии, и возможно именно греческий агон, воплощенный в трагедии, преобразуется в гегелевский диалектический метод.

Г. Гегель задает новую парадигму в философском осмыслении драм Софокла. Все последующие интерпретации «Антигоны», «Эдипа-Царя» и других трагедий осуществляются либо в рамках гегелевской логики, либо пытаются выйти за ее пределы. Так в «философии жизни» драмы Софокла прочитываются в волюнтаристском ключе, а психоанализ эксплуатирует миф об Эдипе не очень продуктивно, зато односторонне и ограничено. В XX веке можно выделить два примера успешного включения трагического наследия Софокла в философский контекст, и, впрочем, оба они гегельянские. Первый

- это прочтение Софокла через гегелевскую оппозицию раба и господина А. Кожевым. Такой взгляд на Гегеля прибавляет нам уверенности в существовании прямой взаимосвязи между трагедиями Софокла и генезисом диалектического метода. Второй основан на двух семинарах, прочитанных Ж. Лаканом в 1960 году. Французский психоаналитик на основе анализа «Антигоны» строит собственную этику желания *ex nihilo*.

В заключение необходимо сказать о том, что не удалось сделать в рамках настоящей работы. Перечень философов, которые делятся своим опытом прочтения Софокла на самом деле гораздо шире, но в силу ограниченного объема работы пришлось опустить ряд комментариев, значимость которых была оценена как второпорядковая. Это, например, интерпретации С. Кьеркегора, М. Хайдеггера и М. Фуко. Другая проблема – недоступность некоторых источников. Так, например, не удалось ознакомиться с некоторыми трудами П. Сонди и Ж. Деррида. Несмотря на это, задачи, заявленные изначально были решены.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Античная философия: Энциклопедический словарь / под. ред. П.П. Гайденко. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 896 с.

2. Античная культура: литература, театр, искусство, философия, наука. Словарь-справочник / под редакцией В.Н.Ярхо. – М.: Высшая школа, 1995. – 383 с.
3. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель; пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. – 352 с.
4. Аристотель. Поэтика: Общее и конкретное в действии / Аристотель; пер. с др.-греч. В. Аппельрот [Электронный ресурс]. – <http://nevmenandr.net/poetica/aristotle.php>.
5. Ахманов А.С. О содержании некоторых основных терминов «Поэтики» Аристотеля А.С. Ахманов // Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.
6. Батай Ж. Гегель, смерть и жертвоприношение // Танатология Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века; пер. с фр. С.Л. Фокина – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 251-275.
7. Бачинин В.А. «Царь Эдип» – мифопоэтическое введение в философию права и преступления В.А. Бачинин // Правоведение. – 2000. – № 3. – С. 64-74
8. Беньямин В. Учение о подобию: медиаэстетические произведения / В. Беньямин; пер. А. Белобратов. – М.: Издательский центр РГГУ, 2012. – 290 с.
9. Бейль П. Исторический и критический словарь / П. Бейль. В 2 т., Т. I. – М.: Мысль, 1968. – 509 с.
10. Гегель Г.В.Ф. Политические произведения / Г.В.Ф. Гегель; пер. с нем. Е. А. Фроловой. – М.: Наука, 1978. – 438 с.
11. Гегель Г.В.Ф. Сочинения / Гегель Г.В.Ф. В 14 т., Т. IV; пер. с нем. Г. Шпета. – М.: Издательство социально-экономической литературы (Соцэкгиз), 1959. – 488 с.
12. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель. В 4 т., Т. II; пер. с нем. Г. Шпета. – М.: Искусство, 1969. – 326 с.

13. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель. В 4 т., Т. III. – М.: Искусство, 1971. – 623 с.
14. Гесиод. Теогония [Электронный ресурс]. – http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/hesiod_theogonia_gr.htm.
15. Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы / А.П.Горан; Отв. ред. В.Н.Карпович. - Новосибирск : Наука, 1990. - 335 с.
16. Гулыга А.В. Немецкая классическая философия / А.В. Гулыга. – М.: Мысль, 1986. – 334 с.
17. Даренский В. Миф об Эдипе в контексте «философии диалога» В. Даренский // Динамика нравственных приоритетов человека в процессе его эволюции: материалы XIX Международной конференции. – СПб. – Ч. 2. – 2006. – С. 74-85.
18. Доддс Э.Р. Греки и иррациональное Греки и иррациональное / Э.Р. Доддс. – СПб.: Университетская книга, 2000. – 509 с.
19. Древний мир. В 2 т., Т. I. / отв. ред. В. Д. Гладкий. – М.: Центрполиграф, 1998. – 562 с.
20. Институт философии РАН [Электронный ресурс] / НФЭ. – <http://iph.ras.ru/elib/1551.html>.
21. Кожев А. Введение в чтение Гегеля А. Кожев // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С. 59-77.
22. Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII(1959 – 1960)) / Ж. Лакан – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – 416 с.
23. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А.Ф. Лосев. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 880 с.
24. Лурье С.Я. Демокрит, Тексты. Перевод. Исследования / С.Я. Лурье. – Л., 1972. – 664 с.
25. Найман Е.А. Древнегреческая трагедия как источник спекулятивного мышления Е.А. Найман // Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2015. – № 2. – 331-338 с.

26. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше; пер. с нем. Г.А. Рачинского. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 224 с.
27. Новейший философский словарь / гл. науч. ред. и сост. Грицанов А.А.– Минск: Книжный Дом, 1999. – 1450 с.
28. Платон. В 4 т., Т. III. / под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. – СПб.: Изд-во С. Петерб. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. – 731 с.
29. Платон. Государство / Платон; пер. с др.-греч. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2013. – 1311 с.
30. Плутарх. Моралии / Плутарх; М.Л. Гаспаров. – Харьков: Изд-во Фолио, 1999. – 1119 с.
31. Сеницын А. А. Место Тисхе в трагедии Софокла «Царь Эдип» (к проблеме соотношения судьбы-случая и воли героя в греческой драме) // «Античный мир и археология». – 1999. – Вып. 10. – С. 35-46.
32. Скакун А.А. «Спор о древних и новых», или классицизм против классицизма А.А. Скакун // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Серия «Symposium», Выпуск 1. / Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 73-74.
33. Софокл. Драмы / Софокл; пер. с др.-греч. Ф.Ф. Зелинского. – М.: Наука, 1990. – 605 с.
34. Сычева С.Г. Эстетические идеи в книге А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» С.Г. Сычева // Известия Томского политехнического университета. – 2010. – № 6. – С. 182.
35. Танатология Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века; пер. с фр. С.Л. Фокина. – СПб.: Мифрил, 1994. – 346 с.
36. Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах / А.А. Тахо-Годи, А.Ф. Лосев. – СПб.: Алетейя, 1999. – 717 с.

37. Тибодо М. Античная трагедия и проблемы современного разума: от Софокла к Хабермасу / М. Тибодо [Электронный ресурс]. – <http://gefter.ru/archive/15710>.

38. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд; пер. с нем. Г.В. Барышниковой. – Минск: Харвест, 2004. – 307 с.

39. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг; пер. с нем. Б.Е. Чистовой. – М.: «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.

40. Цымбал О.Г. Роль «зрелищных денег» в классических Афинах О.Г. Цымбал // Экономика. Политика. Культура. – Ярославль. – 2008. – С. 3-7.

41. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений / Н.Г. Чернышевский. В 15 т., Т. II. – М.: ГИХЛ, 1949. – 936 с.

42. Шеллинг Ф.В. Сочинения / Ф.В. Шеллинг; пер. с нем. А.В. Гулыга. В 2 т., Т. I. – М.: Мысль, 1987. – 637 с.

43. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг; пер. с нем. П.С. Попова. – М.: Мысль, 1966. – 487 с.

44. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. / А. Шопенгауэр. В 2 т., Т. II; пер. с нем. Ю.И. Айхенвальда. – Мн.: ООО «Попурри», 1999. – 832 с.

45. Эко У. О литературе: эссе / У. Эко; пер. с ит. С. Сидневой – М: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. – 416 с.

46. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс] / Academic. – http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/110807/%D0%A5%D0%BE%D1%80.

47. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, 1823-32 [Электронный ресурс]. – <http://litm.ru/book/export/html/308>.

48. Ямпольский М. В склепе Антигоны М. Ямпольский // Новое литературное обозрение. - 1995. - № 13. – С.33-58.

49. Allègre F. Etude sur la deesse grecque Tyché / F. Allègre. 1889. – P. 46.
50. Batteux C. Principes de la littérature / C. Batteux. – Geneve: SLATKINE REPRINTS, 1967. – 566 p.
51. Billings J. Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy / J. Billings. – Princeton University Press, 2014. – 280 p.
52. Camerarius J. Commentatio explicationum omnium tragoediarum Sophoclis. Basileae : per Joannem Oporinum / J. Camerarius. 1556. – 748 p.
53. ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS [Электронный ресурс] / Энциклопедии и словари по наукам, искусствам и ремеслам. – http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.124:91./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/.
54. Entralgo L. The Therapy of The Word in Classical Antiquity / L. Entralgo. – New Haven and London: Yale University Press, 1970. – 253 p.
55. Golden L., Hardison O.B. Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature / L. Golden, O.B. Hardison. – New York: Englewood Cliffs, 1968. – 308 p.
56. Halliwell S. Aristotle's Poetics. With a New Introduction / S. Halliwell. – London: Duckworth, 2000. – 369 p.
57. Hölderlin F. Sämtliche Werke – Grosse Stuttgarter Ausgabe / F. Hölderlin. – Stuttgart: Kohlhammer, 1952. – 456 s.
58. Solbakk J.H. Catharsis and moral therapy II: An Aristotelian account J.H. Solbakk //Medicine, Health Care And Philosophy. – 2006. – № 9. – С. 141-156 [Электронный ресурс]. – <http://www.psyoobsor.org/1998/36/1-2.html>.
59. Lacoue-Labarthe Ph. The Caesura of the Speculative / Ph. Lacoue-Labarthe. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. – 308 p.
60. Lurje M. Facing up to the Tragedy / M. Lurje. – Blackwell Publishing Ltd, 2012. – 440-461 p.

61. Porter J. The Rise of Athens and the Athenian Democracy: From Solon to Cleisthenes (with a brief glance at Sparta) / J. Porter [Электронный ресурс] – <http://homepage.usask.ca/~jrp638/CourseNotes/SolonNotes.html>.

62. Skott J. Electra after Freud: Myth and Culture / J. Skott. – Cornell University Press, 2005. – 200 p.

63. Young J. The Philosophy of Tragedy: From Plato to Žižek / J. Young. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – 294 p.