

## АНТИЧНЫЙ ТЕАТР В СВЕТЕ ПОНЯТИЯ «КАТАРСИС»

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 17-36-01006  
«Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены».

Исследуется воспитательный потенциал античного театра через призму аристотелевского понятия «катарсис». Сначала выделяются базовые интерпретации трагического катарсиса: религиозно-медицинская, этическая, структурная и интеллектуалистская. Затем производится оценка педагогических возможностей античного театра в свете каждой из вышеназванных интерпретаций. Как выяснилось, наибольшим образом педагогическим задачам отвечает последняя интерпретация катарсиса как интеллектуального прояснения.

**Ключевые слова:** античный театр; античная педагогика; воспитание; драма; трагедия; катарсис.

Несмотря на то что проблеме интерпретации *катарсиса* в «Поэтике» Аристотеля посвящено бесчисленное количество литературы, сокрушаться относительно невозможности установления истины в этом вопросе стало уже общим местом среди исследователей, приступающих к обзору этого аристотелевского понятия. Как сообщает А.Ф. Лосев, «к 1931 году было высказано по этому поводу 1 425 различных толкований. А после 1931 года эти толкования неизменно расширялись и количественно увеличивались» [1. С. 202]. Дж. Илс и вовсе утверждает, что в современном понимании *катарсиса* имеется «неисправимая неопределенность» [2. Р. 439].

В связи с этим в настоящей статье нас интересует, может ли в свете понятия *катарсис* античный театр рассматриваться как образовательно-воспитательное пространство. Чтобы ответить на этот вопрос, нам потребуется выделить из общей массы интерпретаций трагического *катарсиса* несколько базовых, на основе которых выстраиваются все прочие, затем обратиться к педагогическим и морально-этическим взглядам Аристотеля и, наконец, выяснить, отвечает ли хотя бы одна из базовых интерпретаций целевым установкам в рамках этики и педагогики Аристотеля.

Прежде чем приступить к намеченному плану, обратимся к полемичному пассажиру из VI главы «Поэтики», где Аристотель дает определение трагедии:

ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν (Poet. 1449b23–27).

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 [3. С. 651].

Нас интересует последняя проблематичная часть данного пассажа, в которой идет речь о *катарсисе*. Основное затруднение возникает по той простой причине, что сама формулировка не позволяет составить ясное представление о том, что именно очищается и как это происходит на деле. Фатальный характер это затруднение приобретает еще и потому, что читатель не может найти дополнительных разъяснений по это-

му поводу в тексте «Поэтики», поэтому ответы на поставленные вопросы приходится искать в других сочинениях Аристотелевского корпуса.

**Религиозно-медицинская или классическая интерпретация.** Самым ближайшим сочинением, в котором мы находим отсылку к «Поэтике» и собственно к понятию «катарсис», является «Политика», особенно ее последние главы, повествующие о воспитательной роли музыкального искусства. Исходя из разнообразия музыкальных ладов, Аристотель приходит к выводу о разнообразии целей использования музыки. «Ввиду того что мы принимаем то подразделение мелодии, какое установлено некоторыми философами, различающими мелодии этические, практические и энтузиастические и определяющими природу отдельных ладов, соответствующую каждому виду этих мелодий, мы утверждаем, что музыкой следует пользоваться не ради одной цели, а ради нескольких: и ради воспитания, и ради очищения (καθάρσεως) (что мы называем очищением – этого теперь мы объяснять не будем, а в сочинении “О поэтике” скажем об этом яснее); в-третьих, ради времяпрепровождения, т.е. ради успокоения и отдохновения от напряженной деятельности» [4. С. 641–42].

Нет нужды повторять, что обещанного разъяснения в тексте «Поэтики» мы не находим. Однако сам факт отсылки свидетельствует, что смысл и роль *катарсиса* в обоих этих сочинениях если не тождественные, то как минимум похожие. В связи с чем многие исследователи заключили, что черты музыкального *катарсиса* могут быть перенесены на драматическую почву. Итак, как мы только что видели, одной из функций музыкального искусства, по Аристотелю, является энтузиастическая функция, задачи и эффект которой сравниваются в дальнейшем тексте с религиозными песнопениями, приносящими исцеление и очищение: «Ведь переживаниям, сильно действующим на душу некоторых людей, подвержены в сущности все – различие лишь в степени; примеры – состояние жалости, страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые люди, впадающие в него, как мы видим, под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на душу и приносят как бы исцеление и очищение (ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως)» [Там же]. На основании этих текстов, вкладывающих в музыку помимо всего про-

чего религиозно-мистериальный смысл, а также медицинских коннотатов<sup>1</sup> понятия «катарсис» была выстроена классическая интерпретация, согласно которой душа зрителей в ходе театрально представления посредством переживания страха и сострадания очищается от излишних страстей<sup>2</sup>.

Главным недостатком классической интерпретации является тот факт, что с легкой руки ее сторонников античный театр и драматическое искусство становятся местом и инструментом излечения, а зрители превращаются в пациентов. Однако в «Поэтике» нет ни слова о терапевтической функции драмы и намеков на отождествление театра и больницы. Напротив, в каждой строчке этого трактата Аристотель ведет речь о «нормальной» аудитории, с «нормальными» укладами души, «нормальным» эстетическим и эмоциональным опытом [3. Р. 440]. Подобный подход также может быть раскритикован и по той причине, что в его рамках страсти изображаются как нечто отрицательное, от чего надо избавиться. Однако сами по себе страсти, по Аристотелю, не есть нечто плохое, осуждается то, как человек их переживает, чрезмерно сильно или же недостаточно. Таким образом, задача заключается не в избавлении от страстей, а в формировании правильных складов души, которые позволили бы наилучшим образом (т.е. не сильно и не слабо, но умеренно) переживать ту или иную страсть.

**Этическая интерпретация.** Дальнейшее развитие классической версии получила в трудах Г.Э. Лессинга. Ее суть может быть изложена в следующем виде: «В жизни люди порой чрезмерно склонны к страху или состраданию, а порой напротив, слишком мало; трагедия возвращает их в добродетельное счастливое состояние умеренности» (цит. по: [6. Р. 23]). Из данного пассажа очевидно, что классическая интерпретация *катарсиса* и вариация Лессинга выстроены с учетом аристотелевского морально-этического идеала метриопатии, который в свою очередь глубоко укоренен в общеантичном идеале умеренности. Подобного рода взгляд, как полагает А.Ф. Лосев, близок к истине, но односторонен: «В трагическом очищении есть нечто, относящееся специально к добродетели, то есть к морали. И Лессинг здесь тысячу раз прав. Но 200 лет, прошедшие со времени Лессинга, научили нас очень многому. А именно, считать трагическое очищение у Аристотеля только одним моральным актом совершенно никак нельзя» [1. С. 219]. Помимо односторонности, версии Лессинга адресуются все то же критическое замечание о неправомерной редукции драматического искусства к терапевтическому.

**Структурная интерпретация.** Вышеприведенные неувязки заставили исследователей искать «обходные пути», новые трактовки. Так, Дж. Илс предложил альтернативную интерпретацию, согласно которой *катарсис* не является психологическим процессом, происходящим в душах зрителей, но есть структурный элемент драматического действия. В новом изложении *катарсис* становится процессом очищения самого трагического действия. Этот процесс очищения демонстрирует, что мотивы главного героя не были *μαρόν* (грязными, преступными), хотя он и

участвует в «нечистом» действии [2. Р. 438]. Благодаря этому процессу очищения становится возможным сопереживание зрителей трагическому герою<sup>3</sup>. В самом деле, замечает Илс, когда перед зрителями появляется Эдип с окровавленными руками, им сложно ему сопереживать. Конечно, они склонны видеть в нем невинного, ибо он совершает все преступления по незнанию. К тому же характер Эдипа не указывает на то, что он способен на хладнокровное убийство отца. Однако полным его оправданием и свидетельством непреднамеренности его действий могут служить лишь муки совести и раскаяние, после открытия ему его собственных преступлений<sup>4</sup>. Поэтому важнейшей частью трагического действия («стержнем, на котором вращается эмоциональная структура драмы») является «узнавание» (*ἀναγνώρισις*) – «перемена от незнания к знанию», обнаружение героем тех преступлений, которые он совершил [Ibid]. После этого, видя раскаяние и скорбь главного героя, зрители могут удостовериться в чистоте его мотивов, что и приводит к истинному, «чистому» состраданию. В этом и состоит процесс трагического «очищения», по Дж. Илсу. Процесс этот, как мы видим, полностью связан с логикой происходящего на сцене, а не с душевными переживаниями зрителей, хотя и учитывает последние<sup>5</sup>.

**Катарсис как интеллектуальное прояснение.** Развивая концепцию Илса, Л. Голден предложил свою интерпретацию *катарсиса* как *интеллектуального прояснения* (*intellectual clarification*). Исходный тезис Голдена тот же самый, что и у Илса – «Поэтика» должна реконструироваться исключительно из собственного содержания, обращения к «Политике» и другим произведениям Аристотелевского корпуса недопустимо. Поэтому в поисках назначения трагического действия Голден обращается к 4-й главе разбираемого произведения, где Аристотель ведет речь о причинах возникновения поэтического искусства. Согласно Аристотелю искусство поэзии в своей основе имеет две естественные причины – склонность людей к подражанию (*μίμησις*) и удовольствие, получаемое от него. Это удовольствие мы получаем благодаря интеллектуальному процессу познания: «...результаты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому – факты: на что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например на облики гнуснейших животных и на трупы. Объясняется же это тем, что познание (*μανθάνειν*) – приятнейшее дело не только для философов, но равным образом и для прочих людей, только последние причастны ему в меньшей степени» [3. С. 648–649].

Таким образом, эстетическое содержание драмы на самом деле имеет глубокие основания в когнитивных способностях человека и в том удовольствии, которое каждый человек получает от познания. В этом месте Голден производит «незаметную» подмену причин и целей, заявляя, что *катарсис* как цель трагедии должен пониматься в связи с стремлением людей «поучаться и рассуждать» (*μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι*). Для большей убедительности Голден

обращается к этимологическим изысканиям. Так, он отмечает, что термин *κάθαρσις*, как и другие греческие существительные с окончанием *-σις*, обозначает активность и процесс делания чего-то *καθάρως*. Наряду с основным значением чистоты и незагрязнённости, у *καθάρως* есть и иной смысл, который более отчетливо проявляется в наречной форме *καθάρως*, обозначающей помимо всего прочего «ясность», «понятность» интеллектуального плана [7. Р. 55–56]. Опираясь на эти наблюдения, Голден настаивает, что истоки его видения обнаруживаются как в логике Аристотелевской «Поэтики», так и в самом греческом языке.

Как полагает Л. Голден, когда зритель, взирающий на отдельное действие на сцене, делает выводы и усматривает в этом действии универсальное содержание, у него происходит прояснение интеллектуального плана. Иначе говоря, зритель производит умозаключение (the act of inferring) об универсальных законах на основании действий, разворачивающихся в частных условиях [Ibid. Р. 53–54]. Что же касается трагедии, то она как любое поэтическое искусство также завязано на *μimesis* и удовольствии от научения (learning), но в данном случае это узнавание специфицировано на ситуациях, вызывающих жалость и страх. Резюмирует свои размышления Голден следующим образом: «Трагедия состоит из художественного представления отдельных жалких и страшных событий, которые репрезентируются таким образом, что заставляют нас увидеть универсальные законы, которые делают эти конкретные события значимыми» [Ibid. Р. 55]. Этот познавательный процесс, согласно Голдену, и есть *цель* и *назначение* трагедии.

Итак, перед нами целый ряд интерпретаций трагического *катарсиса* из «Поэтики» Аристотеля. В-первых, *религиозно-медицинское* понимание, согласно которому цель драматического действия – порождение в душе зрителя страстей, переживание которых приводит к избавлению от этих или же подобных им страстей, что ведет к облегчению и исцелению. Во-вторых, *этическое* понимание, в котором главной целью трагедии является приведение эмоционального содержания души зрителя в баланс через удаление излишних и продуцирование недостающих страстей. В-третьих, *структурное* понимание, сторонники которого отказываются видеть в *катарсисе* процесс психологических преобразований в душе зрителей, но напротив считают его наиважнейшим структурным элементом трагедии, призванным показать (прояснить) чистоту мотивов главного героя. В-четвертых, интерпретация *катарсиса* как интеллектуального прояснения, раскрытая только что и заключающаяся в том, что зритель получает удовольствие от процесса научения, усматривая универсальные законы в единичных действиях театральной постановки.

**Воспитательный потенциал театра.** Теперь зададимся вопросом, можем ли мы в свете данных интерпретаций рассматривать древнегреческое драматическое искусство как один из педагогических инструментов, а античный театр как образовательное пространство? Начать следует с напоминания о том, что в «Политике» Аристотель различает воспитательное и катарсическое назначение инструмента: «Флей-

та – инструмент, не способный воздействовать на нравственные свойства, а способствующий оргиастическому возбуждению, почему и обращаться к ней надлежит в таких случаях, когда зрелище скорее оказывает на человека очистительное действие (*κάθαρσιν*), нежели способно его чему-либо научить (*μαθήσιν*)» (Pol. 1341a21–24) [4. С. 640].

Таким образом, педагогика как воспитание молодого поколения и *катарсис* как избавление от излишних страстей (как его понимают сторонники *религиозно-медицинской* интерпретации), безусловно, нигде не пересекаются. Добавим к этому, что театральное искусство для Аристотеля прочно связано с удовольствием и отдохновением, а не с научением (Poet. 1448b8–9; 1453b12; 1462a16) [3. С. 648, 660, 680]. Однако наряду с этим всё те же последние главы «Поэтики» сообщают нам о нравственном влиянии музыкального искусства. Так, неотъемлемым свойством добродетели является достойная радость благородным характерам и прекрасным поступкам (равным образом, по-видимому, огорчение относительно противоположных вещей). Прослушивание музыки, которая в ритме и мелодии являет в себе подобие различных нравственных качеств, вырабатывает должные чувства по отношению к реальным проявлениям этих качеств (Pol. 1340a15–25) [Там же. С. 636–637].

Кажется очевидным, что *этическая* интерпретация *катарсиса* наиболее сближает этот концепт с образовательно-педагогическими задачами (если под такими понимать не просто овладение главными предметами обучения – грамматикой, музыкой и т.п., но конечную цель этого обучения – формирование нравственно-совершенного, добродетельного человека). Как известно, идеал Аристотелевской этики сводится к так называемой метриопатии, в рамках которой добродетель понимается как середина между избытком и недостатком той или иной страсти. Именно с оглядкой на это положение выстраивал свое понимание *катарсиса* Лессинг: «Очищение есть не что иное, как превращение страстей в добродетельные склонности, а по обе стороны каждой добродетели, по учению нашего философа, расположены крайности, между которыми она находится, то трагедия, чтобы обратиться наше сострадание в добродетель, должна быть в состоянии очистить нас от обеих крайностей сострадания; то же самое относится и к страху. Трагическое сострадание должно не только в отношении сострадания очищать душу того, кто чувствует слишком сильное сострадание, но и того, кто чувствует его слишком слабо. Трагический страх должен не только очищать душу того, кто не боится совсем никакого несчастья, но и того, в ком вызывает тревогу всякое несчастье, даже самое отдаленное, самое невероятное. Равным образом трагическое сострадание относительно страха и трагический страх относительно сострадания должны проявляться в меру, не допуская переизбытка или недостатка» [8. С. 288]. Однако, как справедливо отмечают многие исследователи, сам механизм формирования добродетельных склонностей от просмотра трагического зрелища далеко не понятен. Мы не можем отрицать эмоционального включения зрителей в действие на сцене и, соответ-

ственно, не можем отрицать нравственного воздействия (в широком смысле этого слова) на душу зрителя. Но то и другое происходит помимо воли зрителя, в этом отсутствует *προαίρεσις* (свободный выбор, решение), а следовательно, и поступок как таковой. Между тем именно поступки формируют правильные наклонности, ведь, согласно Аристотелю, добродетели возникают в человеке не от природы и не вопреки природе, но благодаря приучению (*διὰ τοῦ ἔθους*). Иначе говоря, стать добродетельным можно только обретя привычку совершать добродетельные поступки: «...совершая правые [поступки], мы делаемся правосудными, [поступая] благоразумно – благоразумными, [действуя] мужественно – мужественными» (*EN*, 1103b1–2) [9. С. 78–79].

Таким образом, поскольку нравственное влияние трагедии на душу зрителей происходит помимо их воли и свободного выбора, а значит, не затрагивает тех механизмов, которые отвечают за решения и поступки, постольку мы не можем видеть в нем один из факторов формирования правильных складов и, как следствие, педагогический инструмент.

*Структурное* понимание *катарсиса* в корне пресекает наши попытки поместить античный театр в образовательное пространство, поскольку целиком и полностью касается внутренней логики трагедии. Поэтому сразу перейдем к последнему варианту интерпретации *катарсиса* как *интеллектуального прояснения*. Как это ни странно, но именно это на первый взгляд вычурное понимание назначения трагического действия наибольшим образом подходит для обнаружения в античной драме образовательных коннотатов. Однако на этот раз под образованием мы будем понимать не формирование добродетельной личности, но развитие абстрактного мышления и способности к генерализации. Естественное погружение в события трагического действия и не менее естественное усматривание в этих событиях универсального содержания позволяют зрителям посмотреть на себя не как на индивида с частным набором функций и характеристик, но как на представителя рода человеческого, как на потенцию, в которой заложено множество вариантов развития. Это в конечном итоге приводит к развитию абстрактного мышления, не говоря уже о расширении внутренних духовных границ.

**Вместо заключения.** Представленный нами обзор позволяет заключить, что в полной мере только ин-

теллектуалистская интерпретация трагического *катарсиса* дает нам возможность рассматривать драматическое искусство как один из педагогических инструментов, а античный театр – как образовательное пространство. При этом воспитательная роль театра в данном случае трактуется как развитие абстрактного мышления. Завершая наш обзор, нам бы хотелось добавить, что проблема интерпретации трагического *катарсиса* в связи с выявлением педагогического потенциала античной драмы может быть дополнена «стоическим» вариантом решения. Наблюдая страшные и жалкие (т.е. вызывающие жалость) события на сцене, зритель сопереживает им, делаясь как бы сам действующим лицом драмы, претерпевающим все эти ужасающие события. Аристотель специально акцентировал внимание читателя «Поэтики» на том, что сострадание и страх в зрителе не могут возникнуть, если актер (точнее характер) будет слишком отличным от среднестатистического человека.

Иначе говоря, чтобы сочувствовать действующим лицам драмы, зритель должен видеть в них таких же как он или его сосед людей, ничем не примечательных. Поэтому страх и сострадание зрителя – это страх *за себя* и сострадание *к себе*, ибо он отождествляет себя с действующим лицом, и все злоключения главного героя зритель примеряет *на себя*. Воспитательный аспект в данном случае может иметь перспективный характер. Претерпевая все эти страсти в театре, зритель как бы «подготавливает» себя к тому, что то же самое может приключиться и с ним, и уже в реальной жизни. Глубокий смысл в связи с этим имеет тот факт, что злоключения трагического персонажа обусловлены не его характером или действиями, но злым роком, нелепым случаем. Осознание этого факта влечет за собой обескураживающее понимание собственной незащитности. Вслед за этим пониманием наступает неизбежное принятие того факта, что у человека нет иной защиты от возможных ужасов злого рока, помимо твердого духа. Так и происходит очищение души от страстей. Созерцание страшных событий в жизни себе подобных людей, сопереживание им, а также понимание собственной незащитности «воспитывают» в зрителях античной трагедии истинных стойков, которые готовы к любым испытаниям и с должным спокойствием духа перенесут все то, что человека неподготовленного повергнет в ужас.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Наиболее известной медицинской трактовкой является теория Я. Бернайса, «согласно которой очищение от аффектов сострадания и страха благодаря трагическому представлению является результатом естественной реакции, возникающей в душе зрителя как следствие искусственно усиленных и как бы разогретых восприятием трагедии соответствующих чувств. Реакция эта как бы смывает указанные аффекты и тем самым доставляет специфическое чувство удовлетворения, – то самое чувство, которое, между прочим, получается при разрешении горя в слезах. Таким образом, Бернайс и его последователи считают, что термин “катарсис” является синонимом термина “куфисис”, обозначающего облегчение от аффектов» [5. С. 30–31].

<sup>2</sup> Отдельный вопрос от каких именно страстей очищается душа, ответ на который зависит от того, как мы будем понимать *греч.* τοιοῦτων в *Poet.* 1449b27, А.Ф. Лосев настаивает, что его следует переводить как «подобные» и ни в коем случае не путать с «такие» и «эти» (τοῦτων), как делают некоторые филологи. Таким образом, речь идет либо об избавлении от целого комплекса страстей (включающих помимо страха и сострадания ярость и гнев), либо об излечивании зла злом (как предполагал неоплатоник Олимпиадор), т.е. переживание страха излечивает от чрезмерной склонности к этой страсти [1. С. 203–204, 241].

<sup>3</sup> Таким образом, хотя сам процесс очищения происходит не в душах зрителей (ибо очищается драматическое действие и мотивы трагического героя), совершается он именно ради зрителей.

<sup>4</sup> В этом месте Дж. Илс ссылается на 3-ю книгу «Никомаховой этики», где Аристотель отмечает, что совершенное по неведению не является произвольным в том случае, если оно заставляет страдать и раскаиваться.

<sup>5</sup> Схожих взглядов придерживался А.Ф. Лосев, отказывавшийся психологизировать катарсис. По его мнению, при интерпретации катарсиса следует учитывать, что под последним мы должны понимать такое очищение, которое можно дедуцировать из того, что у Аристотеля является наиболее «чистым», т.е. из аристотелевского учения о космическом Уме. В связи с этим рабочие элементы катарсиса (страх, сострадание, узнавание) не следует понимать исключительно психологически, но напротив, видеть в них элементы, относящиеся к самой структуре трагедии. Само очищение связано с переводом страха и сострадания на более высокую ступень, что приводит к их «обезвреживанию», «животный и житейский страх» приобщается «к более высоким, а именно умопостигаемым областям» [1. С. 233].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Харьков : Фолио ; Москва : АСТ, 2000.
2. Else G.F. Aristotle's Poetics: The Argument. Cambridge, 1957.
3. Аристотель. Поэтика / пер. М.Л. Гаспарова // Сочинения : в 4 т. М. : Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–680.
4. Аристотель. Политика / пер. С.А. Жебелева // Сочинения : в 4 т. М. : Мысль, 1983. Т. 4. С. 375–643.
5. Петровский А.Ф. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве // Аристотель. Об искусстве поэзии. М. : Гослитиздат, 1957. С. 7–38.
6. Lucas F.L. Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics. New York : Harcourt, Brace and Company, 1928.
7. Golden L. Catharsis // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1962. Vol. 93. P. 51–60.
8. Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия / под ред. М. Лифшица. М. : Л. : Academia, 1936.
9. Аристотель. Никомахова этика / пер. Н.В. Брагинской // Сочинения : в 4 т. М. : Мысль, 1983. Т. 4. С. 53–293.

Статья представлена научной редакцией «Философия» 8 декабря 2017 г.

### ANCIENT THEATER IN THE LIGHT OF THE NOTION OF CATHARSIS

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2018, 427, 91–95.

DOI: 10.17223/15617793/427/11

**Aleksandr A. Sanzhenakov**, Institute of Philosophy and Law, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: sanzhenakov@gmail.com

**Keywords:** ancient theater; ancient pedagogy; education; drama; tragedy; catharsis.

The paper is devoted to the investigation of the pedagogical potential of ancient theatre in the light of Aristotle's notion of *catharsis*. The author defined the following basic interpretations of catharsis: religious-medical, ethical, structural and intellectual. The religious-medical interpretation means that the spectator's soul is purged from its excessive passions by means of a theatrical performance that brings some healing to the spectator. The ethical interpretation is that the spectator's empathy to the drama forms a proper disposition of the soul, brings the spectator back to the "virtuous and happy moderatism". The adherents of the structural interpretation of catharsis suppose that it is the tragic performance that is purified. Thus, in order to make spectators empathize with the protagonist, the creator of the tragedy must show that the motives of the protagonist are not criminal. Catharsis as an intellectual clarification is the inferring from particular events on the stage to universal laws which spectators make. Further, the author of the paper estimated the pedagogical potential of ancient theatre in the light of each of the above interpretations. Since in *Politics* (1341a21–24) Aristotle contrasts *καθαρσις* and *μάθησις*, the religious-medical interpretation of catharsis does not allow us to see pedagogical potential in ancient theatre. It is surprising, but even the ethical interpretation of catharsis does not solve the problem. The matter is that the emotional engagement of spectators in the theatrical action which entails changes in their souls is not voluntary because it does not contain *προαίρεσις*. Therefore, seeing a play cannot be an instrument for producing the virtuous disposition of the soul, for that disposition is produced by means of actions, i.e. by *προαίρεσις*. The structural sense of catharsis completely suppresses our attempts to place ancient theatre in the educational sphere, as it is entirely related to the internal logic of the tragedy. The latest interpretation of catharsis as an intellectual clarification is most suitable for pedagogical tasks (if they mean the formation of abstract thinking). In addition to the above interpretations the author offers a "stoic" version of the solution. According to this version seeing terrible events which occur with ordinary people on the stage, empathizing them, understanding their own vulnerability make spectators of the ancient tragedy true Stoics who are ready for any tests, and with due calmness of spirit they will withstand anything an unprepared person will be horrified by.

## REFERENCES

1. Losev, A.F. (2000) *Istoriya antichnoy estetiki. Aristotel' i pozdnyaya klassika* [the history of ancient aesthetics. Aristotle and the late classics]. Kharkov: Folio; Moscow: AST.
2. Else, G.F. (1957) *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Aristotle. (1983) *Poetika* [Poetics]. Translated from Old Greek by M.L. Gasparov. In: Dovatur, A.I. & Kessidi, F.Kh. (eds) *Sochineniya: v 4 t.* [Works: in 4 vols]. Vol. 4. Moscow: Mysl'.
4. Aristotle. (1983) *Politika* [Politics]. Translated from Old Greek by S.A. Zhebelev. In: Dovatur, A.I. & Kessidi, F.Kh. (eds) *Sochineniya: v 4 t.* [Works: in 4 vols]. Vol. 4. Moscow: Mysl'.
5. Petrovskiy, A.F. (1957) *Sochinenie Aristotelya o poeticheskom iskusstve* [Aristotle's essay on poetic art]. In: Aristotle. *Ob iskusstve poezii* [On the art of poetry]. Translated from Old Greek by V.G. Appel'rot. Moscow: Goslitizdat.
6. Lucas, F.L. (1928) *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics*. New York: Harcourt, Brace and Company.
7. Golden, L. (1962) *Catharsis. Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 93. pp. 51–60.
8. Lessing, G.E. (1936) *Gamburgskaya dramaturgiya* [Hamburg dramaturgy]. Moscow; Leningrad: Academia.
9. Aristotle. (1983) *Nikomakhova etika* [Nicomachean Ethics]. Translated from Old Greek by N.V. Braginskaya. In: Dovatur, A.I. & Kessidi, F.Kh. (eds) *Sochineniya: v 4 t.* [Works: in 4 vols]. Vol. 4. Moscow: Mysl'.

Received: 08 December 2017