

УДК 7.01.03.067; 821.161.1

К ПРОБЛЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ ТРАГИЧЕСКОГО

Темненко Г. М.

Эстетическое переживание трагического проблематично, поскольку трагический конфликт разрешается катастрофой, невозполнимой утратой, Каким образом переживание трагического может доставлять эстетическое удовольствие?

Аристотель связал это чувство с катарсисом – очищением человеческих страстей. Однако трагическое произведение не всегда его вызывает – многое зависит от состояния души реципиента. Способность же испытывать эстетическое удовольствие может сохраняться и тогда, когда катарсис не наступает. Традиции советской эстетической теории связывали эстетическое переживание трагического с обязательным присутствием оптимистического начала, объясняя это происхождением трагедии из обрядов в честь умирающего и воскресающего божества. Однако герои трагедий – люди, смерть которых необратима. Положительным фактором является не их бессмертие, а преданность положительным ценностям, которые не теряют своей значимости даже тогда, когда гибнут. В художественном воплощении трагического начала источник эстетического удовольствия – это, по Гераклиту, «скрытая гармония», сложное столкновение противоречивых начал, порождающее неустойчивое динамическое равновесие и доставляющее наслаждение их точным и ярким выражением.

Ключевые слова: эстетическое, трагическое, катарсис, гармония, героическое начало, ценности культурного сознания.

Эстетическое восприятие, как это давно установлено, связано с переживанием какого-либо явления как эстетической ценности, и эстетический вкус основывается на способности дифференцированно воспринимать различные явления, основываясь на чувстве удовольствия или неудовольствия. Это общепринятое представление ориентировано прежде всего на восприятие прекрасного или же отталкивание от безобразного. Однако в том, что касается сущности переживания трагического, вопрос выглядит более сложным. Традиционно исследования трагического сосредоточиваются на таких принципиально важных деталях, как трагический конфликт, трагический герой, трагическая вина и т. д. Что же касается самой сути эстетического переживания этой категории, то она нередко остаётся в тени.

Возможность эстетического удовольствия при переживании трагического не вызывает сомнений, примеры можно найти без труда. Об этом писал ещё Буало [4, с. 432]. В маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» исполнение Моцартом фрагмента из его «Реквиема» вызывает у Сальери слёзы и восторг:

*...Эти слёзы
Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсёк
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слёзы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Ещё наполнить звуками мне душу... [12, т.5, с.367]*

Существенная текстуальная оговорка (Сальери только что всыпал яд в стакан Моцарта) не меняет смысла произносимых им слов: для Моцарта Сальери нашёл точное выражение эстетического переживания и трагической музыки, и трагического сознания непоправимости совершённого им поступка.

Другой «Реквием», в другую эпоху написанный Анной Ахматовой, вызвал аналогичную эмоциональную реакцию у одной из первых читательниц, вернее, – слушательниц поэмы. Вот как Л. К. Чуковская, ещё не оправившаяся в это время после гибели репрессированного мужа, описала свою реакцию на строки одной из частей поэмы – «Приговора». Услышав их, она лишилась способности обсуждать стихи: «...я была слишком счастлива. Что я дожила до этого. Что я это слышу. И слишком несчастна» [15, с. 25–26].

Примеры эти принципиально разнородны. Сальери – вымышленный персонаж, Чуковская – реальный человек, рассказывающий о личных впечатлениях. Но оба лица предстают перед нами в момент восприятия эстетически выраженного трагического начала. Несмотря на различие характеров реципиентов и представляемых ситуаций, в обоих случаях перед нами сложное, противоречивое эмоциональное состояние. И суть его положительной составляющей заслуживает пристального внимания.

Дело в том, что благотворное воздействие трагического на человеческую душу уже две с половиной тысячи лет принято вслед за Аристотелем связывать с катарсисом, очищением. В его «Поэтике» сказано об этом весьма кратко, трагедия среди прочих свойств определена как «подражание», «совершающее путём сострадания и страха очищение подобных страстей» [1, с. 30]. Известно, что текст «Поэтики» дошёл до нас в повреждённом и сокращённом виде. Но и определение, данное в «Политике», в принципе не намного полнее, отличие только в том, что в этом тексте прямо упоминается «облегчение, связанное с удовольствием», впрочем, упоминание удовольствия есть и в «Поэтике». Поэтому представление о катарсисе получило развитие в ряде не совпадающих между собою толкований, вплоть до самых широких: «Катарсис, или очищение, о котором учит античная эстетика, не есть нечто только эстетическое, он относится и к морали, и к психологии, то есть ко всему человеку в целом» [9, с. 89].

Мы не станем здесь рассматривать этот богатый смыслами аспект, поскольку для двух приведённых примеров понятие очищения в прямом смысле не актуально. Пушкинский Сальери, слушая Моцарта, испытывает радостное облегчение (исчезла боль, снято напряжение), но явно не раскаивается в содеянном, не сочувствует обречённому и не очищается от зависти и ненависти. Страх же он не знал ни до, ни после преступления. В финале трагедии его волнует только одно: не доказывает ли совершённое им убийство отсутствие у него гениальности.

И Чуковской строки «Реквиема» не приносят очищения от страдания о погибшем муже, как и от сострадания оплаканным Ахматовой жертвам сталинщины. Не избавляет её эта поэма и от страха, поскольку репрессии никуда не исчезли, и она вместе с дочерью и другими близкими могла стать их жертвой в любой день. Можно привести и другие примеры. Следовательно, есть смысл посмотреть на эту проблему под иным углом – вернуться к вопросу об эстетическом переживании как чувстве удовольствия или неудовольствия.

Неудовольствие (в применении к восприятию трагического это слово может употребляться весьма условно) относится к сути катастрофического конфликта, чреватого гибелью героя или защищаемых им ценностей. Удовольствие же, видимо, не может быть сведено только к катарсису. Известны иные способы его объяснения.

Самый популярный из всех советских и даже постсоветских учебников эстетики (тиражи – многие сотни тысяч экземпляров) написан Ю. Боровым. Он объясняет способность трагических произведений доставлять реципиентам наслаждение – ритуальными корнями трагедии: «Эстетическая структура Четвёртой симфонии П. И. Чайковского может быть выражена формулой «страдание – гибель – скорбь – радость». Эта формула имеет типологическое значение для построения трагедийных произведений. <...> Древние народы, экономика которых зиждилась на земледелии, создали легенды об умирающих и воскресающих богах: Дионисе (Греция), Осирисе (Египет), Адонисе (Финикия) <...> Во время культовых празднеств в честь этих богов скорбь по поводу их смерти сменялась радостью и весельем по поводу их воскресения. <...> Закономерность трагического в концептуально-событийной сфере – переход гибели в воскресение, а в эмоциональной сфере – переход скорби в радость» [3, с. 46–47]. Аналогичная формулировка («трагедия – гибель – праздник») вошла и в известный словарь «Эстетика» под редакцией А. Беляева (тираж 400 000), в создании которого принимал участие и Ю. Боров [16, с. 357].

Народные календарные праздники действительно основаны на представлениях о вечном обновлении природы, на мифах об умирающих и воскресающих богах. О происхождении трагедии из дифирамба, то есть культовой песни в честь Диониса, писал ещё Аристотель [1, с. 28]. Об этом, конечно, упоминал и Ф. Гегель: «Истоки трагедии восходят к грубым празднествам, устраивавшимся в честь Вакха...» [6, т. 4, с. 11]. Однако уже Аристотель говорил о значительном расстоянии, которое прошла трагедия в своём развитии, и ни в коем случае не ставил знака равенства между обрядом и драматическим искусством. Разумеется, понимали это и все, кто шёл за ним.

Поэтому лапидарность формулировки, превращающей финал трагедии в праздник, настораживает и вызывает протест. Уже авторы античных трагедий отказались от ритуальных радостей. Эсхил помогал грекам осознавать страшные конфликты через представления о воле богов, Софокл – в отношении к мужественному характеру героев. Еврипид первым заговорил о трагизме человеческой жизни как таковой. Все они были далеки от ликований.

Например, трагедия Софокла «Царь Эдип» не содержит ничего похожего на праздник. Безвозвратно погибли Лай и его жена Иокаста, навсегда ослепил себя их сын Эдип. Его мужество не может отменить цепь роковых событий. Он не только оплакивает свершившееся, но и тревожится за будущее своих детей, которым невольно передал родовое проклятие. Заключительная речь корифея хора не даёт повода радоваться:

*О сыны земли фиванской! Вот, смотрите – вот Эдип,
Он, загадку разгадавший, он, прославленный царь; –
Кто судьбе его из граждан не завидовал тогда?
А теперь он в бездну горя ввергнут тою же судьбой,
Жди же, смертный, в каждой жизни завершающего дня;
Не считай счастливым мужа под улыбкой божества
Раньше, чем стопой безбольной рubeжса коснётся он [13, с.58].*

Трагедия в принципе отличается от ритуала тем, что её действующие лица – не боги, а смертные люди, для которых воскресение невозможно (за исключением разве что титана Прометея – но и трагедия Эсхила «Прометей прикованный» завершается низвержением героя в мрачный Тартар). Финалы европейских трагедий минувших столетий продолжают ту же традицию. Шекспир, Расин, Шиллер, Пушкин завершали свои трагедии катастрофическими развязками, что вполне соответствует канонам жанра.

Однако столь широко растиражированное положение о трагедии, которая обязательно должна завершаться праздником, невозможно объяснить некомпетентностью Ю. Борева или же недосмотром А. Беляева. Причина его появления и утверждения не в эстетических, а в политических ориентирах, причём не конкретных личностей, а той художественной системы, которая вырабатывалась в советском искусстве.

Показательна история, приключившаяся в 1932 году с постановкой драмы Всеволода Вишневского, известной как «Оптимистическая трагедия». Первоначально она называлась просто «Трагедия». В ней была представлена судьба революционного отряда матросов-балтийцев, сражавшегося и погибшего в гражданскую войну. Однако, по преданию, на генеральной репетиции присутствовал представитель партийного руководства, который счёл её финал и название слишком мрачными. Поэтому автор мгновенно внёс идеологически правильные изменения: трагедия стала оптимистической, а бойцы погибали не просто, но с песней и с верой в окончательное торжество великой идеи. В таком

случае гибель их подавалась действительно как праздник героического самопожертвования, ведущего к бессмертию.

Поскольку коммунистическая доктрина культивировалась в статусе сакральной истины, от искусства требовалась, прежде всего, непоколебимая вера в светлое будущее. Поэтому издатели, критики, редакторы, авторы учебников, руководители творческих объединений были сориентированы на оптимизм. А трагическое допускалось на сцену, на экран, в книги только в тех случаях, когда оно было связано с преодоленным прошлым или же капиталистическим настоящим. Шекспира ставить не возбранялось. Но когда в начале 1970-х годов вышла книга Чингиза Айтматова «Белый пароход», её трагический финал поставил руководство в тупик. Талантливый киргизский писатель, чьи книги имели большой успех у всех русскоязычных читателей, был живым доказательством плодотворного развития советской литературы. Критика должна была обращаться с ним предельно бережно. Но признать, что после 50-ти лет советской власти не исчезли в стране трагические коллизии, было слишком неловко. И на страницах «Литературной газеты» развернулась суетливая дискуссия о том, можно ли считать старика Момута типичным явлением. Всё это напоминало шутовскую строчку Ярослава Смелякова: «Что ты плачешь при советской власти?» Поэт так обращался к маленькой девочке. Но идеология пыталась таким образом разговаривать с искусством и с жизнью.

Не удивительно, что и в глубокой книге М. С. Кагана «Эстетика как философская наука», вышедшей из печати уже в 1997 году, глава, посвящённая категории трагическое, содержит размышления всё о том же: «В последние годы распространилось представление, что трагическое есть синоним пессимистического, что название пьесы В. Вишневского «Оптимистическая трагедия» абсурдно и является данью установкам «социалистического реализма». Однако представление это неосновательно – трагедия может быть, действительно, и пессимистической, и оптимистической, ибо оптимизм и пессимизм – категории мировоззренческие, осмысляющие отношение человека к перспективам развития общества, народа, культуры, к собственному будущему, а трагедия, как мы видели, есть разрешение конфликта между реальностью и идеалом, результирующее значение которого можно трактовать по-разному...» [8, с. 171]. Это свидетельствует, насколько прочно была укоренена установка на оптимизм, если требовала постоянной оглядки даже со стороны серьёзных исследователей и спустя годы после того, как внешние тиски идеологической цензуры уже разжались.

Можно ли считать оптимистичным финал «Гамлета», когда на сцене лежат трупы короля, королевы, Лаэрты и самого Гамлета? Можно ли его считать пессимистичным, когда приказывает воздать мёртвому Гамлету воинские почести принц Фортинбрас, олицетворённое действие (правда, без мозгов)? Оптимистичен ли финал «Моцарта и Сальери» или же написанный Моцартом «Реквием»? Ясно, что понятия оптимизма и пессимизма существуют как позиция реципиента, критика, любого человека, но существуют независимо от эстетического переживания трагического.

М. Каган называет пессимистическим стихотворение А. Ахматовой «Последний тост», написанное в 1934 году, видит в нём ощущение «безысходности

существования, утраты былой силы духа, веры в будущее и во всемогущество самого Бога» [8, с. 175]:

*Я пью за разорённый дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоём
И за тебя я пью, –
За ложь меня предавших губ,
За мёртвый холод глаз,
За то, что мир жесток и груб,
За то, что Бог не спас [2, т. 1, с. 186].*

Однако в этом тексте не просто перечислены невзгоды и бедствия, но и присутствует вызов судьбе, созвучный песне Вальсингама из пушкинского «Пира во время чумы»:

*Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъярённом океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении чумы [12, т. 5, с. 419].*

Эти строки похожи не только интонационно. Ситуация столкновения человека с неодолимыми бедами выражена у обоих поэтов с мужественной трезвостью и бесстрашием. Не пессимизм и не оптимизм, а трагизм переживаемого предчувствия гибели способствует максимальной концентрации душевных сил личности.

В античных трагедиях личность сознаёт своё право на выбор пути и отстаивание своих ценностей. Пусть судьбою было суждено Эдипу совершить неслыханные преступления, когда он едва успел родиться, пусть совершил он их невольно, не зная и не понимая происходящего. Но совершил всё это он сам. Слепив, наказав себя, Эдип отделил свою личность от своей судьбы – он отказался принять заключающееся в ней зло, какие бы высшие инстанции ни были её источником. Это поняли уже в эпоху Просвещения. Гегель справедливо подчёркивал, что источником трагического выступает сам трагический герой: «Истинно же трагическое страдание налагается на действующих индивидов только как следствие их собственного деяния, которое они должны отстаивать всем своим самобытием и которое столь же оправданно, как и исполнено вины – вследствие порождаемой им коллизии» [6, т. 3, с. 577]. На основании этого умозаключения он полагал, что время трагических страстей уходит, потому что прошло время героических персонажей: «Общей почвой трагического действия как в эпосе, так и в трагедии выступает такое мировое состояние, которое я раньше уже назвал героическим. Ибо лишь в героические дни всеобщие нравственные силы <...>

являются как живое содержание свободной человеческой индивидуальности» [6, т. 3, с. 588].

Необходимо отметить, что в XX веке интерес к категории трагическое действительно редуцировался не только в культурном пространстве СССР, но и в Западной Европе. Наиболее авторитетный современный учебник по эстетике В. В. Бычкова, свободный от требований оптимизма, констатирует: «В экзистенциализме (в философии, литературе, театре, кино) и в арт-практиках, так или иначе ориентирующихся на него, трагический разлад человека с самим собой, с другими людьми, с обществом, с Богом, трагизм войн, революций, катастроф, абсурдность жизни занимают главное место. Однако здесь речь идёт или просто о трагизме человеческого существования, или о его отображении в искусстве без создания трагической коллизии, без выведения реципиента на эстетический катарсис и эстетическое наслаждение» [5, с. 240].

Набившее при советской власти оскомину противопоставление «двух миров», социалистического и капиталистического, не было лишено оснований. Оно в данном случае актуально в плане различия культурных акцентов, влияющих на судьбу рассматриваемого здесь эстетического явления. В концепции социалистического реализма основной ценностью выступало прекрасное общественное устройство, для создания и защиты которого полагалось забыть или отодвинуть в сторону все личные интересы и проблемы – перед грандиозностью великой задачи они неминуемо казались мелкими. Сама личность в этой концепции сохраняла право на героические поступки, но не на трагические переживания, которые неминуемо бледнели в свете общих перспектив.

Западная культура, с её вниманием к самостоятельной и суверенной личности, с культом индивидуальности, редуцировала интерес к общественным идеям и ценностям, скомпрометированным в её глазах общим ходом истории. И это также сказывается на судьбе категории трагическое: «В XX веке трагическое по большей части выходит за рамки собственно эстетического опыта, сливается с трагизмом жизни, т.е. становится просто констатацией в произведениях искусства трагизма жизни, как бы повторением его, не способствующим восстановлению гармонии человека с Универсумом...» [5, с. 240].

Умаление эстетического восприятия заметно в обоих случаях. Как приумножение значения личности, так и девальвация структурирующих культурное сознание идей и ценностей в равной мере оказывают негативное воздействие на саму возможность эстетического выражения и восприятия трагического начала, которые В. В. Бычков, вслед за И. В. Гёте, связывает с гармонией.

Понятие это нечасто используется в применении к трагическому. В основании трагических конфликтов лежат, как правило, противоречия столь непримиримые, что их разрешение воспринимается как катастрофа. А представление о гармонии прочно связано с категорией прекрасное. «В трагическом обнаруживается наибольшее удаление от чистой красоты, от радостного переживания» [7, с. 115]. Всё же мы помним, что в эстетике давно утвердилось мнение о принципиальном отличии восприятия трагических событий, происходящих в действительности, от

эстетического переживания их воплощений в искусстве. Это возвращает нас к вопросу о том, каким же образом, при восприятии трагического в искусстве, возможность эстетического удовольствия, даже наслаждения, вытекает из самой сущности эстетического начала, и осуществимо ли таковое в современности. Анна Ахматова, смолodu прославившаяся как трагический поэт, называла своим учителем И. Анненского, трагичность которого дала ему именование «певца мировой дисгармонии» [14]. Ахматова же утверждала, что его стихи стали для неё «новой гармонией» [15, с. 90].

В связи с этим заслуживает более пристального внимания представление о гармонии. Это одна из базовых категорий эстетики. Уже античность определяла её как сочетание противоположностей, вызывающее эстетическое наслаждение. Пифагорейцы понимали гармонию как «согласие несогласных», как их примирение. Гераклит настаивал на важности борьбы противоположных начал. Вопрос, каким образом их соединение может быть источником наслаждения, Гераклит решал не обретением статического состояния равновесия или симметрии, а динамическим становлением сущностных свойств бытия: «Одно и то же живое и умершее, проснувшееся и спящее, молодое и старое, ибо первое исчезает во втором, а второе в первом [10, с. 140]. Поэтому он утверждал, что скрытая гармония сильнее явной. Это положение неоднократно привлекало внимание исследователей эстетики: «Смысл такого высказывания нужно понимать так, что эстетическое значение гармонии тем сильнее, чем глубже лежат те противоположности, которые её составляют» [11, с. 19]. «Гармония мира не лежит на поверхности вещей, во всяком случае, настоящая гармония та, о которой Гераклит говорит, что она сильнее явной. Она скрыта за бросающейся в глаза борьбой, и она характерна для мира, взятого скорее в его целостности и единстве, чем в деталях» [10, с. 143].

Такая гармония отличается от пифагорейского равновесия правильно расчисленных пропорций, и даётся она трудно. Она требует умения глядеть на мир и видеть сквозь свою судьбу нечто гораздо большее. Вслед за Гегелем общепринятым мнением стало утверждение в трагедии, помимо гибели героя, торжества и бессмертия его нравственных ценностей, понимаемых как «божественное в его мирской реальности»: «Поэтому над простым страхом и трагическим сопереживанием поднимается чувство примирения, которое трагедия вызывает своей картиной вечной справедливости, пробивающейся в своём абсолютном господстве сквозь относительную оправданность односторонних целей и страстей» [6, т. 3, с. 575]. Здесь бесспорно утверждение важности этического начала (для любой формы культурного сознания). Но оно настолько абстрагировано от эстетического воплощения, что может быть трактовано как повод для полного примирения с действительностью. Это положение, как ни странно, могло бы быть предъявлено Боровым в качестве подкрепления своего требования мажорного, оптимистического отношения к любой трагической развязке. Однако трагизм человеческого существования как раз в том, что красота космического порядка нередко оказывается скрытой за бессмысленно жестокими обстоятельствами, присутствующими в иррациональном и трудно познаваемом виде. Человек в их

тисках не получает поддержки и чувствует неминуемость гибели. В таком случае этические проблемы не выходят на поверхность произведения.

Этот мотив есть у Архилоха (VII в. до н.э.), обращавшегося в знаменитом стихотворении «Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой...» к своему сердцу с призывом сохранять стойкость, познавать «тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт» – то есть исходить из единства мира, невзирая на отдельные беды и радости. Источником мужества античного поэта можно назвать представление о единстве всего сущего. Пасынок жизни, человек трагической судьбы – он на столетие опередил Гераклита, создавая гармонию представлением о ритме явлений единого бытия в стихотворении о безысходном отчаянии. Жребий не принят, но понят. Облегчение, успокоение наступает вследствие не столько очищения, сколько осознания лирическим героем своей судьбы. Мучительность коллизии делает достигаемую гармонию скрытой, а её выявлению помогает совершенство выражения.

Если возвратимся к процитированному выше финалу трагедии «Царь Эдип», то увидим, что слова корифея имеют тот же смысл: они помогают осмыслить бедствия героя как проявление законов бытия – отнюдь не гармонических. Весь сюжет этой трагедии построен как постепенное выяснение истины. Столетия, отделяющие Софокла от Архилоха, добавили понимание того, что сам факт осознания причины горестей может быть не менее тягостным, чем они сами: «О знанье, знанье! Тяжкая обуза, / Когда во вред ты знающим дано!» [13, с. 15]. Высказанная корифеем сентенция была бы плоской и мертвенной, если бы ей не противостояла фигура Эдипа – живого, не только страдающего, но и стремящегося к правде и справедливости человека. Гармонично ли противостояние вечной неумолимой судьбы и конечного существования личности? Собственно говоря, поиск истины здесь идёт рука об руку с поиском этой самой гармонии. Источником эстетического восхищения, несомненно, становится фигура героя, способного на устремление к добру и истине, чего бы это ему не стоило. И как бы ни были тяжки его страдания, эстетическое наслаждение доставляет не сам факт их изображения, а способ, которым это делает художник, та степень выразительности, которая позволяет зрителю, слушателю, читателю переживать их как часть собственного душевного опыта. Скрытая гармония побуждает зрителя и читателя принимать участие в её поисках и испытывать наслаждение при её понимании.

Музыкальная гармония моцартовского «Реквиема» изливает скорбь, а не радость, но эта боль, эта горечь выражены именно так, что слушающий чувствует, что высказано стройно и гармонично именно то, что было наиболее мучительным в его переживаниях.

Ахматова воплотила это трагическое начало не только в своей любовной лирике, но и в передаче сложнейшей коллизии – столкновения двух, казалось бы, несовместимых культурных эпох. Для неё, наследницы старинного дворянского рода Мотовиловых и правнучки солдата Горенко, получившего первый офицерский чин после взятия Парижа в 1812 году, внучки героя обороны Севастополя в 1854–1855 годах, патриотизм был ценностью более высокой, чем антагонизм классов, схватившихся в революции и гражданской войне. Однако отказ от эмиграции не

сделал её положение спокойным в стране с объявленной диктатурой пролетариата и необъявленной властью единоличного правителя, где устремление к новому предполагало безжалостную расправу со всем, что несло отпечаток былого.

Её поэзия трагична, но не безысходна. Идеалы существуют не только в недостижимой дали, но и в душе лирической героини. Мучительность коллизии делает достигаемую гармонию скрытой, а её выявлению помогает совершенство выражения. Её «Реквием» – плач по всем жертвам сталинских репрессий, написанный в стиле инверсированной оды, с правильным и логически обоснованным развитием темы. В восхитившем Л. Чуковскую «Приговоре» гармония спрятана, но она существует:

*И упало каменное слово
На мою ещё живую грудь.
Ничего, ведь я была готова,
Справлюсь с этим как-нибудь*

*У меня сегодня много дела –
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить*

*А не то... Горячий шелест лета
Словно праздник за моим окном.
Я давно предчувствовала этот
Светлый день и опустелый дом [2, т.1, с. 193].*

Представительница русской культуры XX века, сохранившая традиции века XIX, сохранила и тип героя, способного самостоятельно выбирать судьбу и отвечать за свой выбор. Переживание утраты самого дорогого – не только близкого человека, но и веры в возможность справедливости, не уничтожает достоинство личности лирической героини. Она не может смириться, не может перестать горевать. «Каменное слово» приговора сыну убивает и её, она как будто не сопротивляется: «Надо, чтоб душа окаменела» – но следующая строка неожиданно опровергает это настроение: «Надо снова научиться жить». Эпитет *светлый* в применении к *дню* трагического события кажется неожиданным. Он входит не только в оппозицию «смерть/жизнь» (приговор убивает не только приговоренного / жизнь равнодушной природы как праздник светлого северного лета продолжается), но и в параллель «приговор – гибель – утрата – пустота как торжество смерти» (опустелый дом кажется более светлым). Этот эпитет скрепляет общее выражение трагичности с индивидуальным переживанием лирической героини и с её осознанием трагичности эпохи в целом («я давно предчувствовала...»). Неустойчивое, динамическое равновесие создано точно найденным словом. Реквием, как заупокойная молитва, предполагает гибель свершившуюся. Но молитвенное благоговение перед памятью о каждом безвинно замученном человеке неотделимо от проповедуемого

христианской культурой представления о ценности каждой человеческой жизни, независимо от её места в любых социальных координатах. Поэтому вся поэма – гармонически выраженное противостояние ужасу и утверждение красоты незыблемых достоинств памяти, человечности, культуры.

Литература

1. Аристотель. Поэтика. Риторика. / Аристотель. – Перевод с греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. Вступ. статья и коммент. С. Ю. Трохачева. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
2. Ахматова А. А. Сочинения : В 2 т. : Т. 1 : Стихотворения и поэмы / Анна Ахматова. – Вступ. статья М. Дудина; сост, подгот. текста и коммент. В. А. Черных. – 2-е изд., испр. и доп. М. : Худож. лит., 1990. – 256 с.
3. Боров Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. – 4-е изд., доп. М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
4. Буало Н. Поэтическое искусство / Н. Буало – Пер. с франц. С. С. Нестеровой и Г. С. Пиларова ; под ред. Н. А. Шенгели // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / [под ред. Н. П. Козловой]. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 425-439.
5. Бычков В. В. Эстетика : Учебник / В. В. Бычков. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Гардарики, 2008. – 573 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. / Г. В. Ф. Гегель – Пер. с нем. Б. Г. Столпнера; под ред. и с предисл. Мих. Лифшица. – М. : Искусство, 1968–1973. – Т.1-4.
7. Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке / А. В. Гулыга. – Отв. ред.-сост., авт. предисл.: И. С. Андреева. СПб. : Алетейя, 2000. – 447 с.
8. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1997. – 544 с.
9. Лосев А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. М. : Политиздат, 1965. – 376 с.
10. Михайлова Э. Н. Ионийская философия / Э. Н. Михайлова, А. Н. Чанышев. – М.: Наука, 1966. – 184 с.
11. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли / М.Ф. Овсянников. – М.: Высш. шк., 1984. – 336 с.
12. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : В 10 т. / А. С. Пушкин. М. : Изд-во АН СССР, 1949. – Т 1-10.
13. Софокл. Драмы / Софокл – Пер. Ф. Ф. Зелинского. М. : Наука, 1990. – 606 с.
14. Ходасевич В. Ф. Об Анненском (К двадцатипятилетию со дня кончины) // Ходасевич Владислав. Колеблемый треножник. Избранное. – М. : Сов. писатель, 1991. – 544 с.
15. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938 – 1941 / Л. К. Чуковская. – Испр. и доп. изд. СПб. : Журнал «Нева»; Харьков : Фолио, 1996. – 288 с.
16. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

Temnenko G.M. On the Problem of the Aesthetic Experience of the Tragic // Scientific Notes of Crimea Federal V.I. Vernadsky University. Philosophy. Political sciences. Culturology. – 2015. – Vol. 1 (67). – № 2. – P. 114-125.

The aesthetic perception, as it has long been explained, is associated with the experience of a phenomenon as the aesthetic value, and the aesthetic taste is based on the ability to perceive various phenomena based on the feeling of pleasure or displeasure differentially. However, the experience of the tragic is problematic in this regard, as the tragic conflict is usually disharmonious, it results in a disaster, which is perceived as an irreparable loss, a source of bitter experiences. How can a tragic experience bring aesthetic pleasure? Aristotle linked this feeling to catharsis - the purification of human passions. However, the brevity and uncertainty of his remarks gave rise to many interpretations. In addition, we can safely say that the tragic work does not always produce exactly catharsis; a lot depends on the recipient's state of mind. The ability to experience the same aesthetic pleasure can be maintained even when the catharsis does not occur.

Soviet aesthetic theory traditions linked the aesthetic experience of the tragic with the obligatory presence of an optimistic origin. It was so due to ritual roots of the tragedy, its origin from ceremonies in honor of the dying and reviving god ending the celebration of the resurrection. However, the tragic heroes are people whose death is irreversible. A positive factor is not their immortality, but their devotion to a positive value that does not lose its significance even when dying.

Harmony, which may be present in the artistic expression of the tragic origin, is, according to Heraclitus, a "hidden harmony", a complex clash of contradictory principles, generating unstable dynamic balance and delight only in the case of precise and expressive embodiment.

Keywords: aesthetic, tragic catharsis, the harmony, the heroic, the value of cultural consciousness.

References

1. Aristotle. Poetics. Rhetoric. / Aristotle. – Translation from Greek. B. Appelrot, N. Platonova. Entered article and comments. S.U. Trohacheva. – SPb.: Azbuka, 2000. – 348 p.
2. Akhmatova A.A. Compositions: 2 v.: Volume 1: Poetry and poems / Anna Akhmatova. – Entered article from M. Dudin; Ed. by V.A. Chernyh. – 2nd ed., Rev. and add. – M.: Artist. Lit., 1990. – 256 p.
3. Borev U.B. Aesthetics / U.B. Borev. – 4th ed., ext. – M.: Politizdat, 1988. – 496 p.
4. Boileau N. Poetic Art / N. Boileau. – Trans. from France. S.S. Nesterova and G.S. Pilarova; ed. N.A. Shengeli // Literary manifestos of Western classicists / [ed. N.P. Kozlova]. M.: Moscow University Press, 1980. – P. 425-439.
5. Bychkov V.V. Aesthetics Textbook / Vladimir Bychkov. – 2nd ed., Rev. and add. – M.: Gardariki, 2008. – 573 p.
6. Hegel G.W.F., Aesthetics: In 4 v. / G.W.F. Hegel – Trans. from Ger. B.G. Stolpner; ed. and foreword. M. Lifshitz. – M.: Art, 1968-1973. – Vol. 1-4.
7. Gulyga A.V. Aesthetics in the Light of Axiology. Fifty Years on Volkhonka / A.V. Guliga. – Ed. by I.S. Andreeva. – SPb.: Aletheia, 2000. – 447 p.
8. Kagan M.S. Aesthetics as a Philosophical Science / M.S. Kagan. – SPb.: Petropolis, 1997. – 544 p.
9. Losev A.F. History of Aesthetic Categories / A.F. Losev. V.P. Shestakov. – M.: Politizdat, 1965. – 376 p.
10. Mikhailova E.N. Ionian Philosophy / E.N. Mikhailova, A.N. Chanyshchev. – M.: Nauka, 1966 – 184 p.
11. Ovsyannikov M.F. History of Aesthetic Thoughts / M.F. Ovsyannikov. – M.: High School, 1984. – 336 p.
12. Pushkin A. S. Full Collected Works. In 10 v. / Pushkin. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1949. – Vol. 1-10.
13. Sophocles. Drama / Sophocles – Trans. by F.F. Zelinskiy. – M.: Nauka, 1990. – 606 p.
14. Khodasevich V.F. On Annensky (The Twenty-Five Years from the Date of Death) // Khodasevich Vladislav. Shaken tripod. Favorites. – Moscow: Sov. writer, 1991. – 544 p.
15. Chukovskaia L.K. Notes on Anna Akhmatova. Vol. 1. 1938-1941 / L.K. Chukovskaia. – Rev. and add. ed. SPb.: "Neva" Journal; Kharkov: Folio, 1996. – 288 p.
16. Aesthetics: Dictionary / Ed. by A.A. Belyaev et al. – M.: Politizdat, 1989. – 447 p.