



УДК 1:792 + 316.74:792

ФЕНОМЕН ТЕАТРА В СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОМ ДИСКУРСЕ

В.Н. Райков

Саратовский государственный университет
E-mail: tuz@renet.ru

Процессы глобализации и столкновения различных культурных традиций все более часто встречаются в современном обществе, что приводит как к трансформациям индивидуального мышления, так и методологическим сдвигам в философских науках. Мышление становится более раздробленным, в него включаются элементы различных стереотипов, итогом чего становится изменение отношения к театральности в социально-философском дискурсе, которая становится из простой метафоры важным фактором политических изменений.

Ключевые слова: культурная традиция, стереотипы, театр, театральность, политическая трансформация.

The Phenomenon of the Theatre in the Social Philosophical Discourse

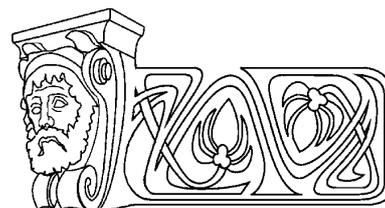
V.N. Raykov

The processes of globalization and confrontations of different cultural traditions take their place in the modern world very often. The mentation of a man in the modern society incur to deformations. As a result it turns to be more fragmental as it contains the elements of different stereotypes. In the history of the social philosophy the term «theatre» was a metaphor, but in the modern social space the theatricality is a very important factor of the political transformations.

Key words: cultural tradition, stereotypes, theatre, theatricality, political transformation.

Театральность как феномен общественной жизни распространяется далеко за пределы театра как здания и театра как социокультурного института, поэтому необходимо определить специфику этого феномена и выделить его характерные черты. Театр еще со времен античности является объектом исследования эстетики и философии культуры, но социально-философский анализ театра находился на периферии развития гуманитарной мысли, хотя следует отметить, что античный театр воспринимался философами той эпохи именно как феномен социальный, наделенный в условиях полисной жизни определенными функциями.

Аристотель в своей «Поэтике» впервые обращается к теоретическому осмыслению театрального действия, делая особенный упор на выявлении предпосылок возникновения театра в механизмах человеческого поведе-



ния и восприятия. Истоки возникновения театрального искусства он находит в *миметическом* (подражательном) характере человеческой природы. «Подражать присуще людям с детства: люди ведь тем и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию, и даже первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие»¹. Согласно античному мыслителю, природа этого удовольствия заключается в том, что подражание и повторение уже созданного природой или другими людьми носит творческий характер и является основным способом человеческого познания, которое присуще как философам, так и обычным людям, пусть даже в меньшей степени. Выбор образца для подражания приводит к разделению театральных жанров на комедию и трагедию: некоторые поэты, по мнению Аристотеля, «подражали прекрасным делам подобных себе людей, а те, что попроще, – делам других людей; последние сочиняли сперва ругательные песни, как первые – гимны и хвалебные песни»².

Соответственно, в социально-политическом аспекте театральность проявляется в подражании большинства политическим лидерам, причем необходимость подчинения одних людей другим оказывается обусловлена миметической природой самого человека, а также наличием личностей, действия и мысли которых могут послужить образцами для подражания. В театрализованном социальном пространстве античного полиса можно выделить три основных субъекта социального действия: образец для подражания (политический деятель), подражатели-актеры (представители определенной политической партии) и зрители (остальное население полиса, на которых собственно и рассчитыва-



лось любое представление, разыгрываемое в социальных координатах). Позднее Ж. Бодрийяр будет говорить о политической театральности терроризма как о треугольнике, вершины которого образуют сами террористы, средства информации и массовая аудитория³.

Кроме того, Аристотель проводит методологически крайне важную операцию, разделяя театральное представление на шесть составляющих элементов, без которых оказывается невозможным правильное воздействие на публику: сказание (*mythos*), характеры (*ethe*), речь (*lexis*), мысль (*dianoia*), зрелище (*opsis*) и музыкальная часть (*melos*)⁴. За исключением музыки, которая способна создавать эмоциональный фон, но не несет отчетливо выраженного социального значения (хотя музыке даже в современной политике уделяется немалая роль – достаточно вспомнить дискуссию о новом российском гимне в 1990-х гг.), все остальные элементы театрального действия находят отражение и в социальной действительности.

В отличие от сказания (или мифа) характеры персонажей в театральном представлении носят вспомогательный характер – не потому, что без характеров можно обойтись (хотя Аристотель утверждает, что многие драматурги обходились и без характеров), а потому, что характеры должны соответствовать цели разыгрываемого представления. По словам самого мыслителя, «в трагедии не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а наоборот, характеры затрагиваются лишь через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего»⁵. Иначе говоря, сказание, а не игра актеров и представляет собой суть театральности, поскольку грамотно выстроенное сказание способно овладеть умами зрителей, подчинить их себе, в то время как актерские способности могут лишь содействовать данному процессу, но оказываются не в состоянии исправить те недостатки, которые могут быть допущены при сочинении исходного мифа.

Третьим немаловажным элементом театрального действия является мысль, содер-

жащаяся в репликах персонажей, и вербальный способ донесения информации до слушателей – то, что Аристотель называет речью. Впрочем, эстетическое влечение, присутствующее, по мнению А.Ф. Лосева, античной культуре и античному обществу в целом, приводит Стагирита к вполне обоснованному выводу о том, что только речь не способна оказать воздействие на зрителей, которым требуется еще и визуальное воплощение сценического действия⁶. Конечно, он высказывается по поводу зрелищности представления достаточно пренебрежительно, относя его к ведению декоратора, а не поэта или актера, но отрицать тот суггестивный потенциал, который несет в себе визуальная репрезентация событийного ряда, оказывается не в состоянии.

Средневековье стало эпохой, в которой социально-философская рефлексия театра и театральности оказалась разведена с социальной практикой. В рамках христианской теологии игра (в том числе и актерская игра) представляла собой попытку одевания на себя маски, скрывания той природы, которая была дарована человеку божественной волей, поэтому театральность подвергалась всеческому порицанию. Несмотря на это, уже в XI в. были зафиксированы рождественские представления, во время которых бродячие актеры разыгрывали сцены из жизни Иисуса⁷. На подобное нарушение канонов католическая церковь предпочитала смотреть «сквозь пальцы», справедливо считая, что эти действия способны передать значительно больше информации и сильнее повлиять на широкие массы, нежели чтение Евангелия, которое, в силу общей неграмотности, было доступно лишь немногим. Подобная двойственность – критика театральности с религиозных позиций и фактическое использование механизмов театрального воздействия в повседневных практиках – стала характерным атрибутом средневекового общества.

Новый взлет внимания к проблеме театральности, в том числе и в ее социальном значении, произошел в эпоху Нового времени, что было связано с прогрессирующей секуляризацией социальной сферы, освобож-



дением социально-философской рефлексии от тесных пут догматического богословия.

Интересный аспект театральности отмечает Ф. Бэкон. Выделяя в качестве одного из препятствий на пути объективного познания «признаки театра», он определяет сущность этих признаков как суггестивное воздействие театральных актеров на сознание зрителей. Театр не является созерцательным зрелищем, выступающим предметом чисто эстетического дискурса, а служит ареной высказывания определенных точек зрения, которые приобретают императивный характер для всех присутствующих (причем зачастую незаметно для самой публики)⁸.

Следующий всплеск интереса к театру и театральности в рамках социально-философских исследований произошел уже в XX в. и был во многом обусловлен сменой методологических ориентиров, которая позволила по-новому рассмотреть традиционные философские проблемы и вернуться к тем трактовкам, которые многочисленные интерпретации укрыли от исследователя социальных процессов.

Экзистенциальная трактовка театра представлена в работе А. Камю «Миф о Сизифе» и тесно связана с его философскими взглядами, касающимися индивидуальных и социальных характеристик человека. Состояние бессмысленности, переживаемое человеком, сопровождает все его действия, точнее, делает проблематичной саму потребность в воспроизводстве социально заданной последовательности действий. Существование актера также абсурдно, ибо он подменяет собственную жизнь проживанием чужих судеб. Религиозная философия, отмечая трагизм подобного положения, видела его причину в отходе от божественного замысла, согласно которому каждому человеку суждена своя судьба, изменить которую не дано.

Камю отказывается от подобного обоснования и приходит к выводу, что человек, который потерял смысл собственной жизни и пытается его обрести, разыгрывая перед зрителями трагедии театральных персонажей, лишь удаляется от своей цели, поскольку теряется в том множестве смыслов, которые проявляются в сыгранных им ролях. «Еже-

месячно и ежедневно он иллюстрирует ту плодотворную истину, что нет границы между тем, чем хочет быть человек, и тем, чем он является. Своим повседневным лицедейством он показывает, насколько видимость может создавать бытие»⁹. С социальной точки зрения, экзистенциализм в лице Камю демонстрирует, насколько внешним по отношению к самому человеку является многообразие навязываемых ему социальных ролей, которые он вынужден играть «по долгу службы». Включаясь в социальную реальность, человек тем самым включается в театрализованное действие, требующее от него перманентного пребывания то в роли зрителя, то в роли актера, что усиливает внутреннее отчуждение, лишает собственной идентичности. В подобном аспекте театральность социальной жизни предстает механизмом, обеспечивающим воспроизводство общества, но уродующим человеческие души. Нетрудно отметить, что экзистенциалистское видение театра (выразившееся в драматургических экспериментах С. Беккета и А. Арто) не позволяет в полной мере рассмотреть социальное измерение театральности, сводя миметические и суггестивные элементы исключительно к личностным ощущениям человека.

Более продуктивная точка зрения, вскрывающая механизм функционирования театральности, была представлена в работах теоретиков социально-феноменологического подхода, из которых следует особенно отметить П. Бергера, Т. Лукмана и И. Гофмана.

В социальном конструктивизме театр использовался в качестве метафоры социальной реальности, представляющей собой множество локальных миров, заключающих в себе знания; они для обитателей данного мира абсолютны и незыблемы, но лишь до тех пор, пока обжитые границы не окажутся покинуты, а привычное знание не будет подвергнуто сомнению.

Гофман более глубоко подошел к исследованию театральности, вскрыв социальные корни этого явления, что позволило исследователям охарактеризовать его подход в социальных науках как *драматургический*¹⁰. С его точки зрения, подобный подход способен дополнить классические социально-



философские методы исследования и придать новые теоретические горизонты изучению микроуровня общественной жизни. Драматургическое измерение социальной реальности органично дополняет другие: техническое (организация деятельности для достижения намеченных целей); политическое (неравномерное распределение власти в социальном пространстве, контроль над ресурсами деятельности и моделями человеческого поведения); культурное (ценности, определяющие цели человеческих действий). Взаимодействие индивидов, построенное на стремлении максимально полно за сжатый промежуток времени усвоить мотивы поведения Другого, Гофман называет символическим.

В этом случае большое внимание уделяется тем символическим моделям поведения, с помощью которых индивид репрезентирует свое существование в окружающем мире. Иначе говоря, мы сталкиваемся с устойчивой маской, которую надевает на себя собеседник, но именно понимание того, что все действия, совершаемые им, являются лишь реализацией определенной стратегии поведения, обусловленной последовательной сменой социальных масок, позволяет разобраться в происходящем и прийти к определенным выводам.

В заключение хочется отметить, что социально-философский дискурс, посвященный театру, демонстрирует динамичное, хотя и нелинейное развитие. Как ни парадоксально, но возвращение к истокам, в частности, к «Поэтике» Аристотеля в работах многих современных исследователей представляется более актуальным в свете социально-философского исследования природы театральности, чем труды многих последующих классиков философской мысли. Современное видение театра предполагает распространение исследовательских интенций на целый ряд сопутствующих феноменов, что и отмечает

Е.М. Гашкова: «Театрализация жизни имеет множество вариантов, изучаемых и применяемых в разных видах социальной теории и практики. Это и социальный театр или социальный маскарад, политический театр, терапевтический (медицинский) театр, учебный театр (деловые игры), мифологизация и карнавализация жизни, художественная театральность и прочее»¹¹. Вместе с тем структуралистский и постструктуралистский анализ политической действительности через призму совокупности символических репрезентаций позволяет говорить о театральности как неотъемлемом феномене современной социальной и политической реальности, требующем категориального прояснения и выявления характерных черт.

Примечания

¹ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. М., 1984. Т.4. С.648.

² Там же. С. 649.

³ Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Кодекс социального. Екатеринбург, 2000. С.15–16.

⁴ Аристотель. Указ. соч. С.652.

⁵ Там же.

⁶ По поводу позиции А.Ф. Лосева относительно характеристик античного способа мышления см.: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1990. С.156–158.

⁷ Ле Гофф Ж. С небес на землю. Перемены в системе ценностных ориентации на христианском Западе XII–XIII вв. // Одиссей. Человек в истории. М., 1991. С.43.

⁸ Бэкон Ф. Собр. соч.: В 2 т. М., 1959. Т.1. С.56.

⁹ Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Избранные произведения. М., 2002. С.43.

¹⁰ См. подробнее: Ковалев А.Д. Книга Ирвинга Гофмана «Представление себя другим в повседневной жизни» и социологическая традиция // Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М., 2000. С.21.

¹¹ Гашкова Е.М. От серьезности символов к символической серьезности (театр и театральность в XX веке) // Метафизические исследования. Вып.5. Культура: Альманах Лаборатории метафизических исследований при философском факультете СПбГУ. СПб., 1997. С.87.