

Д. В. Соломко

ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ В СВЕТЕ КУЛЬТУРФИЛОСОФСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

D. V. Solomko

HUMANISTIC POSSIBILITIES OF A THEATER PERFORMANCE IN THE LIGHT OF CULTURE PHYLOSOPHICAL REFLECTION

В статье театральное действие рассматривается как часть универсума культуры, как средство сохранения целостности человеческого бытия. Театральное действие представлено как специфический объект культур-философской рефлексии. С учётом многообразия способов осуществления театральное действие рассмотрено в контексте философского знания. Философский уровень осмысления позволяет определить основные возможности театральное действия как гуманистические. Показано, что независимо от того, какого типа театральное действие — классического, неклассического или постнеклассического — в какой форме осуществляется, оно выполняет гуманистическую функцию, прямо или косвенно обращая человека к осознанию необходимости собранного существования.

Ключевые слова: культура, театр, театральное действие, целостность жизненного мира человека, дегуманизация, деконструкция, текст, интертекстуальность.

The article considers a theater performance as a part of culture universe and as a means of human existence entirety preservation. Theater performance is presented as a specific object of culture philosophical reflection. Taking into account a variety of execution ways a theater performance is considered in the context of philosophical knowledge. Philosophical level of understanding allows determining principle possibilities of theater performance as humanistic. It is shown that independent from the type of theater performance execution — classical, non-classical or post-non-classical — it fulfills a humanistic function, directly or indirectly making a human to understand the necessity of organized existence.

Keywords: culture, theater, theater performance, entirety of human's lifeworld, dehumanization, deconstruction, text, intertextuality.

Уровень философской рефлексии позволяет представить театральное действие не просто в качестве изолированного, самодостаточного феномена, но как часть некоего целого — художественной культуры и культуры вообще. Философская интерпретация выводит осмысление театральное действия на предельный уровень обобщения, где любой предмет исследования оказывается связанным со всеобщим отношением человека к миру, уникального к универсальному. Имеется в виду отношение человека к миру в самом общем виде, прежде всего, поскольку именно это отношение и есть основной предмет философской рефлексии. Однако оно может быть рассмотрено и в конкретных его проявлениях, например, как отношение человека к культуре. В любом случае в этом отношении воспроизводится связь уникального и универсального в человеческом бытии. Человек в театральном действии способен воспринимать не только конкретные сценические ситуации, но через них, посредством их он находится в отношении к культуре (универсальному) вообще. Тем более, по нашему убеждению, философское исследование, если оно претендует быть философским, не может игнорировать то, что относится к сути его предмета, к отношению уникального и универсального, в кото-

ром и осуществляется как одновременный процесс познания мира и самопознания человека.

Когда речь идет о феноменах художественной культуры, это отношение приобретает, прежде всего, духовно-практическое, аксиологическое измерения. Являясь подобным феноменом, театральное действие в любое время, в любую эпоху обладает определенным гуманистическим содержанием и потенциалом, всегда выполняет миссию гармонизации «жизненного мира» человека. Однако подобное убеждение требует внесения некоторых уточнений, так как нередко в художественной культуре возникает тенденция к дегуманизации искусства.

Говоря о гуманистическом содержании и потенциале театральное действия, на наш взгляд, необязательно опираться на какое-либо специальное определение гуманизма, рассматривать его конкретно-исторические формы, но необходимо четко осознавать эти различия в значении термина «гуманизм», обусловленные разными его статусами (в качестве принципа, идеи, мировоззрения, движения, практики и др.). Поэтому при использовании термина «гуманизм» необходимо понимать его значения. Вместе с тем, несмотря на наличие подобных различий, в этом концепте всегда присутствует определенный

инвариант, поскольку все это есть гуманизм. Таким инвариантом может выступать то, что связано с сохранением, воспроизводством человеческого в человеке. Принципиально значимо, что гуманизм предполагает активность человека по отношению к самому себе, которая проявляется в совершении актуального выбора себя самого не просто в качестве индивидуального Я, а Я, достойного лучшего в себе. Имеется в виду, активный выбор такого Я как выбор в пользу целостности, осмысленности существования.

Однако подобные положения требуют внесения некоторых уточнений, так как нередко в художественной культуре возникает тенденция к дегуманизации искусства. В связи с этим можно привести некоторые положения из работы Х. Ортега-и-Гассета «Дегуманизация искусства». На взгляд Х. Ортега-и-Гассета возникает тенденция к дегуманизации современного ему искусства (а это время именно неклассического искусства), которая, в частности, отражается в его работе, когда автор анализирует ситуацию умирания «знаменитого человека». На эту ситуацию можно, по мнению Х. Ортега-и-Гассета, посмотреть с разных сторон. Автор пишет, что если подобная ситуация рассматривается с профессиональной точки зрения (доктора, репортера, художника, а не родственника), то говорить о чувственном переживании не приходится, иными словами, подобные точки зрения по истине не затрагивают и не пробуждают искренних чувств и сопереживаний: «у художника, безучастного ко всему, одна забота — заглядывать «за кулисы». То, что здесь происходит, не затрагивает его; он, как говорится, где-то за сотни миль. Его позиция чисто созерцательная, и мало того, можно сказать, что происходящего он не созерцает во всей полноте; печальный внутренний смысл события остается за пределами его восприятия. Он уделяет внимание только внешнему — свету и тени, хроматическим нюансам. В лице художника мы имеем максимальную удаленность от события и минимальное участие в нем чувств»¹. Далее практически в самом конце работы — в заключительном ее разделе «Нетрансцендентность искусства» — Х. Ортега-и-Гассет приводит такие слова: «сам художник рассматривает свое искусство как работу, лишенную какого-либо трансцендентного смысла»². И тогда в этом значении может быть и правомерно говорить о дегуманизации именно искусства, театрального в том числе. Действительно, если непосредственные создатели спектакля (режиссер, актер, сценограф и многие другие) приходят в театр как на работу, то многие характеристики индустриального общества с его потребительским наклоном можно отнести и к театру того времени. И тогда сам театр начинает существовать ради своего продукта — произведения театрального искусства — спектакля. Однако если вести речь не о спектакле, а о том непредсказуемом театральном действии, которое возникает в процессе коммуникации человеческих душ и в котором проявляется свобода творчества не только непосредственных его участников, но и зрителя «как полноправного со-автора театрального письма»³. И в этом смысле театр, существующий ради спектакля, действительно, может носить характер дегумани-

зации, но в театре, существующем ради действия, выполняется гуманистическая миссия, проявляется гуманистический смысл. Более того, сам Х. Ортега-и-Гассет не говорит о полной дегуманизации искусства: «Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество <...> Все новое искусство будет понятным и приобретет определенную значительность, если его истолковать как опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире <...> Несомненно одно: Европа вступает в эпоху ребячества. Подобный процесс не должен удивлять. История движется в согласии с великими жизненными ритмами. Наиболее крупные перемены в ней не могут происходить по каким-то второстепенным и частичным причинам, но — под влиянием стихийных факторов, изначальных сил космического порядка»⁴. А это значит, что дегуманизация есть приведение устоявшегося представления о гуманизме в состояние хаоса, из которого, по мнению постструктуралистов, способен возникнуть некий порядок. Тогда дегуманизация — это предпосылка или условие для возникновения нового или обновленного гуманизма.

Если в классический и неклассический периоды театральное действие как культурная форма в содержательно-смысловом аспекте представляется устоявшейся и определенной, то уже на постнеклассическом этапе (в связи с критикой постструктурализмом упорядоченности, оппозиционности и самой структурности) театральное действие есть поиск, эксперимент, дегуманизация, деконструирование, но, что не мало важно, попытка нового конструирования целого. И может быть в этих попытках конструирования и возникнет новая форма театрального действия.

Классический и неклассический театр основывались на принципе некой стройности и даже структурности, однако в постнеклассическом (постмодернистском) театре бессмысленно выискивать структуры, которых «в нем нет и не должно быть, или искусственно «подверстывать» действие к внеположным ему принципам»⁵.

Постнеклассический (постмодернистский) театр «основан на «децентрированной» композиции, превосходстве мета-сюжетов над фабулой, разбивающейся на куски на ходу; на введении отстраняющих линий и персонажей»⁶. В подобном театре движение иное, чем в классическом и модернистском: «от цельности — к мозаике, от логики — к раздробленности разумных предпосылок смысла»⁷. В театральном действии постнеклассического типа не напрямую, но зачастую косвенно осуществляется гуманистическая функция.

Общим для периодов выступает именно то, что в любом из них театральное действие выполняет свою гуманистическую миссию и является для человека специфической «формой сборки». Однако способы такой сборки имеют историческую специфику и возможности театрального действия при этом различны.

Так, например, в классическом типе театрального действия, который основывается на аристотелевском представлении о сущности и назначении театра, собирание представляется как восстановление и

сохранение целостности бытия человека, в то время как постнеклассический тип зачастую предполагает деконструирование и собирание в виде нового конструирования его внутреннего мира.

Идею *деконструкции* в известной степени можно назвать одной из художественных транскрипций культуры постмодернизма.

Термин «деконструкция» был предложен М. Хайдеггером, введен в оборот в 1964 г. Ж. Лаканом и теоретически обоснован Ж. Дерридой. Именно Ж. Деррида, выведя семантическое поле этого понятия за пределы собственно литературной критики, расширил сферу применения деконструкции до области постмодернистской эстетики и в целом философии.

Результатом деконструкции является не конец. Деконструктивная практика способствует актуализации и выработке интерпретационного типа мышления, разрушая привычные ожидания, изменяя статус традиционных ценностей и дестабилизируя.

В связи с таким пониманием деконструктивной практики становится очевидным, как в ней проявляются многие фундаментальные установки культуры постмодернизма (например, идеи хаотичности и плюральности). Отчетливо эта связь проявляется при анализе театрального действия. Здесь стратегия деконструкции означает переориентировку, ведущую к дестабилизации таких структурных принципов театра, как система, причинно-следственная связь, линейность. Целью этого является отказ от свойственной традиционному театральному действию четкости правил образных построений, от власти установленных законов работы с формой и многое другое. Следствием такого посыла становится хаотичность, которая не выступает символом разрушения, она воплощает в себе бездонность нового языка театрального действия — «другого», асемантического, безумного в своей непрочности, отвергающей традиционные оппозиции существование — несуществование, реальность — воображаемое, форма — содержание. Если традиционное театральное действие — это референциальное пространство мимесиса, то деконструктивистское театральное действие — постоянный эксперимент, непрекращающаяся процедура дестабилизации, разъединения и прерывания, которая реализуется в плюрализме, нелинейности, стилевой неограниченности театрального действия (примером этому может служить некоторая часть современных пьес, именуемых «новой драмой» и реализуемых в формах сценического действия).

Понятие «деконструкция» используется применительно к анализу театрального действия. Театральное действие — феномен, возникающий во взаимодействии двух пространств — сценического действия и действия зрительской аудитории — которые находятся в состоянии коммуникации. Это коммуникация, в которой пересекаются множество интенций участников театрального действия. В этих интенциях, так или иначе, присутствует то, что относится к внутреннему миру каждого из участников театрального действия: к его сознательным и бессознательным компонентам — желаниям, представлениям, заблуждениям, воображению, убеждениям и т. д.

Внутренний мир каждого отдельного человека имеет индивидуальные характеристики; он может находиться в «организованном» состоянии и быть дезорганизованным, когда в нем нет центра или строгой структурности, когда человек дезориентирован, все, что составляет его внутренний мир, существует как подвижное и неупорядоченное. В последнем случае человек и не может быть назван целенаправленным, но действующим субъектом, его внутренний мир — деструктурирован, деконструирован. В таком случае жизнь человека — скольжение по поверхности, когда ее содержанием становится бессмысленная череда внешних событий, становящихся просто фактами.

Надо отметить, что термин «деконструкция» используется не только в том его значении, которое связано с именем Ж. Деррида и имеет отношение к тексту. Говоря о деконструкции внутреннего мира человека, имеется в виду, что в ситуации коммуникации, возникающей в театральном действии, может происходить своеобразная «переразметка», когда сложившаяся организация внутреннего мира каким-либо образом изменяется. Театральные действия, которые основаны на идее деконструкции, могут оказаться своеобразными побудителями к тому, чтобы перевести человеческое существование с уровня лишь внешнего к тому, что связано с его внутренней жизнью, побудить человека совершить обращение к самому себе. Потому что противостоять отсутствию логики собственного существования может только сам человек, устремленный к поиску смысла для себя, только в собственном усилии и в ответственном отношении к себе.

Функция театрального действия в современной культуре может представлять собой деконструирование и новое конструирование целостности бытия человека в отличие от классического этапа в развитии театра, где собирание представляет собой восстановление и сохранение этой целостности. Посредством театрального действия происходит переосмысление, переориентировка того, что казалось человеку устойчивым, над чем он никогда не задумывался или, наоборот, чему долго искал ответ.

Театральное действие, имея характеристики семиотического пространства — текста или «семиосферы» — не просто транслирует вложенные (режиссером, актером и др.) смыслы, но и генерирует новые в деятельностно-коммуникативной ситуации сцены и зрительного зала. Посредством театрального действия зритель способен переосмыслить то, что казалось ему определившимся в его «горизонте пред-пониманий». Это новое осмысление человек проецирует затем на реальность своей повседневной жизни, таким образом, действие продолжается уже в последствии. И то, что прежде казалось известным и непосредственно очевидным может предстать совершенно другим — нестабильным, неустойчивым, непонятным. Однако, как бы это не звучало парадоксально, ситуация подобного «непонимания» есть благоприятная среда для человека — начало восстановления или нового конструирования целостности его внутреннего мира.

Поэтому независимо от того, какого типа театральное действие — классического, неклассического или

постнеклассического — в какой форме осуществляется, оно выполняет гуманистическую функцию, прямо или косвенно обращая человека к осознанию необходимости собранного существования.

Театральное действие есть та «маленькая жизнь», которую любой его участник проживает иначе, чем обычно, успевая за короткое время прочувствовать, осознать, понять за перипетиями сценических событий и то, что касается именно его собственной жизни. В этом смысле театральное действие выполняет и майевтическую функцию, обращая человека к размышлению о себе, пробуждая внутреннюю активность его души. Театральное действие это все-таки действие от души к душе и в этом смысле оно обладает характеристикой интимности.

В современной художественной культуре, изобилующей многообразием форм, выразительных средств театр по-прежнему существует как уникальное явление, постоянно сохраняя свою жизнеспособность. На сегодняшний день театр остается востребованным, даже в условиях появления и активного распространения и функционирования кино, телевидения, Интернета. Каждый из этих культурных феноменов, укрепившись и заняв свое место в жизни современного человека, не оказался альтернативой театру. Популярность театра не только не затухает, но, напротив, востребованными оказываются самые разные театры: музыкальные и драматические; театры для взрослых зрителей и детей; рассчитанные как на массового зрителя, так и камерные; театры с классическим репертуаром и экспериментальные. Каждый находит «своего» зрителя, каждый зритель находит «свой» театр, пытаясь именно в нем получить то, чего так не хватает в повседневной череде жизненных забот: радости, праздника, мудрости, острых чувств, страстей...

Слово «театр» сразу придает тому, к чему оно применяется, особую высоту, значимость, основательность, неслучайность. Появляются всевозможные новые формы театра: театры моды, уличного танца, песни и даже виртуальный театр, в котором действие разворачивается в процессе компьютерной игры. От театра всегда ждут, в том числе, события встречи, которого без театральной формы воплощения никогда не произойдет.

Учитывая многообразие театральных жанров, существующих форм театрального действия, а так же специфику жизненного мира современного человека, исследование театрального действия, его философско-культурологические интерпретации имеют перспек-

тиву. Она может быть усмотрена и в философском осмыслении места и роли в панораме современной культурной жизни (в том числе и в России) такого явления как «коммерческий театр» с его стремлением к развлекательным, комедийным формам.

Философско-культурологические интерпретации открывают возможность осознать театральное действие в качестве средства воспроизведения человеческого в человеке, а значит и как способ его открытости культуре и миру вообще. В этом специфическом «открытии» обнаруживается особый гуманистический смысл театрального действия, связанный с основными путями духовного преобразования и гармонизации внутреннего и в целом жизненного мира человека — трансцендированием и экзистированием.

На сегодняшний день театр продолжает экспериментировать, использовать новые выразительные средства, искать свой новый язык. И может быть, в результате этого поиска театральное действие предстанет в качественно ином виде, приобретет принципиально новые характеристики как культурная форма.

Мир, в котором существует современный человек, настолько многообразен и привлекателен своей множественностью, что это порождает процесс «дробления» персональной идентичности, что и закреплено в основных принципах культуры и философии постмодерна (хаотичность, плюральность, множественность без единства и др.). Однако привлекательность разнообразия, децентрированность может обернуться и бессмысленностью существования, неспособностью определить самого себя для человека. Сохранение целостности есть одна из основных потребностей (осознанных или нет) и реальных жизненных проблем каждого человека. Эту насущную проблему и помогает решать театр.

Примечания

1. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевича; пер. с исп. А. М. Геле-скула и др. — М.: Инфра-М; Весь мир, 2000. — С. 113.
2. Там же. — С. 116.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — С. 218.
4. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды... С. 235.
5. Песочинский Н. Принципы и проблемы театроведческого анализа режиссуры спектакля // Театральная жизнь. — 2008. — № 3. — С. 71.
6. Там же.
7. Там же.

Поступила в редакцию 10 января 2013 г.

СОЛОМКО Дмитрий Витальевич, окончил Челябинскую государственную академию культуры и искусств (2006), кандидат философских наук (2010), с 2010 г. — доцент, кафедра философии и социологии, Южно-Уральский государственный университет (Челябинск, Россия). Сфера научных интересов: философия культуры, философская антропология, философия искусства, философия театра. E-mail: dimiurg85@mail.ru

SOLOMKO Dmitry Vitaljevich graduated from Chelyabinsk State Academy of Culture and Art (2006), candidate of philosophy (2010), since 2010 – associate professor, Department of Philosophy and Sociology, South Ural State University (Chelyabinsk, Russia). Sphere of scientific interests: culture philosophy, philosophic anthropology, art philosophy, theater philosophy. E-mail: dimiurg85@mail.ru