

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра теоретической  
и социальной философии

**Онтология желания как действующее начало эстетики театра**

**АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ**

студентки 4 курса группы 411  
направления 47.03.01 Философия  
философского факультета  
Чепурной Валентины Андреевны

Научный руководитель  
кандидат философских наук, доцент \_\_\_\_\_ С.М. Малкина

Заведующий кафедрой  
доктор философских наук, профессор \_\_\_\_\_ В.Б. Устьянцев

Саратов 2017

## Введение

**Актуальность исследования.** В театре происходит актуализация культурного опыта, в ходе представления зрители оказываются приобщены к культурному наследию. Как и прочие виды искусства, театр культурно вечен – всякая культура порождает свой театр, особый способ показа предельных оснований человеческого бытия в мире. И во всяком таком особом способе задействуется способность желания зрителя. Для театра – способность сопереживания, неотделимая от желания.

**Степень разработанности проблемы.** Тема онтологии желания как основания театральности на данный момент является практически неразработанной. Первый набросок «онтологии желания» мы можем найти в «120 днях Содома» де Сада.

К онтологическим разработкам театральной эстетики можно также отнести работы А. Арто, в которых обнаруживается исконное сродство театрального и сакрального, религии и театра. Также существенным вкладом Арто в разработку данной проблематики стало введение в тезаурус понятия «зараженности», которое, правда, сам Арто употребляет мимоходом, однако, как будет показано в данном исследовании, является одним из ключевых для театральной онтологии. Отдельные моменты сопоставления религиозности и театральности сквозь призму желания мы можем также найти в работах Дж.Дж. Фрэзера, З. Фрейда, М. Элиаде и Ж. Батая.

Онтологический уровень разработки феномена театральности опирается также на работы М. Хайдеггера и Ф. Ницше, трактующих искусство как место, в котором человеческий дух трактуется как сфера действия надындивидуальных сил.

Феномен театральности стал предметом анализа также в ряде работ по теории и истории театра Павленко А.Н., Авдеева А.Д., Головни В.В. и Бояджиева Г.Н. Однако в них даны только общие теоретические основы театральной эстетики без сколь-либо значимых разработок в области именно онтологии желания в сфере театральности.

Онтология желания в сфере театра взаимосвязана также с феноменом катарсиса, поэтому в разработку данной проблематики внес вклад как сам Аристотель, так и исследования, посвященные анализу его концепции поэтики и природы катарсиса (например, см. работы М.М. Позднева, О.Б. Дубовой, Шестакова В.П.).

Отдельно необходимо упомянуть еще одну сферу источников, в которых поднимаются отдельные аспекты данной проблемы – как в практическом, так и в теоретическом аспектах – это корпус театральной критики. Именно в театральной критике мы видим собственно зрительскую рецепцию и рефлексию театральности.

**Объектом исследования** выступает театр, понятый как место встречи инстанций зрителя и актёра. **Предмет исследования** – онтология желания, развёртывающаяся в месте этой встречи.

**Цель** исследования состоит в прояснении характера отношений зрительства и актерства.

**Задачи:**

- рассмотреть оптику желания во взаимодействии актерства и зрительства;
- выявить трансформацию желания в феномены веры и страха в сопоставлении религиозности и театральности;
- сопоставить вживание и представление как раскрывающие сущность двух типов зрителя и выявить предельный тип зрителя – «просвещенного театрала»;
- проанализировать роль катарсиса в театральности как месте встречи актерства и зрительства.

**Методологическую основу** данного исследования составляют концепции философов З. Фрейда, М. Хайдеггера, А. Арто; антропологов М. Элиаде и Ж. Батая, искусствоведов М.М. Позднева, О.Б. Дубова и В.П. Шестакова; театроведов В.Э. Мейерхольда, Ю.М. Барбоя, Г.Н. Бояджиева, В.В. Головни, А.Н. Павленко и П.А. Руднева.

**Научная новизна** данной работы состоит в обновлении и актуализации представления о роли зрителя; в прояснении театральных категорий.

**Структура работы** определяется логикой поставленных задач и включает в себя две главы по два параграфа.

### **Основное содержание работы**

В **первой главе «Онтология театрального желания»** осуществляется анализ театральной событийности как сферы реализации желаний и ее трансформации в феномены веры и страха.

В **первом параграфе «Театральная оптика желания: актер и зритель»** рассматривается театральное событие как мистерия, требующая двоих. Подглядывание одного субъекта за самим собой – актёра за персонажем или зрителя за сопереживанием персонажу – это рефлексия внутренней жизни.

В качестве одного из связующих всех театральных фигур основания автор выделяет прапоэтическое чувство – первородное вдохновение, от действия целиком, от музыки, движений и текста, наложенных друг на друга. Прапоэтическое чувство, как и поэтическое вдохновение бессловесно. Слово затрагивает то, что сложно не затронуть, что затрагивается всегда, когда говорят: мы обречены слышать. Непереводимое чувство вещает к нашей природе, к самым истокам нашей человечности, в которых мало сознательной обходительности, в которой корень мифов, снов и жестокости. В этом смысле можно сказать, что философия антропоморфна, поскольку являет всю свою философскую материю в словах, то есть она задействует слова – специфически человеческую, разумную часть. Но куда более антропоморфен театр: в театре мы читаем его посыл по актерским телам; смысловое голосовое послание есть, но оно передается непосредственно живыми, присутствующими в момент передачи сообщения, телами.

Далее в параграфе дается характеристика актера и зрителя как участников театрального действия с точки зрения их захваченности и направленности их желания. Почему в театре остаются только актеры и зрители? Потому

что зритель сначала видит актера. Восхищаясь работой актера, зритель хочет стать им – это первый сознательный импульс. Заражаемость – термин театральной философии Антонена Арто, встречающийся в работе «Театр и его Двойник». Бывает заражаемость нетеатральная, но любой зараженный чем-то человек подходит для того, чтобы понять заражаемость театра.

Автором показывается взаимосвязь желания и самой зримости представления, формирующей особую оптику театральных желаний. Просто в первый раз на сцену смотреть. Сложнее уже связать с этим свою жизнь и сказать, что в театре, среди действующих лиц, ты тоже хочешь быть деятельным зрителем – критиком, а не просто перво-зрителем. Таким образом, восхищенные театром составляют работников театра, а театралы остаются зрителями, ибо только и делать, что получать восхищение – это высшее предназначение иного человека.

Показывается, что в театре мы имеем дело не с одним желанием, а с переплетением разнонаправленных желаний, фокусами которых являются актер и зритель. Зритель в театре – это активная роль. Кроме того, зрителю отдается первенство, потому что он всегда текуч, всегда в становлении, никогда не определен. Все, что ни делается в театре – делается для зрителя, потому что имеет смысл играть только для кого-то, кто тебя видит. Любое действие, происходящее на сцене, предстаёт зрителям как вызванное отражать именно их недостатки. Зритель соотносится со сценой так, что он может получить от актера равноценный его чувствам импульс, но он в то же время и не похож на него, и живет по своим законам. Первое условие катарсиса – подражание, и оно встречается по две стороны баррикад.

Актер, подражая человеку из пьесы, самостоятельно воссоздавая его неповторимый образ, занимается творчеством, которое отзывается на его бытие неожиданным образом: он проживает жизнь своей роли, добавляет буквально себе прожитых лет. Чем зритель больше представлений в театре видит, тем он становится мудрее, как и актер, чем больше тот играет полноценных ролей.

От всех остальных со-участников театрального представления (художника, гримера, костюмера, бутафора, композитора, хореографа, режиссера, драматурга) актёр отличается именно *зримостью*, актёр на сцене есть, он приковывает к себе внимание. Зрители – перед сценой, и можно их безуспешно притягивать к сцене, называя их то далёкими декорациями, то специфической бутафорией (неподвижны), то еще чем-то (например, поместить их, как и актёров на сцену, «упразднив» зрительный зал, для видимости). В актере так сильно развито надзорное начало, что он продолжает наблюдать сам себя и вне спектакля.

Зритель обязан быть тихим, внимательным, сосредоточенным на том, что ему показывают. Эта психическая захваченность или внимательность выливается на телесном уровне в неподвижность. Актеры – доминанты, а зрители сабмиссивы. Вопрос главенства в театре имеет и «политическую» окраску – окраску вопроса об иерархии, вопроса о желании господствовать или подчиниться, так как требует для определения доминантности точку зрения из определенного положения, и таких точек зрения столько, сколько субъектов, включенных в разные группы. Актеры и режиссёры могут видеть этот вопрос по-своему.

Таким образом, в параграфе делается вывод, что театральное действие разворачивается в поле желаний, возникающих в результате того, что актер находится в поле зрения зрителя (и это желание зрителя делает его активным участником).

Во **втором параграфе «Театральность и религиозность»** речь идет о том, что, впуская в свою работу помимо актера еще кого-то, театр может впускать в себя и другие грани жизни, например, религиозность. И в религиозности, как и в театральности, мы также сталкиваемся с определенной оптикой желаний.

Высшее существо оказывается вездесущим наблюдателем, внимания которого невозможно избежать, но которое можно привлечь, предприняв особые действия. Чем более человек отделял себя от реальности и чем в

большей степени мир, в своей осязательности, становится знанием, тем более внешний, неосязательный, характер приобретает в глазах человека причина устроенности мира. Этому устройству можно быть сопричастным – соучаствовать ему в ритуальном действе.

В параграфе показывается взаимосвязь религиозности и способности испытывать страх. Западная религия утратила страх, потеряв вместе с ним всякую религиозность вообще. Лишение потаённости – одна из наиболее существенных характеристик кризиса европейской религиозности, проявившего себя в эпоху Возрождения и Новое Время. Потаённость присутствия восстанавливает театр. Религиозность имеет всегда тенденцию быть обращенной к истокам, к так называемому «золотому веку», когда «боги ходили среди людей» или «когда человек общался с Богом лично». В таком ракурсе самый первый религиозный период был самым религиозным, одновременно и боязненным.

Сопоставление религиозности и театральности позволяет открыть новые грани взаимодействия актёра и зрителя. Желание может сосредоточиться в зрителе, а кристальная ясность актёра станет созерцаемым образом. Или же актёр может исполниться желанием столь пылким, что у зрителя останется лишь ясное видение.

Аналогичным образом автор рассматривает сквозь призму религиозных понятий театральные отношения. Выделяется два вида веры: вера от ума и вера от сердца или от чувства. Вера от ума рождает страх публики. Страх публики – это страх запутаться в переплетении способов угодить каждому и не достичь чистоты наслаждения всех. Актриса, видящая в зале стариков, детей, красивых женщин и некрасивых мужчин, подмечающая признаки скуки и восторга, может выпасть из роли, впав в частности. Чувственная вера рождает страх сцены. Актёр, освещённый множеством софитов, лишь догадывается, что в чернильной тьме зала скрывается подглядывающее – неопределённая видящая множественность. Он не знает, на него ли устремлены все

взоры. Но чувствует, что поступать иначе, как если бы они были устремлены на него, невозможно.

Также рассматриваются такие проявления общности оснований театральности и религиозности, как табуированность, ритуальность и бутафория.

Во **второй главе «Эстетика театрального желания»** рассматривается проблема того, что театральный актёр выступает агентом вовлечения, местом действия (и очищения, катарсиса) для души зрителя.

Но в различных театральных системах это место и характер действия понимаются разными способами. В **первом параграфе второй главы, «Актер и чувство: между вживанием и очуждением»** рассматриваются две актерские системы: система К.С. Станиславского и система «эпического театра» Б. Брехта. Эти обе системы – на грани, их создатели захотели отточить актерскую технику и создали образец – образ желания.

Далее осуществляется сравнительный анализ этих двух систем с точки зрения взаимоотношений зрителя и актера. Отмечается, что в эпическом театре Б. Брехта зритель становится целью и больше не сочувствует происходящему, а судит его. Это достигается с помощью метода так называемого очуждения. Рассматриваются предлагаемые Брехтом актерам методики по работе с текстом, которые способствовали бы очуждению: перевод в третье лицо, перевод в прошедшее время, чтение роли вместе с ремарками, деконструкция первого впечатления, вычленение и показ зрителям инвариантности в пьесе, метод «не – а» (подчеркивание альтернативы, которая не осуществляется). Отмечается, что все это должно способствовать формированию пространства для оценивания пьесы зрителем.

Рассматривается диалектика незавершенности действия с точки зрения персонажа (и тогда значимым для зрителя является не конечное положение, а процесс становления) и завершенности спектакля как целого. В незавершённом виде спектакль может видеть только труппа, поскольку она сама находится в становлении.

Также рассматривается взаимосвязь эффекта очуждения с социальным жестом, пробуждающем в зрителе критическую оценку по отношению к показываемой социальной действительности.

Если ключевым для понимания системы Брехта является понятие очуждения, то для системы Станиславского – понятие вживания. Созданию Станиславским своей системы способствовало стремление уйти от плохого актерства. Отмечается, что вживание понимали бы неверно, если бы оно подразумевало полное уничтожение личности актера. Ничто в системе Станиславского не тотально. Сам Станиславский боялся, что его система превратится в канон актёрского драматического искусства, в философию.

Несмотря на кажущуюся противоположность исходных посылок, в процессе анализа выявляются основания для сближения данных двух систем: вживание не является самоцелью (потому что есть сверхзадача), значит, актер видит отличие себя от нее, и в этом сходятся и Станиславский, и Брехт.

Актер со зрителем тесно связаны: настроения одного, как по проводам, передаются другому, да и само различие возникает лишь как следствие игры. Поэтому если, по мнению Станиславского, зритель, должен забыть, что он в театре, то, по Брехту, актёрская игра должна происходить на грани – и театрально, и не театрально.

Автором выдвигается идея о возможности применения систем Станиславского и Брехта к типологии зрителей: речь и идет о зрителе «по Станиславскому» и зрителе «по Брехту». Актёр, искусство которого состоит в подражании жизни, вызывает у зрителей желание подражать себе. Но зритель и есть агент самой жизни. Пока зритель не подражает и не сопереживает, он просто регистратор в оптике любой из систем. Зритель становится собой, по Станиславскому, только тогда, когда дает себе согласие на минимальную работу по выработке отношения, когда не является просто пассивным созерцателем. Зритель «по Станиславскому» переходит тогда на второй уровень подражания. Примерно то же происходит и со зрителем «по Брехту». Обязательно спектакль, играемый в одной из этих парадигм, будет вызывать ровно

точно такой же отклик в зрителе. Отмечается, что эта отраженность, впервые появившаяся у Брехта с его оговоркой на то, что очуждение испытывает одновременно и зритель, и актер, дает импульс быть соответствующим актеру зрителем.

Далее разрабатывается авторская трактовка понятия «просвещенного театрала». Показ чего-то на сцене для просвещенного театрала означает обязательное к происходящему этически ответственное отношение. Просвещённый театрала – это зритель, который понимает после просмотра спектаклей, что хочет быть ближе к театру. Пределом этой близости является слияние зрителя со зримым, достигаемое в ходе постановки. Зритель сливается с актёром – с конкретным зримым, и с самой постановкой – разворачивающимся образом неподвижной идеи.

Подводя итог этого параграфа, отмечается, что просвещенный театрала испытывает тот вид катарсиса, который можно назвать «деятельным», то есть тот, который подвигает его на участие в театральном процессе.

Для разработки концепции «просвещенного театрала», помимо обращения к этим двум системам, возникает необходимость обратиться к истории понятия «катарсис», анализу которого посвящен **второй параграф второй главы «Катарсис и проблема выразительности»**.

Теоретическое обоснование катарсиса впервые дает Аристотель, который определяет трагедию как подражание ( $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$  – подражание и уподобление) действию важному и законченному, имеющему определенный объем, совершающее путем сострадания и страха очищение аффектов.

В Средневековье проблема катарсиса не развивалась в связи с общим пренебрежением к лицедейству. В эпоху Возрождения интерес к «Поэтике» Аристотеля возобновляется, поскольку тогда была найдена эта работа. В 1536 году Александро Пацци издаёт греческий текст «Поэтики» и ее латинский перевод. Возникает огромное количество комментариев. В них обсуждается природа драматического искусства и сущность трагического очищения. Намечалось два направления: дидактическое и гедоническое.

Интерес к теории трагедии сохранился и в эстетике классицизма. Корнель о катарсисе писал, соотнося чувства сострадания и страха: первое относится к лицу, которое мы видим в спектакле пребывающим в несчастье; следующий же за состраданием страх относится к зрителю. Здесь можно заметить, что Корнель не понимал, как можно было испытывать сразу два чувства – сострадание и страх. Поэтому он переиначил Аристотеля: Корнель считал, что если доступно сострадание, то недоступен страх (и наоборот).

Против Корнеля выступил Лессинг, создав новую теорию драмы, соответствующую более демократическому театру. Оказалось, что трагедия очищает все людские страсти, а не только страх и сострадание, как считал Корнель. В этом споре он придерживался точки зрения Дасье, считавшего, что очищаются не только все чувства, но и сами аффекты страха и сострадания. Лессинг считал, что там, где нет места страху, там нет места и состраданию. Они должны испытываться обязательно оба.

В век Просвещения теория катарсиса обрела новые толкования, а вместе с ними и новую жизнь. Так, Дэвид Юм пытался разрешить противоречие, почему зрители получают удовольствие от созерцания негативных страстей: удовольствие, получаемое в процессе созерцания, трансформирует негативные чувства в нечто положительное.

Автором делается заключение, что катарсис ведет просвещенного театрала к тому, что он одерживает победу над своим наслаждением от спектакля, он испытывает пик наслаждения от одного только пребывания в театре. Катарсис для него означает, что он, испытывая удовольствие из удовольствий, становится счастливейшим человеком. Так работает онтология желания для зрителя, заставляя его быть лучше именно как зрителя. Если понятие катарсиса традиционно применяется по отношению к зрителю, то автор заключает, что для актера его аналогом может случить понятие сверхзадачи у Станиславского. В сверхзадаче можно делить две части: задачу спектакля и задачу творчества актера вообще. Сверхзадача творчества вообще – учиться овладевать самой сложной и достойнейшей в мире профессией – актёрством.

**В заключении** делаются выводы и подводятся итоги анализа.

Достижение катарсиса – очищения чувственной способности души – цель и благо театрального события. Агентами предъявления индивидуально-го опыта в качестве фундированного в общезначимом выступают актёры, каждый из которых проигрывает свою роль, будучи сонастроен со всеми остальными участниками представления. Катарсис, таким образом, достижим лишь в условиях всецелой вовлечённости желающего зрителя в актёрское действие.

Существенное внимание в работе было уделено понятиям страха, веры, ритуала, религии. Если в мире обыденного опыта критерием истинности является видимость, то в мире сакральном критерием подлинности становится показывание – обращённость к невидимому видящему божеству. Страх является оборотной стороной открытости собственным основаниям, всегда превосходящим обращенного к ним. Чем основания основательнее, чем очевиднее невыразимость пугающего, тем искреннее испуг, и тем большей способностью к очищению он обладает.

Соответственно, в работе были рассмотрены две основополагающих и противоположащих в своих установках системы актёрской игры, т.е. вовлечения зрителя в процесс очищения чувственной способности души и предъявления предельных оснований и первых сюжетов. Для каждой из систем выявлены структурные особенности, в том числе представления о месте и роли зрителя и способе его соотнесения с актёром.

Наконец, автором было введено понятие просвещённого театрала. Просвещённый театрал – тот зритель, который сознательно и ответственно испытывает от театра эйфорию и экстаз. Катарсис, испытываемый просвещённым театралом, может быть назван «действенным», поскольку просвещённый театрал, пребывая в состоянии очищенности, направляет своё желание на само театральное действие как показ предельных оснований и очищение души.