

О. Л. Познякова

**ФИЛОСОФИЯ ДРАМЫ:
ФРУСТРАЦИЯ vs. КАТАРСИС**

Минск
РИВШ
2017

УДК 130.2, 141.319.8, 101.1 : 316
ББК

П47

Рекомендовано
кафедрой социально-гуманитарных дисциплин
УО «Полоцкий государственный университет»
(протокол № 11 от 24 мая 2017 г.)

Рецензенты:
профессор кафедры молодежной политики
и социокультурных коммуникаций
Республиканского института высшей школы,
доктор философских наук профессор *В. В. Позняков*;
старший преподаватель кафедры философии и политологии
Белорусского государственного медицинского университета,
кандидат философских наук *А. И. Климович*

Познякова, О. Л.
П47 Философия драмы: фрустрация vs. катарсис /
О. Л. Познякова. – Минск : РИВШ, 2017. – 102 с.
ISBN 978-985-586-072-4.

В монографии эксплицирована онтологическая сущность драмы как феномена европейской культуры, раскрыт ее универсальный статус в трансцендентально-антропологическом измерении. Показано, что деонтологическая заданность современной драмы, выраженная в форме подмены катарсиса на фрустрацию, имеет своей целью жесткий эпатаж и удар по чувству собственного достоинства человека, что является признаком отрицания гуманизма и возможного заката европейской гуманистической традиции в XXI веке.

Адресуется философам, культурологам, социологам, романистам, драматургам, режиссерам и широкому кругу читателей.

УДК 130.2, 141.319.8, 101.1 : 316
ББК

ISBN 978-985-586-072-4

© Познякова О. Л., 2017
© Оформление. ГУО «Республиканский институт высшей школы», 2017

ВВЕДЕНИЕ



Драма – в переводе с древнегреческого «действие» – род литературы, который принадлежит одновременно трем видам искусства: литературе, театру и кино. Как феномен культуры драма зародилась в Древней Греции и вслед за ритуалом была призвана избавлять зрителя от аффектов (страстей¹), накопление которых могло оказать негативное действие как на самого человека, так и на поступательное развитие общества.

Отношение к аффектам как к противоестественному движению души или чрезмерному влечению, как к некоей помехе разумному поведению встречается в этических рассуждениях Демокрита, Эпикура, Платона, стоиков. Аристотель в «Поэтике» анализирует понятие драмы и подчеркивает роль катарсиса в процессе высвобождения от аффектов [4, с. 651].

Кроме того, драма, как и искусство в целом, всегда была и остается средством воздействия на сознание людей. Благодаря детально проработанной стратегии вовлечения и соответствующей ей структуре драма выступает как мощный инструмент трансфера идей в общество не только на рациональном, но и на эмоциональном уровне. Ключевой элемент драмы – катарсис – позволяет человеку нравственно очиститься, умиротворить сознание, приобщиться к социально значимым идеям.

Если же катарсис заменить на фрустрацию, то драма перестает выполнять свою консолидирующую функцию и становится средством подавления сознания человека,

¹ По традиции «*pathē*» мы переводим с древнегреческого языка как «страсти»; но надо иметь в виду, что «*pathē*» предполагает не столько сильное переживание или мощный аффект, сколько состояние пассивной подчиненности, «охваченности» [4, с. 703].

препятствуя разумному поведению людей и формируя предпосылки для создания напряжения в обществе вплоть до его саморазрушения.

В данном исследовании будет произведена философско-культурологическая рефлексия европейской драмы исходя из ее онтологической и деонтологической заданности. Речь пойдет о двух модусах существования драмы – катарсическом и фрустрационном, будет эксплицирована онтологическая сущность драмы и ее универсальный статус в трансцендентально-антропологическом измерении. Теоретическая реконструкция модели классической драмы позволит раскрыть механизм трансформации катарсического модуса в фрустрационный, а детальное исследование феномена подмены катарсиса на фрустрацию укажет на последствия процесса деонтологизации драмы. Будет показано, что фрустрирующая драма, подавляя сознание зрителя, способствует возникновению новых форм феномена отчуждения, а сам факт подмены катарсиса на фрустрацию служит индикатором возможного заката европейской гуманистической традиции в современном мире.

**ГЛАВА 1.
ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ
ДРАМА И ЕЕ
УНИВЕРСАЛЬНЫЙ
СТАТУС
В ФИЛОСОФСКОМ
ОСМЫСЛЕНИИ**



1. 1. Социально-исторические и культурные предпосылки возникновения древнегреческой драмы

Известно, что Античность оставила нам огромное наследие в области литературы и искусства. Античная архитектура, скульптура и театр являются предметом изучения исследователей со всего мира по сей день. Рассматривая социально-исторические и культурные предпосылки возникновения драмы, специалисты по истории Античности, как правило, опираются на два рода основных источников: письменные документы и памятники изобразительного искусства и архитектуры.

1. Письменные документы. Важнейшими источниками для изучения истории античной драмы являются прежде всего сами пьесы античных авторов. До нас дошли семь трагедий Эсхила, семь Софокла и семь трагедий Еврипида; кроме того, сохранилась сатирическая драма Еврипида «Киклоп» и часть сатирической драмы Софокла «Следопыты». От Аристофана дошло одиннадцать комедий. Таким образом, как утверждает В.В. Головня в своем исследовании «История античного театра», «от великих драматургов V в. до н. э. имеется всего сорок три полных пьесы» [9, с. 27]. От других греческих драматургов этого периода остались лишь отрывки, а от некоторых — одни лишь имена. Из трагедий первой половины IV в. сохранилась пьеса «Рес», принадлежащая неизвестному автору, от трагедий эллинистической эпохи до нас дошли фрагменты. От римских трагедий, — за исключением девяти пьес Сенеки, относящихся уже к I в. н. э., — также остались только фрагменты.

Как видно, сами пьесы дают возможность судить о драме, начиная только с V в. до н.э., а о начальном периоде развития драмы сведения крайне скудны. В связи с этим мы вынуждены пользоваться сообщениями других письменных источников. В первую очередь это «Поэтика» и «Риторика» Аристотеля, где философ рассуждает о возникновении и развитии трагедии и комедии и сообщает ряд других сведений по истории греческого театра. Сводные сочинения александрийских грамматиков о представлениях драм и составлявшиеся ими списки пьес, которые исполнялись, исчезли. Остатки этих исследований имеются в виде большей частью анонимных изложений содержания пьес, в виде схолий к сохранившимся или потерянным пьесам, в биографиях великих трагиков и в позднейших словарях, дающих ряд сведений о древних писателях и о самом театре. Современник Цезаря и Октавиана Августа римский архитектор Витрувий в своем трактате «Об архитектуре» описывает устройство греческого и римского театра. Во II в. н. э. греческий лексикограф Полидевк в словаре, предназначенном для императора Коммода, поместил свой знаменитый каталог масок и собрал все известные ему сведения о частях театра, устройстве сценической площадки и о costume актеров. Ряд сведений по драматургии и театру имеется также и в сочинениях греческого грамматика II в. н.э. Афинейя, а также философа Лукиана Самосатского (II в. н. э.), от которого сохранился имеющий важное значение трактат «О пляске». Кроме того, отдельные сообщения по театру мы находим и у других писателей – философов, поэтов, историков – у Платона, Плутарха, Цицерона, Тита Ливия, Горация. Ряд сведений, касающихся театра, дают в своих сочинениях и хри-

стианские писатели, обличающие языческие зрелища, например, Тертуллиан и Августин.

Еще одним видом письменных источников, по утверждению В. В. Головни, являются надписи. Особенно важны для нас «списки победителей» и «дидаскалии» — протоколы театральных состязаний, происходивших в Афинах, с обозначением времени состязания, имен поэтов, места, занятого ими на конкурсе и т. п.

2. Памятники изобразительного искусства и архитектуры. Из памятников монументального изобразительного искусства и архитектуры на первом месте следует поставить сохранившиеся до наших дней руины античных театров. Их раскопки ведутся систематически лишь с 80-х годов XIX века. Однако, несмотря на то, что до настоящего времени археологами раскопано более полутораста амфитеатров, от тех времен, к которым относятся дошедшие до нас драмы, не сохранилось никаких архитектурных памятников. И, наоборот, эпоха, от которой дошли до нас театральные руины (для Греции IV-III вв. до н. э. и последующие века), оставила нам, за исключением одной цельной драмы, лишь фрагменты. Все это сильно затрудняет работу по исследованию античной драмы.

В числе других памятников изобразительного искусства, которыми необходимо пользоваться при изучении истории античного театра, следует еще упомянуть рисунки на вазах, статуэтки из терракоты и слоновой кости, геммы, а также рисунки в рукописях Плавта и Теренция. Рисунки на вазах дают представление о театральном костюме и даже позволяют судить об устройстве сцены.

Таким образом, дошедшие до нас источники не могут дать полной и объективной картины социально-

исторических и культурных предпосылок развития греческой драмы от начала ее зарождения до середины V в. до н. э. Произведения Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана уже предстают перед нами как величайшие создания искусства, в которых глубина идейного содержания сочетается с совершенной художественной формой. Очевидно, что драма V в. до н. э. бесконечно далеко ушла от примитивной драмы более раннего периода. Однако всех этапов этой эволюции мы не знаем. Можно установить лишь некоторые самые общие линии этого развития, обусловленного эволюцией греческого общества в VIII–V вв. до н. э.

Итак, в греческом обществе в течение указанного времени происходил процесс разложения родового строя и образования рабовладельческих городов-государств, сопровождавшийся ожесточенной социальной борьбой демоса (крестьян, ремесленников, торговцев) с землевладельческой аристократией. Самый ход борьбы в разных местах Греции шел неодинаково, но ее конечным результатом было возникновение рабовладельческого государства в форме античного полиса.

Аристократия, наделенная богатством и властью, постоянно сталкивалась с необузданностью демоса и поэтому была вынуждена использовать силу для утверждения собственного доминирования. В конце концов у них возникла необходимость узаконить свою власть путем решения двух основных задач:

1. Укрепить собственное доминирование за счет создания институтов государственной власти: чиновничий аппарат, судебную систему и армию.
2. Ослабить демос путем подавления дионисийского (необузданного) начала в народной культуре.

Дионис – божество хтоническое, природное, творящее по прихоти, а не по разумению. Поэтому Диониса, как основное божество нации, нужно было преодолеть, правильно заместить аполлоническим началом, то есть общественной моралью, привить древнему греку желание подчиняться этой морали, которая в конечном счете закрепляла доминирующее положение аристократии в обществе. С этой целью и возникает мифологическая драма.

Так, Дионис был разъят на составные сущности и на основании этого были созданы мифологические герои (Эдип – вездесущая хтоническая природная мудрость, Геракл – необузданная сила и т.п.). Сама драма стала строиться по следующему принципу: герой находится в конфликте с обществом; от этого он претерпевает страдания, беды, якобы познает самого себя, и в итоге, вливается в общину, подчинившись некоей общепринятой морали, по существу, преодолевающей дионисийскую хтоничность.

Катарсис в данном случае стал фиксатором новых моральных установок, заставляя зрителя принимать их не только на рациональном, но и на эмоциональном уровне.

Помимо этого, ход социальной борьбы в конце VI и в начале V века, развитие общества и государства ставили перед афинским гражданином ряд новых вопросов, ответа на которые он уже не мог найти в устаревшем эпосе или современной ему лирике. Усложнившиеся общественные отношения в Афинах конца VI и первых десятилетий V века – с напряженной борьбой партий, потрясающими событиями греко-персидских войн, развитием культуры и искусства – не находили с должной полнотой отражения в лирической

поэзии. Перед каждым гражданином афинского полиса вставал вопрос о том, какое место он должен занять в этой борьбе, о его социальном поведении. Следует отметить, что вопросы права и государства в той или иной степени затрагиваются во всех дошедших до нас трагедиях классического периода. Иными словами, новые жизненные отношения требовали такого рода литературы, который с наибольшей полнотой смог бы отразить их. Таким литературным родом и явилась драма. Более того, драма писалась специально для постановки на сцене и сделалась основой нового театрального искусства. По свидетельству греков, трагедия уже во второй половине VI в. до н. э. достигла значительного развития, использовав богатое наследие эпоса и лирики.

Таким образом, среди *социально-исторических предпосылок* возникновения древнегреческой драмы можно выделить следующие:

1. Процесс разложения древнегреческого родового строя и образование рабовладельческих государств-полисов, в ходе которого аристократия с целью узаконивания своего положения в обществе помимо собственных денег и власти была вынуждена прибегнуть к драме как механизму подавления сознания людей и ослабления хтонического начала демоса.

2. Развитие и усложнение общественных отношений в Афинах конца VI и первых десятилетий V века, которые уже не могли найти своего выражения в эпосе или лирике, а только в драме, которая с наибольшей полнотой могла отразить сущность происходящего в древнегреческом обществе того времени.

Говоря о *культурных предпосылках* возникновения древнегреческой драмы, необходимо эксплицировать

линию транзитивности от древнего ритуала к мифу, и от мифа к драме.

Известно, что древнегреческий театр возник из синтеза мифологии и ритуализированных празднеств в честь Бога Диониса. Это божество почитали прежде всего крестьяне, возделывавшие виноградники. Вначале чествование Диониса носило исключительно ритуальный характер, где он выступал как бог творческих сил природы. Его священными животными считались козел и бык. Самого его нередко изображали в виде животного – козла или быка – или же в виде человека, но с рогами, что указывает на остаток тотемистических верований. На празднествах Диониса выступали и ряженые: участники мазали лицо винной гущей, надевали маски и козлиные шкуры и в виде подвыпившей толпы осыпали шутками и насмешками прохожих. Люди, необузданные и опьяненные вином, благодарили бога Диониса и в его честь приносили в жертву козла. Очевидно, что подобный ритуал представлял собой разновидность тех ритуалов, которые у многих земледельческих народов исполнялись в честь умирающего и воскресающего бога, олицетворяющего собой живительные силы природы.

С развитием древнегреческого общества в данный ритуал начинает привноситься элемент логоса – дифирамбы – хвалебные песни в честь Диониса, рассказывавшие о страданиях бога и о его торжестве над своими врагами. Мифологизация ритуала – своеобразный транзитивный этап между ритуалом и непосредственно драмой – позволяла закрепить таинство действия не только в форме хтонического камлания, но и на языковом уровне. Здесь непосредственное включение в обряд всех участников постепенно сменялось соуча-

стием, происходило расслоение действующих лиц на исполнителей, зрителей и особое образование — «козлиный» хор, возникший из свиты, сопровождавшей Бога Диониса.

Итак, самое слово «трагедия» происходит из двух греческих слов: «трагос» — козел и «одэ» — песнь, и обозначает «песнь козлов». По свидетельству Аристотеля, трагедия «ведет свое начало от запевал дифирамба» [4, с. 650]. Эти запевалы, отвечая на вопросы хора, могли рассказать о каких-либо событиях из жизни бога и побуждать хор к пению. К этому рассказу примешивались элементы актерской игры, и миф как бы оживал перед участниками праздника. По утверждению В. В. Головини, можно следующим образом представить исполнение дифирамба «козлиным» (то есть сатирическим) хором. «Запевала хора рассказывал стоявшей вокруг толпе о страданиях бога или какого-либо местного героя. Он пел и играл в одно и то же время. Это и называлось «зачинать дифирамб». Однако это была еще рудиментарная форма трагедии. Ее лирические части, исполнявшиеся хором из пятидесяти сатиров, значительно преобладали над диалогами, являвшимися, скорее, интерлюдиями между запевалой и хором» [9, с. 42].

Именно такой мифологизированный ритуал, его дионисийское, хтоническое начало и предстояло преодолеть. Для этого в дифирамбические стихи стали включаться сценки из мифологии с ярко выраженным моральным наставлением. Затем постепенно хор сатиров стал превращаться (по счастливому выражению А. В. Шлегеля) в «идеального зрителя», который навязывал реальным зрителям нужные чувства, переживания, взгляды, выражал отношение зрителей к событиям драмы, служил своеобразным «гласом народа»

(хор в «Персах» и «Агамемноне» Эсхила, «Антигоне» Софокла) и одновременно выступал также как действующее лицо («Молящие» и «Эвмениды» Эсхила). Таким образом, позднее хор в контексте сценической формы стал естественным продолжателем, наследником ритуальных церемоний и народных праздников, первоначально представляя собой группу танцоров и певцов, комментировавших происходящее театрализованное действие. Благодаря активному участию хора в представлении и постоянному его присутствию на сцене, он стал восприниматься как полноценное действующее лицо спектакля. Как заметил Аристотель в «Поэтике»: «хор следует считать одним из актёров, чтобы он был частицей целого» [4, с. 666].

Усилению действенной стороны трагедии очень способствовало нововведение трагика Феспида. Он выделил из хора особого исполнителя – актёра. Как утверждает А. М. Редько, «ранние греческие трагедии напоминали, скорее всего, лирические кантаты и почти сплошь состояли из песен хора и актёра» [26, с. 159]. В трагедии до Эсхила было ещё очень мало действия. Эсхил ввёл второго актёра, открыв этим возможность более глубокой разработки трагического конфликта и усиления действенной стороны театрального представления. Введение второго актёра повлекло за собой и развитие диалога, усложненной драматургии.

Таким образом, среди культурных предпосылок происхождения древнегреческой драмы можно эксплицировать следующие:

1. Ритуальная связь драмы с культом Диониса, благодаря которой драма в первых своих воплощениях сохранила синкретизм мышления древнего человека.

2. Трансформация древнего ритуала камлания в мифологизированный ритуал, в основе которого находился дифирамб как рудиментарная форма драмы;

3. Возникновение драмы из мифологизированного ритуала с привнесением аполлонического элемента общественной морали как цели существования всей общины с центральным понятием общественного блага.

Интересно отметить, что Фридрих Ницше в своем произведении «Рождение трагедии из духа музыки» критикует древних греков за то, что они в конце концов отказались от хтонического начала в пользу общественной морали, которая превратила их в рабов. Тем не менее, тот факт, что необузданность древнего человека, его природная воля были преодолены, для современного общества обозначает начало социального прогресса. Сегодня социальное благо и нравственные отношения в обществе представляют наивысшую ценность, поскольку в XXI веке без моральной компоненты невозможно поступательное развитие человечества.

Таким образом, к источникам, позволяющим судить о зарождении древнегреческого театра, следует отнести как письменные документы, так и памятники архитектуры и изобразительного искусства.

Среди *социально-исторических предпосылок* возникновения древнегреческой драмы был отмечен процесс разложения родового строя, вынудивший аристократию использовать драму для закрепления своего доминирующего положения в обществе. Помимо этого, драма как новый род литературы, в отличие от эпоса и лирики, смогла с наибольшей полнотой смысла отразить сущность происходившего в древнегреческом обществе.

В качестве культурной предпосылки зарождения драмы был назван процесс перерождения ритуала камлания, посвященного богу Дионису, в мифологизированный ритуал, в основе которого находился дифирамб как рудиментарная форма драмы, и трансформация последнего в саму драму с привнесенным аполлоническим началом в форме общественной морали.

В следующем параграфе будет проделан анализ ритуального подхода в осмыслении драмы с целью выявления ее онтологической сущности. Это позволит в дальнейшем эксплицировать универсальный характер природы классической драмы, как в онтологическом, так и в трансцендентально-антропологическом измерениях.

1.2 Ритуальный подход как теоретическое основание онтологической сущности драмы

В наше время в связи с интенсивным развитием новых культурных, религиозных, философских течений был незаслуженно предан забвению так называемый ритуальный подход в осмыслении драмы, идейным вдохновителем которого стал Ф. Ницше в своем произведении «Рождение трагедии из духа музыки» [22]. На стыке XIX и XX веков этот подход поддержали многие исследователи, и теория происхождения драмы из древнегреческого ритуала послужила поводом для плодотворных размышлений антропологов, культурологов, драматургов, сценаристов и режиссеров.

Главным импульсом к распространению ритуального подхода в интерпретации драмы в начале XX века стала совместная исследовательская работа Джейн Эллен Харрисон и Гилберта Мюррэя из Кембриджского

университета. В своем произведении «Пролегомены к изучению греческой религии» (Кембридж, 1903) Дж. Харрисон привела убедительные доводы того, что ритуал имел первостепенное значение для древнегреческой мифологии. В «Фемиде» (Кембридж, 1912) она углубленно рассмотрела гипотезу о том, что годичный обряд играл ключевую роль как в религии греков, так и в организации драматических состязаний. Помимо этого, в сборник была помещена глава Г. Мюррэя о рудиментарных формах ритуала, сохранившихся в греческой трагедии. Здесь Г. Мюррэй предположил, что «исторически трагический герой возникает, с одной стороны, из духа жизни — Дионисия — того, кто приходит спасти общину и приносит с собой плодоносный Новый год, а с другой стороны, из старого года — «козла отпущения», наделенного всеми человеческими грехами и изгнанного из общины на верную смерть» [36, с. 343]. Г. Мюррэй утверждал, что трагедия возникла из героических мифов, которые были адаптированы под ритуал. Таким образом, он перенял взгляд Ф. Ницше о том, что все прославленные герои греческой сцены были, по существу, масками Диониса, и этот факт можно обнаружить в сохранившихся текстах древнегреческой драмы.

К середине XX века ритуальный подход в осмыслении драмы обрел серьезную поддержку среди исследователей и породил огромное количество критической литературы. Пожалуй, самым ярким произведением того времени на данную тему стал труд Фрэнсиса Фергюссона «Идея театра» (Принстон, 1949), который послужил отправной рабочей точкой для целого поколения критиков.

В 70-х годах XX века главное место в антропологических исследованиях занял структурализм, и идеи

Г. Мюррея оказались устаревшими. Помимо этого, продолжала расти популярность экзистенциализма с ярко выраженной акцентуацией на индивидуальном, а актуальность проблемы общественного блага все больше обесценивалась. Постструктуралисты 80-х годов в своих дебатах старались не затрагивать вопросы драмы, и несмотря на то, что Ф. Ницше оставался ключевой фигурой в некоторых выступлениях, «Рождение трагедии из духа музыки» не привлекало внимания исследователей с точки зрения исторической точности приведенных в произведении фактов. Исследователей больше интересовал вопрос о статусе эссе как надежного источника дискурса. Большинство критиков незаметно мигрировали в смежную область теории драмы.

Характерно, что исследование ритуального подхода в осмыслении драмы не возобновлялось с конца XX века ни в иностранной литературе, ни в русской-язычной. Тем не менее, актуальной остается методология концепции, в основе которой находятся три основополагающих принципа.

1. Принцип ритмичности ритуала и драмы. Известно, что у трагедии и ритуала существуют общие характерные черты. В самом широком смысле трагедия и ритуал предназначены для исполнения; оба феномена культуры служат механизмом ослабления социального и индивидуального психологического напряжения; оба раскрывают конечные смыслы человеческого бытия, опираются на групповое участие, ритмическое стимулирование и фантазию и оба предлагают интерпретацию частной и общественной сферы через символы и драматические события. Характерно, что все ритуалы нацелены на сокращение эмоциональной дистанции между

участниками и на усиление психологических связей посредством коллективного действия.

Так, ритм играет огромную роль в исполнении ритуала, а именно, он служит прямой причиной ослабления барьера между индивидуумом и группой. Эксперименты нейробиологов показали, что ритмический эффект, оказываемый ритуалом на мозг человека, может быть невероятным по своей мощи. Американские нейробиологи Ю. д'Акили и Ч. Лафлин еще в 1979 году доказали, что «состояние экстаза у аудитории можно создать путем воздействия на нее монотонным ритмическим рисунком, что вызывает у участников ритуала глубокое чувство единения друг с другом» [33, с. 157–158]. Спектр применения данного открытия достаточно широкий в области объяснения поведенческих реакций у людей.

Для данного исследования важно, что эффект от драмы такой же, а может быть и сильнее, чем от ритуала, а именно, он потенциально направлен на снижение эмоционального барьера между актерами и аудиторией. Такой эффект во многом зависит как от ритмического рисунка драмы, так и от ее этико-тематического компонента. Известно, что в древнегреческом театре чередование действия, пения, танца и музыки имели огромное значение для получения искомого драматургом результата [9, с. 78].

Полезно обратить внимание на то, как ритмический рисунок трагедии влияет на развязку драматического напряжения внутри самой драмы с точки зрения протагониста. Трагедия как совокупность поведенческих мотивов главного героя содержит в себе набор импульсов, выраженных в форме колебаний в судьбе протагониста от счастья к несчастью. В эту цепочку импульсов син-

хронно через страх и сострадание вовлечены зрители. Именно такой гипнотический ритм событий в драме и его эмоциональный заряд дают возможность аудитории глубоко вникать в содержание драмы, проникаться в полной мере перипетиями судьбы героя и испытывать эстетическое наслаждение.

Ритуальный подход в изучении драмы дает также возможность исследовать роль ритма в развитии трагического конфликта и его развязки не только с позиции главного героя, но и со стороны самого зрителя. Все зависит от сущности развязки трагического конфликта, в основе которого находится либо *когнитивный*, либо *эмоциональный* компонент.

Дело в том, что возникновение драмы из мифологизированного ритуала происходит в момент привнесения в нее аполлонического начала, то есть рассудочности, словесности, когнитивности, того, что противоположно безудержной страсти камлания. Аполлоническое начало драмы, в свою очередь, наделяет героев драмы хтонической сущностью Диониса, а задачей протагониста становится обуздать свои дионисийские страсти, вернуться в лоно разумной общественной морали и получить право на воссоединение с общиной.

С другой стороны, на эмоциональном уровне драма воздействует на всякого человека вне зависимости от его культурной, идеологической, религиозной принадлежности, что подтверждается мощью древнегреческой трагедии, способной поражать умы современных людей.

Таким образом, драма заимствовала у ритуала принцип ритмичности драматического рисунка, в котором происходило чередование действия, пения, танца и музыки. Античные драматурги расширили данный принцип, включив в драму цепочку импульсов-колебаний

в судьбе протагониста от счастья к несчастью. Помимо этого, ритмичность драмы формируется и на когнитивном уровне посредством этической мысли, слова, определенной тематической развязки.

2. Принцип трагического действия как ритуала очищения. Каково отношение трагического героя к его окружению на сцене, к второстепенным персонажам и хору? В древнегреческой трагедии протагонист находится в нравственном конфликте с общиной, в связи с чем претерпевает по ходу действия сильные страдания, и в результате сложных перипетий он возвращается в состояние духовной близости со своей общиной, от которой он ранее был отчужден. Это простое описание дает возможность выявить функцию протагониста в драме и предположить, что герой всегда действует под давлением внешних обстоятельств. Тем не менее, он не остается пассивным, а всегда открыт к пониманию обстоятельств и готов совершить моральный поступок.

В связи с этим появляется возможность вычленения ритуальной функции главного героя в драме путем теоретической реконструкции модели трагического действия. Данная модель будет включать в себя следующие элементы:

1) описание протагониста, находящегося в состоянии конфликта со своей общиной и по этой причине заслуживающего сочувствия;

2) нарушение протагонистом общественного порядка посредством действия, совершенного по его воле или по его незнанию;

3) описание последствий нарушения протагонистом общественного порядка, в результате которого протагонист подвергается суровым испытаниям;

4) достижение героем в результате страданий глубокого раскаяния, что несет в себе максимальную пользу для общины и является эмоциональной развязкой для зрителя.

Все вышеперечисленные элементы модели трагического действия содержат в себе сходство с ритуальным очищением. Пожалуй, самой яркой иллюстрацией такого осмысления может стать произведение Софокла «Царь Эдип». Так, появление чумы в Фивах связано с отцеубийством и актом инцеста, которые совершил главный герой, что доказывает невозможность повлиять на судьбу. Общественный статус (царь) Эдипа не противоречит его искреннему желанию поступать в соответствии с общественным благом, однако с каждой новой сценой мучения главного героя становятся все более невыносимыми, и только ослепив себя, Эдип находит облегчение своим страданиям. Для Фив это означает освобождение от чумы, кроме того, духовное просветление Эдипа затрагивает всех, кто наблюдал за падением протагониста и чье счастье было органически связано с духовным выздоровлением Эдипа: граждане Фив (хор), дети Эдипа, Креон, вынужденный занять трон своего отца.

Характерно, что в основе взаимоотношений протагониста и общины в драме лежит функция «козла отпущения», заимствованная у ритуала жертвоприношения и очищения, где «невинный» субъект наделяется общественной виной (хтонической страстью, дионисийским началом) с целью понесения наказания. В трагедии имитируется коллективная несправедливость, в центре которой оказывается протагонист. Главный герой как будто впитывает в себя все зло, которое он стремится искоренить из окружающих. Важно отметить, что без

сопричастности к общественному благу «жертва» не сможет преодолеть ни свою вину, ни вину общины. Более того, чтобы стать подходящим субъектом для ритуала жертвоприношения и очищения, трагический герой должен сам нуждаться в очищении. Поэтому для Эдипа факт убийства своего отца в лице путешественника становится неизбежным.

Хтонические образы заболевания, грязи, разврата свойственны для трагедии, поскольку они символизируют моральное разложение общины, вину, за которую неминуемо должен понести наказание протагонист. Внимание Софокла к нечистотам символизирует его желание отразить социальную деградацию: Аякс в своей палатке, испачканной кровью животных, которых он убил в порыве ярости, загадочная хромота Эдипа, чума в Фивах, сочащиеся раны Геракла – все символизирует органическое вырождение общины в рамках сценического действия.

Таким образом, принцип трагического действия как ритуала очищения в драме ставит протагониста в определенные отношения с драматической общиной. Главный герой всегда выступает в роли «козла отпущения», отвергнутого обществом за свои хтонические страсти. Его задача – очистить себя от греха путем самопожертвования и тем самым вернуться в лоно общины.

3. Принцип ритуального единения зрителей. Поскольку одной из функций ритуала выступает единение его участников, трагическая драма также предполагает наличие в ней свойства единения зрителей.

Известно, что ритуальные эмоции в племенных культурах сакрализируются и, по преданию, доступны только посвященным. В этом контексте возвышенный эмоциональный опыт ритуала, подкрепленный мифом,

спланирует индивида с природой, богами и человеческим коллективом. В ритуале моментом включения участников в происходящее является их вхождение в состояние транса, что трактуется как проникновение в индивида высшей божественной силы. Исполняющий ритуал (шаман, священник и пр.) в этом случае является трансформатором, и через него божественная сила проникает в зрителей, участников действия.

Драма, как и ритуал, изначально помогала зрителю войти в состояние измененного сознания при помощи масок, костюмов и другого профессионального реквизита. Однако здесь камлания или ритуальные действия шамана приходятся уже на протагониста. Именно главный герой является трансформатором: страдая, он заставляет зрителя себе сострадать. Момент подобной трансформации в драме называется самоидентификацией, то есть это тот момент, когда зритель начинает думать за героя. Таким образом в зрителя проникает сознание главного персонажа, и в тот момент, когда протагонист совершает последнее главное ритуальное действие своей роли (будь это восторг победы или слезы раскаяния), аудитория переживает чувство, равное по глубине чувству протагониста, и таким образом реализуется то, что Аристотель называл катарсисом.

Итак, в драме мы наблюдаем подмену ритуального дионисийского состояния транса на аполлонический (рациональный) процесс самоидентификации зрителя с главным героем, где сознание зрителя становится сознанием протагониста. В этом смысле совершенно справедливо становится возможным ритуальное единение аудитории, зависящее от возможности каждого конкретного зрителя сострадать главному герою. И в моменты наибольшего эмоционального пережива-

ния (саспенс и катарсис) индивидуальные эмоции начинают резонировать с коллективными, что превращает отдельных зрителей в настоящую аудиторию, амфитеатр или зрительский зал.

Таким образом, в данном параграфе мы рассмотрели исторические корни и сущность ритуального подхода в осмыслении драмы. Было показано, что идейным вдохновителем данного направления стал в конце XIX века Ф. Ницше, а наибольшую популярность данная концепция получила в западноевропейской традиции в первой половине двадцатого века.

Начиная со второй половины двадцатого века ритуальный подход в осмыслении драмы с его идеями общественного блага, коллективной морали и жертвоприношением во имя нравственного очищения оказались устаревшими. Внимание исследователей переключилось на идеи либерализма и индивидуализма, а последователи Ф. Ницше в области философии драмы мигрировали в смежную область теории драмы.

Говоря об онтологической сущности драмы следует еще раз подчеркнуть, что задача драматического произведения заключается в том, чтобы посредством специфического ритмического рисунка перипетий, выраженного в форме колебаний в судьбе протагониста от счастья к несчастью, при помощи трагического действия как ритуала очищения протагониста ослабить барьер между индивидуумом и группой, дать сознанию героя проникнуть в зрителя, и в момент наибольшего эмоционального напряжения позволить аудитории пережить катарсис.

Таким образом, онтологическая сущность драмы заключается в ее ритуальности, и любое наслоение извне привнесенных смыслов в это понятие, то есть деонто-

логизация драмы, обесценивает ее социальную значимость и превращает в лучшем случае в низкопробную забаву, а в худшем – в мощное оружие подавления массового сознания.

В следующем параграфе речь пойдет о том, как природа человека обуславливает характер драмы в трансцендентально-антропологическом ключе. В качестве концептуально-методологического основания выявления универсального характера природы драмы будет использовано учение И. Канта об универсальном характере природы человека.

1. 3. Универсальный характер природы драмы в трансцендентально- антропологическом измерении

В предыдущем параграфе был проделан анализ ритуального подхода в осмыслении драмы и его принципиальных оснований, что позволило раскрыть онтологическую сущность драмы как феномена культуры. Далее будет показано, как природа человека, созидающего драму и осмысляющего ее на трансцендентально-антропологическом уровне, превращает саму драму в универсальное явление, доступное для осмысления любому зрителю вне зависимости от его религиозной, культурной и идеологической принадлежности.

Говоря о природе и сущности человека в целом, следует отметить, что на различных этапах развития историко-философской мысли почти все исследователи так или иначе затрагивали эту проблематику, вкладывая в нее самое разнообразное содержание. Одни философы (к примеру, Т. Гоббс) утверждали, что человек по

природе зол, и цивилизация, гражданское общество необходимы для того, чтобы обуздывать его изначально злонамеренную сущность. Другие философы (прежде всего, Ж.-Ж. Руссо), напротив, были убеждены в том, что человек изначально добр и все зло проистекает вследствие извращения человеческой природы. Третья группа философов полагала, что человек по природе своей ни добр, ни зол; он становится тем или другим в зависимости от жизненных обстоятельств. Такова, в частности, была точка зрения французских материалистов XVIII века.

Для данного исследования наибольший интерес будет представлять учение немецкого философа XVIII века Иммануила Канта об универсальном характере природы человека, поскольку в нем присутствуют сразу два измерения – гносеологическое и этическое. Рассмотрим их детально.

В рамках своей *гносеологической концепции* немецкий мыслитель показывает, что специфическим отличием человека как представителя человеческого рода от других существ на земле и за ее пределами выступает его разум и основанная на нем внутренняя способность априорного знания и творческое начало. Именно благодаря открытию в природе человека способности априорного знания и априорных форм чувственности и рассудка И. Кант развил свое учение, которое впоследствии было названо «коперниканским переворотом», согласно которому объекты должны соотноситься с нашим познанием, а не наоборот. Данный тезис означает, что ряд фундаментальных характеристик объектов познания зависит от природы наших (человеческих) познавательных способностей. Так, любой предмет знания должен с необходимостью под-

чиняться всеобщим формам чувственности и рассудка, как условиям возможности опыта относительно этого предмета. Фундаментальными здесь являются, во-первых, учение И. Канта о пространстве и времени как всеобщих формах чувственного восприятия, во-вторых, теория дедукции категорий, как всеобщих форм спонтанной активности субъекта, его деятельности, посредством которой он соединяет свои представления в опыт, т. е. в объективное знание о предметах, и, в-третьих, теория воображения и схематизма, связывающая между собой чувственность и рассудок. По И. Канту, никакой предмет не может быть дан в чувственном восприятии независимо от деятельности мышления: с самого начала он «возникает» в сознании в соответствии со структурой рассудка и схемами трансцендентального воображения [13, с. 156].

Принципиально важным для понимания универсального характера природы человека у И. Канта является также понятие трансцендентального единства самосознания. При характеристике способности рассудка к синтезу категорий И. Кант, в первую очередь, дает ответ на фундаментальный вопрос о том, как объяснить факт единства сознания мыслящего субъекта, все созерцания и понятия которого соединяются в его «я». Он объявляет «трансцендентальное единство самосознания» априорной данностью, которую достаточно лишь констатировать, но не требуется как-либо объяснять. Из того, что «должно быть возможно, чтобы я мыслью сопровождало все мои представления», и из того, что «я сознаю свое тождественное Я в отношении многообразного содержания представлений, данных мне в созерцании, потому что я их все называю своими представлениями», И. Кант заключает: «это значит,

что я априори создаю необходимый синтез их, называемый первоначальным синтетическим единством апперцепции, которому подчинены все данные мне представления, причем именно синтез должен подчинять их ей». Это «субъективное единство сознания», имеющее априорный характер, И. Кант называет «высшим принципом всякого применения рассудка» и квалифицирует как «объективное условие всякого познания» [13, с. 120–123].

Путем аналогичного постулирования И. Кант провозглашает априорную рассудку сущность другого важнейшего вида синтеза — «трансцендентального единства апперцепции» или «объективного единства самосознания», «благодаря которому все данное в созерцании многообразное объединяется в понятие об объекте». И. Кант указывает, что «объект есть то, в понятии чего объединено многообразное, охватываемое данным созерцанием». Таким образом, именно благодаря трансцендентальному единству апперцепции применение категорий рассудка (и производных от них понятий) к чувственным созерцаниям приводит, по И. Канту, к конституированию для человеческого сознания познаваемого им предметного мира. По И. Канту, «Я» — это «определяющий субъект», который образует активную часть, сторону мышления и определяет, решает, с какими элементами знания, понятиями сознания устанавливать соответствующую связь [13, с. 126–129].

Необходимо обратить внимание на то, что при характеристике этой деятельности рассудка И. Кант выдвигает принцип единства анализа и синтеза. Согласно учению немецкого мыслителя, «тот же самый рассудок и притом теми же самыми действиями, которыми он по-

средством аналитического единства создает логическую форму единства суждения в понятиях, вносит также трансцендентальное содержание в свои представления посредством синтетического единства многообразного в созерцании вообще...» [13, с. 133]. Результатом актов синтеза, осуществляемых рассудком, является, по И. Канту, оформление определенного многообразия различных объектов.

Квинтэссенцией теоретических построений И. Канта в «Критике чистого разума» об универсальном характере природы человека на гносеологическом уровне становится учение об априорных идеях чистого разума, выступающих в качестве регулятивных идей морального поведения людей. *Идеи чистого разума одинаково свойственны всем представителям человеческого рода вне зависимости от их традиций, религиозных верований и обычаев.* Именно эта мысль будет в дальнейшем важна для осмысления универсального характера природы драмы с позиции трансцендентальной антропологии, основателем которой стал И. Кант.

Далее, с точки зрения *этического обоснования* вопроса об универсальном характере природы человека кантовская позиция радикально отличается от убеждений его предшественников и последователей. Все они, говоря о человеческой природе, имеют в виду сущностные черты человека, которые ему прирождены, неизменны и совершенно не зависят от его сознания и воли. И. Кант, анализируя воззрения, согласно которым зло или добро считаются присущими объективно обусловленной природе человека, показывает, что в таких условиях человек не может рассматриваться как ответственное за свои поступки существо: ведь его поведение

детерминируется его природой и, соответственно, он не мог бы быть ни морально добр, ни морально зол.

Отстаивая точку зрения о том, что человек одновременно принадлежит двум мирам — «ноуменальному» и «феноменальному», И. Кант показывает, что как эмпирическое существо человек целиком находится во власти природного детерминизма: все его поступки обусловлены не зависящими от него обстоятельствами, у него нет свободы воли и он, следовательно, по существу неменяем. В этом состоянии человек есть всего лишь явление природы, подчиненное ее неумолимым законам.

С другой стороны, человек есть «вещь в себе», которая неподвластна законам природы, обладает разумом и не зависит от чувственности и внешней среды вообще. Разум человека, как высшая познавательная способность, стремится к абсолютному синтезу знания, полученного рассудком. В результате возникают трансцендентальные идеи, которые являются основой морали и служат регулятивом деятельности и поведения людей. «Человек, следуя согласно этим идеям, переступает границу мира феноменов и ноуменов и разрывает цепочку причинно-следственных связей, тем самым проявляя свою свободу и независимость от физической природы» [24, с. 25].

Более того, И. Кант вводит понятие *трансцендентального субъекта*, который безотносительно к эмпирическим обстоятельствам определяет своё поведение. Одни из его поступков согласуются с моральными законами, другие, напротив, представляют собой отклонение от них, то есть злые поступки. Понятие трансцендентального субъекта, несмотря на присущее ему идеалистическое содержание, как раз и указывает на

сложное, опосредованное отношение между характером, склонностями, влечениями индивидов и их поведением, которое отнюдь не определяется (вопреки видимости) их ближайшими основаниями, именуемыми мотивами, причинами и т.д. И. Кант разъясняет: «Суждение – человек зол, выражает только то, что человек сознает моральный закон и тем не менее принимает в свою максиму отступление от него» [12, с. 32]. Как показывает Э. М. Оруджев, «поступки человека не должны быть непосредственной реакцией на эмпирическую ситуацию. Между эмпирической ситуацией и поведением человека существует *деятельность практического разума со своими идеями добра и морального долга*» [23, с. 210].

Иными словами, моральность, по И. Канту, является трансцендентальной сущностной характеристикой человеческого рода. Как бы ни отличались нравы различных племен и народов своими обычаями и традициями, нормами естественного и позитивного права, мораль у них – тождественна. «Она общечеловечна и абсолютна, и в этом смысле ее характеризует универсальность, категорическая необходимость» [10, с. 29]. Более того, главное содержание исторического процесса, по И. Канту, заключается в моральном совершенствовании все большего числа людей и народов, поскольку только в таких условиях возможна реализация человеческой свободы. Причем все это выполнимо исключительно на разумных началах и является базой для развития всех самых лучших задатков, реализованных в человеческом роде.

Таким образом, если человек способен, с точки зрения трансцендентальной антропологии, синтезировать моральные идеи добра, истины, блага, Бога, души и

пр., то есть, те идеи, *которые носят априорный характер, являются основой построения общественной морали и фундаментом правил, которые должны регулировать деятельность и поведение людей в обществе*, значит этот человек способен и воспринять эти идеи в драме, развить их и сделать их регулятивом своего поведения и деятельности.

Драма, в свою очередь, в качестве инструмента воздействия как на отдельного человека, так и на общество в целом, с точки зрения своей отологической сущности, должна содержать в себе совокупность универсальных априорных идей, контекстуальное наполнение которых будет варьироваться в зависимости от климатических, социально-исторических и иных условий проживания той или иной общности людей. С этой точки зрения драма с необходимостью должна отражать универсальный характер природы человека в трансцендентально-антропологическом измерении. Она должна стимулировать в зрителе стремление к нравственному совершенствованию через заложенную в неё априорную идею социального блага. Содержательная сторона драмы должна побуждать человека «посадить дерево, построить дом, вырастить сына». И если этого не происходит, если драма не выполняет данной функции и не позволяет зрителю пережить катарсис – «нравственное очищение через сострадание и страх», значит она препятствует преодолению людьми своего природного начала, блокирует реализацию в обществе нравственного идеала и тем самым негативно влияет на исторический ход развития человечества.

Следует обратить внимание на широко распространенное мнение о том, что морального прогресса в истории не существует. Многие люди убеждены, что чело-

веку не дано стать ни на йоту лучше со времен своего возникновения, и все пороки, свойственные людям, неискоренимы в силу той же самой универсальной человеческой природы. В опровержение такого мнения хочется сказать, что отрицать моральный прогресс в обществе нельзя с аксиоматической достоверностью. Ведь аксиома – это такая самоочевидность, которая не допускает ни малейшей возможности помыслить прямо противоположное. Тем не менее, на деле мы можем представить себе нравственный прогресс в будущем, несмотря на весь негативный эмпирический материал прошлого и настоящего. Более того, следует помнить об основополагающем тезисе философии истории И. Канта о существенном различии возможностей индивида и человечества. То, что не под силу достичь индивиду в моральном отношении за всю его жизнь, то может оказаться возможным для человечества в целом.

Говоря об универсальном характере природы драмы в трансцендентально-антропологическом измерении, следует также указать на первичность универсальной сущности морали по отношению к религиозному (мифологическому) содержанию самой драмы. Дело в том, что согласно И. Канту, человек выступает как творец самого Бога, разумеется, в качестве ноуменального понятия, которое как теоретическое понятие не имеет соответствующего объекта в мире действительного и возможного опыта. Однако в качестве морально-практического понятия оно наполняется конкретным содержанием в зависимости от географических, социальных, исторических, культурных факторов, обуславливающих жизнь и поведение людей на конкретной территории. Понятие Бога вырастает, по И. Канту, на основе присущей нашей

разумной природе свободы морального поведения. Это понятие представляет собой идеализацию всякой иной, помимо моральной, детерминации нашего поведения и мыслимого движения к пределу нашей моральной свободы. Иными словами, немецкий мыслитель выражает мысль о первичности морали по отношению к религии (мифологии). Таким образом, идея богов, появляющаяся в драме, будь то древних греков или древних индийцев, выступает как следствие морального сознания трансцендентального субъекта, но не наоборот.

Итак, в данном параграфе был эксплицирован универсальный характер природы драмы в трансцендентально-антропологическом измерении. Было показано, что в силу универсального характера природы человека, суть которого, по И. Канту, заключается в принадлежности индивида двум мирам — феноменальному и ноуменальному, мир явлений встраивает человека в цепочку причинно-следственных отношений, лишая его тем самым права выбора между добром и злом. С другой стороны, будучи сопричастным миру ноуменов, человек наделяется свободой, что позволяет ему совершать нравственные поступки, превращая моральность в трансцендентальную сущностную характеристику человеческого рода. Поскольку идеи чистого разума (моральные идеи бога, добра, истины, блага) одинаково свойственны всем представителям человеческого рода вне зависимости от их традиций, религиозных верований и обычаев, драма, в свою очередь, в качестве инструмента воздействия на массовое сознание, должна содержать в себе совокупность таких универсальных априорных идей, которые будут стимулировать в зрителе стремление к нравственному совершенствованию через заложенную в неё априорную идею социального блага. С позиции трансценден-

тальной антропологи драма с необходимостью должна помогать зрителю преодолевать свое природное начало, способствовать реализации в обществе нравственного идеала, что в свою очередь определяет положительную динамику исторического процесса в сторону реализации всех самых лучших задатков людей.

Таким образом, в данной главе были проанализированы исторические предпосылки возникновения драмы в Древней Греции, эксплицирована транзитивность ритуала через логос к мифу, и переход мифа через оформившуюся мораль к драме. Анализ ритуального подхода в осмыслении драмы позволил выявить его методологию, в основе которой заложены три основополагающих принципа: принцип ритмичности; принцип трагического действия как ритуала очищения; принцип ритуального единения зрителей. Благодаря этому удалось раскрыть онтологическую сущность драмы, основанную на ритуальном характере драматического произведения. Так, любое наслоение извне привнесенных смыслов в это понятие, то есть, деонтологизация драмы, обесценивает ее социальную значимость и превращает в лучшем случае в низкопробную забаву, а в худшем – в мощное оружие подавления массового сознания.

В заключительном параграфе был эксплицирован универсальный характер природы драмы в трансцендентально-антропологическом измерении. На основе теоретических построений немецкого мыслителя XVIII века И. Канта было выявлено, что драма, с точки зрения ее трансцендентально-антропологической сущности, содержит в себе совокупность таких универсальных априорных идей, которые будут стимулировать в зрителе стремление к нравственному совершенствованию в первую очередь через заложенную в неё априорную идею

социального блага. И если драма не выполняет своей катарсической функции, значит она препятствует преодолению людьми своего природного начала, блокирует реализацию в обществе нравственного идеала и тем самым негативно влияет на исторический ход развития человечества.

В следующей главе будет проделана теоретическая реконструкция модели классической драмы с точки зрения ее основополагающего принципа развития, формы, стратегии вовлечения и соответствующей структуры. Это даст возможность приблизиться к профессиональной тайне древнегреческих драматургов и выявить тот механизм, который позволял зрителю классической драмы пережить катарсис.

**ГЛАВА 2.
ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ
РЕКОНСТРУКЦИЯ
МОДЕЛИ
КЛАССИЧЕСКОЙ
ДРАМЫ**



В предыдущей главе были раскрыты социально-исторические и культурные предпосылки возникновения древнегреческой драмы. Было показано, что драма как феномен европейской культуры укоренена в древнем ритуале поклонения Дионису – божеству творческих сил природы и виноделия. Выявлено, что именно ритуальный характер драмы определяет ее онтологическую сущность, а универсальный характер природы человека определяет ее универсальный статус в трансцендентально-антропологическом измерении.

В настоящей главе будет проделана теоретическая реконструкция модели классической драмы с точки зрения принципа ее построения и развития, классической формы, структуры, стратегии вовлечения.

2.1. Диалектика конфликта как принцип построения и развития драмы

Какая бы тема ни разрабатывалась в драме, в основе ее всегда лежит некое противоречие (разность в интересах, убеждениях, взглядах). Носителем темы в ее положительном смысле в драме всегда является протагонист. Через этого героя, как правило, автор излагает собственную точку зрения на проблему. Естественно, что у всякого протагониста есть антагонист, чей взгляд на проблему диаметрально противоположен. Между главным героем и его соперником возникает конфликт, поскольку каждый стремится к своей цели, или оба они стремятся к одной цели, но достигнуть ее собираются каждый своим способом. Возникает драматический вопрос: кто прав? Зритель как бы вовлекается в их борьбу и после цепи событий – коллизий – выясняет, на чьей стороне правда, чья истина ценнее и полезнее для

общества. А поскольку испытание, через которое проходит протагонист, по правилу нарастания конфликта становится все сложнее и сложнее, зритель втягивается в борьбу не только на рациональном, но и на эмоциональном уровне. И когда главный герой в конце концов достигает своей цели, зритель испытывает катарсис, а убеждения героя становятся его собственными убеждениями – тем самым, драма выполняет свою изначально возлагаемую на нее задачу.

Анализ творчества древнегреческих драматургов позволяет классифицировать следующие уровни противоречий (конфликта) в модели классической драмы:

1. Общественные конфликты на уровне больших социальных групп (например, война и мир – народ против народа, аристократия против демоса и пр.).

2. Межличностные конфликты (отцы и дети, мужья и жены и пр.).

3. Конфликт внутри человека (конфликт личностного выбора).

Характерно, что в древнегреческой драме конфликт личностного выбора возникает только в период поздней классики, в трагедиях Еврипида, когда драма в своем развитии по форме и структуре достигла определенной сложности.

Известно, что Ф. Гегель высоко ценил драму как высший род искусства, потому что она по своей природе предназначена для раскрытия диалектики жизни, проявляющейся в возникновении противоречий внутри некоего единства, в их развитии и в их разрешении. Ф. Гегель считал, что драма представляет собой «высочайшую ступень поэзии и искусства вообще» [6, с. 377]. И если драма – это высшая форма искусства, то в пределах самой драмы высшим видом является трагедия.

Согласно теории Ф. Гегеля, подлинно трагическая коллизия состоит в том, что «обе стороны противоположности, взятые в отдельности, оправданы» [6, с. 380]. Коллизия состоит в том, что каждый из трагических характеров, осуществляя свое правомерное стремление, неизбежно наносит ущерб другому характеру, цели которого в такой же мере правомерны с точки зрения нравственности. Иначе говоря, трагический конфликт есть столкновение двух правд, двух точек зрения, каждая из которых вполне обоснована.

Рассматривая диалектику конфликта как основополагающий принцип построения и развития драмы, следует рассмотреть основные законы диалектики, которым подчиняется человеческая деятельность — и практическая, и духовная: закон единства и борьбы противоположностей, раскрывающий, почему в драме все находится в движении, изменении; закон перехода количественных изменений в качественные, дающий ответ на вопрос о том, как меняются участники конфликта; закон отрицания отрицания, указывающий на то, каково направление изменений, к чему все движется.

Итак, *закон единства и борьбы противоположностей*. Среди основных диалектических законов этот закон по праву считают главным. Он устанавливает характер самых фундаментальных отношений в мире — причинно-следственных, утверждая, что причина и движущая сила всех изменений — во взаимообусловленности и взаимодействии, единстве и борьбе диалектических противоположностей. Как уже было сказано выше, противоборствующими началами в драме являются протагонист (тема) и антагонист (антитема). Конфликт мнений, целей, убеждений героев необходимо предполагает

между ними борьбу, в результате которой главный герой невероятными усилиями получает желаемое, а зритель, путем сострадания и страха за героя, переживает катарсис.

Закон перехода количественных изменений в качественные устанавливает, что изменение качества, сущности объекта происходит в результате изменения его количественных характеристик, нарастающих в определенном направлении. Новое качество объекта рождается из старого благодаря количественным изменениям. Так, в драме коллизии выстраиваются по принципу нарастания действия: чем ближе к развязке, тем больше напряжения. И количество коллизий, то есть столкновений, пережитых протагонистом на пути к своей цели, в конце концов приводит его к желаемому результату, способствуя внутреннему духовному перерождению главного героя.

Закон отрицания отрицания характеризует важнейшую сторону развития – его направленность, и свидетельствует о том, что развитие осуществляется через преемственность. Через двойное отрицание раскрывается прогрессивный характер развития: новое, более совершенное появляется закономерно (первое отрицание) и столь же закономерно, развившись, оно уступит свое место тому, что более разумно, совершенно (второе отрицание). Так, в драме каждая новая коллизия отрицает предыдущую и порождает необходимость следующей – более крупной и мощной по своим масштабам. Этот закон определяет принцип нарастания действия драмы, усиления его динамичности и напряженности.

Если попытаться представить диалектику драматического конфликта сквозь призму гегелевской диалек-

тической триады, то в результате мы получим не просто содержательный принцип, но и способ построения самой драмы.

В качестве тезиса выступает протагонист как совокупность мотивов, убеждений, определяющих его действия. В качестве *антитезиса* – антагонист, наделенный противоположными по отношению к протагонисту убеждениями, целями. В результате конфликта протагониста и антагониста *синтезируется* новая реальность, на основе которой формируется следующая ступень развития конфликта или его развязка (финал).

Иными словами, между протагонистом и антагонистом всегда должно быть противоречие, которое предполагает наличие конфликта. Сам конфликт предполагает наличие действия, а действие несет в себе столкновение. Все в целом ведет к разрешению конфликта, где главным правилом выступает жесткое требование – герой не может оставаться прежним, на любом уровне он все время должен меняться.

Таким образом, под диалектикой конфликта в драме понимается процесс достижения цели протагонистом, который находится в конфликте с антагонистом, по пути перипетий в цепи нарастающих коллизий. *Действие через конфликт создает динамику развития драмы и является ее основополагающим принципом развития.* Характерно, что данный принцип построения и развития драмы актуален как для классической (древнегреческой) модели драмы, так и для ее исторических форм. При отсутствии хотя бы одной из противоборствующих сторон в драме развитие конфликта, коллизии и перипетии становятся невозможными, а значит, и сама драма теряет всякий смысл.

В следующем параграфе будет проанализирована форма классической драмы – пожалуй, единственное, что было подвергнуто трансформации в ходе развития европейского драматического искусства.

2.2. Форма драмы как инструмента трансфера идей в социум

В предыдущем параграфе было показано, что действие через конфликт является основополагающим принципом построения и развития как классической, так и современной драмы.

Изменения, происходящие с течением времени в экономике, политике, философии, науке, искусстве обуславливают процесс трансформации общественного сознания, а значит и способ восприятия людьми окружающего мира. Драма, в связи с этим, как инструмент трансфера идей в социум, также претерпевает изменения. В данном параграфе будет рассмотрена форма классической драмы, а также эксплицирована тенденция к ее упрощению в европейской культуре.

Известно, что греческая драма (в первую очередь, трагедия) представляет собой гармоническое сочетание действия, декламации, музыки и танцев. Достигши высокого уровня синкретичности, греческая трагедия сохранила в своем устройстве следы происхождения из дифирамба, поэтому одним из ее существенных элементов является хоровая партия.

Анализ произведений древнегреческих драматургов позволяет сделать вывод о том, что почти все дошедшие до нас трагедии начинаются с пролога, в котором обычно содержится предыстория конфликта. В прологе мог выступать либо один актер, произнося

ший монолог, либо пролог представлял собой целую сцену с участием двух или даже трех актеров. Иногда персонажи пролога вовсе не появлялись в дальнейшем в пьесе. За прологом шло вступление хора на оркестру, которую он не покидал уже до самого конца пьесы. Этот выход хора называется пародом. Ранние трагедии Эсхила начинаются прямо с парода, пролога в них нет. После парода следовали эпизодии — действительно-диалогические части трагедии, которые отделялись друг от друга стасимами, то есть песнями хора, исполняемыми уже после того, как хор вступил на оркестру и остался на ней. Последняя часть трагедии, когда хор покидал оркестру, называлась эксодом, то есть уходом хора. Число эпизодиев могло различаться, но обычно трагедия состояла из трех-четырёх эпизодиев и трех-четырёх стасимов.

Таким образом, в форме греческой трагедии можно выделить следующую последовательность компонентов: пролог; парод; эпизодий I; стасим I; эпизодий II; стасим II; эпизодий III; стасим III; эпизодий IV; стасим IV; эксод.

Иными словами, в классической модели древнегреческой драмы наблюдается пятичастная форма (пролог, эпизодий I, эпизодий II, эпизодий III, эпизодий IV).

Известно также, что у хора был особый руководитель, называвшийся корифеем. При Эсхиле хор состоял из двенадцати, а при Софокле уже из пятнадцати человек. При выходе хора во главе шел флейтист, который становился на ступеньки алтаря, сооруженного в центре оркестры. Пение хора обязательно сопровождалось музыкой, в которой мелодия отличалась простотой. Аккомпанемент только поддерживал пение хора, исполнявшееся всегда в унисон.

Стасимы разделялись на отдельные части – строфы и антистрофы, строго соответствовавшие одна другой. Строфа и антистрофа написаны всегда в одном и том же лирическом размере. Эпод (заключение) также имеет новый размер.

В танцах, которыми нередко сопровождалась песня хора, принимало участие все тело танцора, поскольку танец был своего рода пантомимой и являлся как бы пластическим комментарием к словам.

Такова форма классической модели древнегреческой драмы, которая предполагала наличие у зрителя как разносторонних знаний о мире, так и серьезной подготовки в области различных видов искусств. Для того, чтобы в полной мере насладиться представлением, древнему греку могли понадобиться навыки в сфере музыки, поэзии, танца и пения. Более того, подобная форма требовала от зрителя развитого аналитического и синтетического мышления, поскольку спектакль длился достаточно долго, и не обладая должным уровнем художественного восприятия, было бы сложно сохранять концентрацию на протяжении всего сценического действия.

Необходимо подчеркнуть, что древнегреческая драма – это искусство массового праздника, представления, зрелища, искусство высоких идей, целеустремленности и гражданского пафоса, требующего яркой образности, ассоциативности, оригинального, смелого творческого замысла. Для того, чтобы организовывать подобные театрализованные представления, драматурги в совершенстве владели технологией массовых зрелищ. Так, сложная драматическая форма отвечала запросам общественно-политической жизни древних греков. Трагическая судьба Эдипа, образ мстительной Медеи и ее

противоречивое положение на чужбине, безумие могущественного Геракла – все эти и многие другие темы вызывали у зрителей живой отклик. Благодаря их состраданию проблеме главного героя, при благополучном разрешении конфликта и последующем катарсисе идея общественного блага естественным образом внедрялась в сознание социума.

Следующий существенный этап в развитии европейской драмы – это эпоха Возрождения. Известно, что с XV века в истории Европы начинается переходный период, который в экономике характеризовался началом распада феодальных отношений и зарождением новых капиталистических. В это время Колумб открывает Америку, Магеллан совершает кругосветное путешествие, возникают география и картография, человечество становится на путь глобализации. В силу социально-исторических изменений драма как инструмент трансфера идей в социум также меняется.

В сравнении с древнегреческой драмой она утрачивает хор. В связи с этим в драматическом произведении исчезает парод, стасимы и эксод. Зато древнегреческие эпизоды разрастаются до полноценных актов. Драма как была, так и осталась пятичастной, но теперь в ней главное внимание отдано не трактовкам по поводу конфликта в исполнении хора, а самому конфликту (пьесы У. Шекспира, Лопе де Вега). Характерно, что такая пятичастная форма драмы сохранилась вплоть до XIX и даже начала XX века.

А. С. Пушкин так охарактеризовал ренессансный театр: «трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (например, Ричард IV, Гамлет, Лир). Но при-

вычка притупляет ощущения – воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно, изображение же страстей и излиятий души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческою» [25, с. 280]. Это вполне соответствует философии эпохи Возрождения с ярко выраженными идеями гуманизма и антропоцентризма. Человек выступает здесь важнейшим объектом рассмотрения в его земном предназначении, с его правом на счастье и гармоничное развитие.

Драматургов Нового времени и эпохи Просвещения – Мольера, К. Гольдони, а позднее Вольтера и Д. Дидро во Франции и Г. Э. Лессинга и И. В. Гете в Германии – уже волновали вопросы идеологического характера. В это время в европейском театре возникает новая доктрина: общественное и нравственное воспитание зрителя. Эта доктрина отлично вписалась в традиции Англии – в дальнейшем пуритане смягчили свою позицию по отношению к театральному искусству и боролись уже не против театра как такового, а за его реформу: искоренение безнравственности и превращение театра в общественно-полезное учреждение.

Что касается истории европейского театра XIX–XX веков, то здесь необходимо указать на культурные и социально-политические тенденции, обусловившие развитие драмы. Это время социальных катаклизмов, вызванных переделом мировых сфер влияния и промышленной революцией. Открытие принципа историзма и диалектичность мышления позволяют в XIX веке выражать научные принципы истории, складывается комплекс гуманитарных научных дисциплин; получа-

ют серьезное развитие экономические теории (Д. Рикардо, К. Маркс) и зарождается социология (О. Конт, Г. Спенсер). Ч. Дарвин выдвигает теории происхождения человека и естественного отбора в природе, формируется клеточная теория в биологии.

Иными словами, XIX век стал временем пересмотра системы взглядов и представлений о мире. И театр становится площадкой борьбы идей. В связи с этим происходит уплотнение драматического действия, усиление конфликта, громоздкая пятичастная форма уже не устраивает драматурга. Возникает более динамичная трехчастная форма, как возможность наиболее концентрированной подачи материала. Здесь главными задачами первого акта выступают обозначение действующих сил, обрисовка персонажей и места действия, а также зарождение конфликта. Во втором акте происходит развитие конфликта, в результате которого герои оказываются на грани катастрофы. В третьем акте происходит разрешение конфликта.

Реализм конца XIX - начала XX века осваивает новую проблематику и художественные формы. В творчестве А.П. Чехова, М. Горького, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, Б. Шоу, Р. Роллана выявляются новые возможности драматургии, намечаются ее сложные связи с другими стилевыми течениями эпохи. Не случайно произведения, ставшие достоянием культурой жизни Европы, принято объединять в понятие «новая драма», в которой в первую очередь были подвергнуты трансформации форма и содержание.

Характерно, что «новая драма» — последний этап на закате традиции, порожденной древними греками. XX век становится веком декаданса. Возникает масса течений и направлений как в науке, так и в искусстве,

внимание драматургов привлекают проблемы личности. В связи с этим и драма утрачивает единую общечеловеческую значимость. Еще какое-то время искусственно поддерживается понятие общественного блага в соцреализме (М. Горький), прочие художественные течения уходят в декадентство и символизм.

Для декадентского мироощущения характерны растерянность перед неразрешимыми противоречиями действительности, стремление бежать от жизни. Декадентскому искусству (драматургия Г. д'Аннунцио, О. Уайльда и др.) присущи антигуманизм, демонстрация всякого рода извращений психики, гипертрофия эмоций, склонность к эстетизации эротики, поэтизации насилия и аморализма. В художественном отношении декадентство отличается обостренно формалистическими тенденциями, часто ведущими к манерности и вычурности. Естественно, что социальные проблемы совершенно выпадали из поля зрения такого искусства.

Что касается символизма (М. Матерлинк, Э. Верхарн и др.), то его опыт весьма разноречив. В этом художественном течении участвовали мастера различной творческой и политической ориентации. В произведениях одних преобладали откровенно реакционные, мистические и индивидуалистические тенденции, эстетизм и формализм, характерные для декадентства. В творчестве других — абстрактно-гуманистические искания нравственного идеала, поиски новых художественных средств сочетались с сочувственным отношением к общественным противоречиям того времени. Тяготев к условной образности, к иносказанию, они мистифицировали реальные процессы действительности, отказывались от рационального их объяснения.

Именно декаданство и символизм привели к тому, что уже в XX веке происходит разрушение драматической формы в пользу сюрреалистических, абсурдных и прочих элементов (Б. Брехт, Ж. Жене, С. Беккет, Э. Ионеско, С. Мрожек, Н. Садур и др.). Этот процесс воспринимался как следствие упадка канонической формы драмы, вызванного социальными, нравственными, мировоззренческими причинами. В результате, основной формой становится двухактная драма, большой популярностью пользуются пьесы в одном акте.

Особенностью такой трансформации является то, что сюжет уже не представляет собой течения событий, упорядоченных причинно-следственными связями. Он – монтаж разрозненных, прерванных элементов, которые не складываются в четко структурированную историю. Например, «Матушка Кураж» Б. Брехта состоит из двенадцати картин, различных по объему и практически не связанных непосредственно одна с другой непрерывным действием. При подобном построении каждая сцена или эпизод представляют собой базовые единицы, которые в своем сочетании образуют эпическую последовательность. Эти базовые единицы не организуются в соответствии с логикой, порядком и четко определенной последовательностью, а наоборот, широко используют привнесение элементов случайности, противоречия.

Действие в этих пьесах уже не совпадает с основной интригой, параллельно ей существуют различные ответственные линии как вариации или лейтмотивы. Время характеризуется тем, что оно расчленяется и уже не течет непрерывно, оно может занимать промежуток от нескольких минут до целой человеческой жизни (драматургия театра парадокса). Время может становиться

самостоятельным персонажем, ведущим действие или контрдействие по отношению к героям. Сценическое пространство не является замкнуто целым, а открыто в сторону публики. Исчезает эффект «четвертой стены», и действие во многом переносится в зал, включает в свою игру зрителей, которые перестают быть чисто «зрителями» и превращаются в соучастников действия, авторами спектакля. Спектакль в этом случае есть акт взаимодействия актеров и зрителей.

В пьесах открытого типа разрушается и сам принцип правдоподобия, очень часто при этом используются элементы гротеска, приемы пародии, хеппенинга, апарте и т.д. Постановки данных произведений носят паратеатральный характер и являются более «перформансами», нежели привычным спектаклем. Персонаж уже не совпадает со своим дискурсом, а иногда и сам актер не совпадает с персонажем, как бы временами «выпадает».

Итак, в начале XXI века, во время культурного, стиливого, формального, идейного хаоса говорить о том, что драма есть инструмент трансфера идей в социум, казалось бы, уже невозможно. К концу XX века драма из серьезного инструмента превратилась в предмет развлечения, товар в руках драматурга или его заказчика. Свою роль сыграло в этом и кино, возникшее как культурный феномен только в XX веке. Драма получила свой новый виток в развитии на основе современных технологий, но это уже драма не только очень далёкая от того, что было создано греками, а нечто кардинально противоположное по своей онтологической и антропологической сущности. Можно сказать, что классическая драма выродилась. И именно в этот момент стали появляться сна-

чала отдельные, а потом и массовые случаи подмены катарсиса на фрустрацию.

Таким образом, в данном параграфе была рассмотрена пятичастная форма модели классической драмы как инструмента трансфера идей в социум. Было показано, что именно такая драматическая форма была самой эффективной для того времени и соответствовала запросам древних греков, способствуя распространению идеи общественного блага.

Кроме того, была эксплицирована тенденция к упрощению драматической формы в европейской культуре. Пятичастная форма классической драмы постепенно трансформировалась вплоть до полного своего распада в конце XX века в пользу сюрреалистических, абсурдных элементов, способствуя подмене ключевых функций драмы.

В следующем параграфе речь пойдет о состоянии, которое является наиболее действенным для фиксации драматургической идеи на эмоциональном уровне сознания зрителя – о катарсисе, на достижение которого нацелены структура и стратегия вовлечения классической драмы.

2.3. Катарсис в драматической структуре и стратегии вовлечения

Одной из главных задач драматического произведения является трансфер идей в сознание зрителя. Драма через события, происходящие с ее героями, эту идею внедряет. Однако ее нужно не просто высказать – необходимо ее закрепить, а для этого она должна стать привлекательной не на рациональном, а на эмоциональном уровне. Поэтому драматурги Древней Греции, учитывая

базовые свойства человеческой природы, разработали действенную структуру классической драмы. Именно при помощи этой структуры и соответствующей стратегии вовлечения стало возможным привести зрителя в наиболее благоприятное состояние для фиксации драматургической идеи на эмоциональном уровне. Это состояние называли катарсис – нравственное очищение через сострадание и «страх».

В данном параграфе будет продолжена теоретическая реконструкция модели классической драмы. Речь пойдет о стратегии вовлечения, структуре и о катарсисе.

В мировой философской традиции принято приписывать Аристотелю учение о катарсисе, хотя при строгом подходе к делу необходимо признать, что у философа кроме отдельных (случайных) высказываний на этот счет не написано ничего определенного. Древнегреческий мыслитель в «Поэтике» дает обещание пояснить, что может обозначать данный феномен, но объяснений этих мы нигде не находим. Именно поэтому теория Аристотеля о катарсисе породила огромное число гипотез. Наиболее вероятно, как считает А.Н. Чанышев в своей книге «Аристотель», «автор думал, что трагическое действие посредством страха и сострадания встряхивает душу зрителей и мощным потоком эмоций смывает то, что пряталось в подсознании, при помощи этого внешнего раздражителя «мусор» на дне души пережигается» [30, с. 15].

Существуют и другие толкования катарсиса. Тем более что и до Аристотеля, катарсис связывали с эстетическими переживаниями человека. Например, музыкальное очищение у Пифагора или очищение красотой и добродетелью в учении Платона.

Еще Гераклит, по свидетельству стоиков, настаивал на очищении огнем. Эмпедокл говорил о возникновении безумия из душевной «нечистоты». В противоположность этому материалистическому учению о катарсисе Платон выдвинул свое понимание очищения души как освобождения от тела, от страстей или от наслаждений. Правда, он употреблял термин «катарсис» и в широком смысле слова, как очищение тела.

Так, согласно Платону, «все лучшие качества человеческого характера: красота, благородство, мужество и даже знание являются результатом очищения». «Истина заключается, в сущности, в очищении себя от всего подобного, и не нужно ли назвать и благородствие, и справедливость, и мужество, и само разумение очищением?» [17, с. 93]. «В соответствии с этим все недостатки и пороки могут быть изжиты одним путем – посредством очищения: от физического безобразия очищает гимнастика, от болезней – медицина, от «незнания» – научение, от нравственных недостатков очищает искусство» [17, с. 86]. Учение Платона достигало своего завершения в создании возвышенного типа личности. Обращение его к музыкальному катарсису мыслилось как «морально-жизненная тренировка человека», соединенная с любовью «высокого эстетического характера» – все это «имело здесь также и вполне жизненный смысл, настраивая человеческую психику на то или иное реальное поведение». Поэтому у Платона «воспитанный человек очень остро чувствует всякое упущение, плохое качество работы и то, что нехорошо по самой своей природе...» [17, с. 56].

Говоря об интерпретации учения о катарсисе Аристотеля, следует упомянуть труд А. Ф. Лосева «Очер-

ки античного символизма и мифологии». По мнению советского исследователя, для того, чтобы более точно осмыслить аристотелевское понятие катарсиса, необходимо обратиться к «Метафизике» Аристотеля, «где даны все принципы мировоззрения Аристотеля вообще» [16, с. 742]. А. Ф. Лосев отмечает, что, с точки зрения философии Аристотеля, весь мир представляет собою трагическое целое. В нем и блаженство самозерцающего и вращающегося в себе Ума; в нем и распад этого умного перводвижения, через разные небесные сферы, вплоть до Земли, где под Луной уже, главным образом, царство необходимости и где мы находим как неправильности в движении тел, так и отсутствие ровного и спокойно-радостного сияния умных сущностей и сил в звездах. В мире вечно творится преступление, вечно искупается и преодолевается вина; и вечно сияет катарсически-просветленная, блаженная первоэнергия всеобщей умной Сущности. Поэтому трагедия человека есть частный и, быть может, наиболее показательный случай общего мирового трагизма. И, «не понявши всей трагической сущности Аристотелева космоса в его полноте, нельзя понять и того, как ему представлялась та трагедия, которую он видел на подмостках греческих театров» [16, с. 748].

Что касается пост аристотелевских исследований феномена катарсиса, то их существует огромное множество. Уже в XVI веке аристотелевское замечание о том, что трагедия посредством «сострадания и страха совершает очищение», удостоилось около пятнадцати интерпретаций. Один из ранних комментаторов «Поэтики» Аристотеля К. Маджи толковал катарсис именно как очищение с помощью страха и жалости. Позже Д. Лессинг полагал, что страх, возбуждаемый трагеди-

ей, вовсе не тот, который вызывается несчастьем, предстоящим другому человеку, а тот, который мы переживаем за себя в силу нашего сходства с личностью страдающего. Соотечественник Д. Лессинга гегельянец Ф. Фишер считал, что главная причина очищающего воздействия трагедии коренится не в сочувствии действующему лицу, а в возвышении зрителя над односторонностью противоборствующих сил, в осознании их обоюдной вины. Такая пронизательность помогает зрителю возвыситься до глубокого благоговения перед абсолютной нравственной волей. Возвышение над личным, постижение в частной судьбе неумолимого «порядка вещей» - вот в чем, с точки зрения Ф. Фишера, глубочайший эффект трагедии.

Немецкий поэт И. В. Гете полагал, что катарсис помогает примирению противоположных страстей: «когда трагедия исчерпала средства, возбуждающие страх и сострадание, она должна завершить свое дело гармоническим примирением этих страстей» [8, с. 356]. Под катарсисом он понимает «именно эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений. В трагедии эта завершенность достигается путем некоего человеческого жертвоприношения» [8, с. 380].

Ф. Гегель отвергал аристотелевскую теорию, согласно которой признаком трагедии является «страх» и сострадание. Основной чертой трагедии он считал примирение. «Последним словом трагедии лишь в том случае является не несчастье и страдание, а удовлетворённость духа, когда в таком конце трагедии необходимость того, что происходит с индивидуумами, может представляться абсолютной разумностью, и душа зрителя обретает

истинно нравственное успокоение лишь в том случае, когда она потрясена судьбою героя, а по сути примирена» [7, с. 377].

Христианская концепция эпохи Просвещения склонна скорее к отрицательному взгляду на катарсис. Она находит свое завершение, например, у Ж.-Ж. Руссо, который осуждает театр, ставя в упрек катарсису то, что он лишь «пустое мимолетное чувство, которое исчезает тотчас же. Вслед за иллюзией, породившей его, это остаток естественного чувства, сразу же загубленный страстями, бесплодная жалость, которая удовлетворяется несколькими слезами, но не подвигла никого на малейшее проявление человеколюбия» [27, с. 314].

Для Ф. Ницше понимание катарсиса было неотделимо от «мистериального учения трагедии» — основного познания о единстве всего существующего, взгляда на индивидуацию как изначальную причину зла, а искусство — как радостную надежду на возможность разрушения заклатья индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства [22, с. 94]. Хор и трагический герой, указывал Ф. Ницше, воплощают двойственность, данную в самом происхождении греческой трагедии и обусловленную переплетением художественных инстинктов — аполлонического и дионисического; между тем, как, с другой стороны, она, при посредстве того же трагического мифа, в лице трагического героя способствует нашему освобождению от алчного стремления к этому существованию (существованию в состоянии индивидуации), к которой «борющийся и полный предчувствий герой приуготовляется своей гибелью, а не своими победами» [22, с. 140]. В этом приобщении через трагический миф к дионисийскому оргиазму, ког-

да со зрителем «внятно говорит сокровеннейшая бездна вещей» [22, с. 141] и он как будто «приложил ухо к самому сердцу мировой воли» [22, с. 141], и в его спасении от этого оргиазма через эпическую определенность трагического героя Ф. Ницше прозревал сущность катарсического эффекта.

Из приведенного материала видно, что феномен катарсиса подвергался анализу с точки зрения соответствия потребностям культуры и философии той эпохи, в которой жили и трудились сами исследователи. И, несмотря на принципиальную противоположность интерпретаций, можно сделать общий вывод: катарсис представляет большую значимость для драмы.

В данной работе катарсис понимается как ключевое явление стратегии вовлечения в классической драме, наиболее действенное для фиксации идеи социального блага на эмоциональном уровне. Именно благодаря катарсису драма способна транслировать идеи в социум, делая их не просто разумными, но приемлемыми для зрителя.

Для того, чтобы детально представить, как работает катарсис, рассмотрим стратегию вовлечения и соответствующую ей структуру – составляющие классической драмы, делающие ее инструментом трансфера идей в социум. Так, структура будет включать в себя следующие ключевые элементы: исходное событие, драматическая ситуация, завязка, первая петля, мидпойнт, вторая петля, кульминация, развязка, закрывающая сцена.

Стратегия вовлечения в том виде, в котором она используется драматургами в современном мире, складывалась постепенно. В «Поэтике» Аристотеля мы находим первые попытки критически осмыслить живые нормы драматического искусства. Анализ самого тела

драматического произведения, а также описание воздействия, которое производил древнегреческий театр на людей, подтверждает факт наличия стратегии вовлечения, ключевым элементом которой является катарсис.

Итак, стратегия вовлечения была хорошо знакома древним грекам, однако про нее они нигде не пишут. Скорее всего, она была профессиональной тайной, разглашение которой не поощрялось в силу герметичности профессии. Концептуальное обоснование стратегии вовлечения становится возможным и необходимым лишь в XX веке, когда теория драмы оказывается доступна всем, а пространственно-временные виды искусства превращаются в массовый источник дохода. Сегодня детальный анализ произведений Эсхила, Софокла, Аристофана и Еврипида позволяет четко реконструировать ее основные точки.

Первым шагом в стратегии вовлечения является **любопытство**, присущее всякому человеку вне зависимости от пола, возраста, расы, образования и пр. В структуре драмы это соответствует исходному моменту – то есть первопричине, которая приводит зрителя в зрительный зал.

Второй шаг – **интерес** зрителя, который формируется, когда возникает драматическая ситуация и формулируется драматический вопрос. Здесь любопытство превращается в заинтересованность. Зрителю становится интересно узнать ответ на драматический вопрос. Интерес соответствует точке драматической ситуации.

Наряду с интересом автор делает все, чтобы его герой – носитель темы, стал привлекателен для зрителя, стал ему понятен, чтобы зритель вольно или невольно был способен выступить на стороне главного героя.

В структурной точке завязки герой первый раз встречается с антагонистом, открывается конфликт. Герою наносится некая обида, как правило, несправедливая. После чего у зрителя, до сих пор просто из интереса наблюдавшего за событиями, естественным образом возникает сочувствие оскорбленному герою. Таким образом, следующая стадия стратегии вовлечения – **сочувствие**.

В структурной точке первой петли герой глубоко переживает свою обиду. Поскольку к этому моменту зритель уже на его стороне (две трети интереса и сочувствия), он поневоле из сочувствующего превращается в **сопереживающего**.

В мидпойнте, где герою кажется, что он способен разрешить все свои проблемы, он неожиданно встречается с силами, о которых он не подозревал, и терпит сокрушительное поражение. Мало того, все, что с ним будет происходить, будет причинять ему невыносимые страдания. Зритель, уже втянутый в судьбу героя, **сострадает** ему.

В начале второй петли, когда начинается активное разрушение героя, зритель уже понимает проблему и слабость героя, из-за которых тот терпит поражение за поражением. Герой продолжает страдать, зритель ему сострадает и всей душой готов подсказать, помочь герою удержать его от повторной ошибки.

К окончанию второй петли герой, наконец, тем или иным способом сам приходит к пониманию своих проблем и того, как с ними можно справиться. Здесь знание героя и зрителя относительно сложившейся ситуации совпадает, и зритель непроизвольно начинает жить чувствами и переживаниями героя. Это момент **самоидентификации**, то есть подмены собственного сознания сознанием героя.

Но в то же время антагонист тем или иным способом узнавший о намерениях героя, устраивает для него ловушку. И с этого момента у героя есть шанс добиться своего, победить, если он опять не совершит ошибку. Зритель знает об этой ловушке, а герой — нет. Герой начинает действовать, а зритель попадает в зону невыносимого мучительного ожидания: сработает ловушка, или герою все-таки удастся избежать подстроенных неприятностей. Это зона *саспенса*. Именно этим словом определил подобное состояние Альфред Хичкок, то есть то, что когда-то Аристотель имел в виду как страх вообще, А. Хичкок уточнил и конкретизировал как страх за другого. Это состояние действительно мучительное и невыносимое достигает своего пика в кульминации, и когда герою в конце концов удастся избежать всех ловушек и добиться своего, победить, — зритель, сострадающий и испытывающий мучительное чувство страха за него, получает глубокое удовлетворение и переживает те чувства, которые мы в совокупности называем *катарсис*, то есть, если по Аристотелю — очищение путем сострадания и «страха».

Такова стратегия вовлечения и структура драмы, при помощи которых удастся преподнести зрителю таблетку под названием «катарсис».

Таким образом, в данном параграфе была теоретически реконструирована стратегия вовлечения и эксплицирована соответствующая ей структура драматического произведения. Было показано, что простого изложения событий, происходящего с героями, недостаточно, чтобы закрепить идею драмы в сознании человека. Только при помощи стратегии вовлечения и структуры стало возможным привести зрителя в такое состояние, которое будет наиболее благопри-

ятым для фиксации драматургической идеи на эмоциональном уровне. Это – катарсис, благодаря которому драма способна транслировать идеи в социум, делая эти идеи не просто разумными, но приемлемыми для человека.

Подводя итоги данной главы, обозначим еще раз основные элементы реконструированной модели классической драмы.

Во-первых, основополагающим принципом построения и развития драмы является действие через конфликт. Данный принцип характерен как для классической (древнегреческой) модели драмы, так и для ее последующих исторических форм. При отсутствии конфликта в драме коллизии и перипетии становятся невозможными, а значит, и сама драма теряет всякий смысл.

Во-вторых, была эксплицирована пятичастная форма классической драмы, которая соответствовала запросам древнегреческого общества и позволяла драматургу привести зрителя в желаемое состояние катарсиса. В последствии в связи с экономическими, культурными и социально-политическими изменениями в Европе драматическая форма подверглась упрощению и уже к концу XX века растворилась в одном акте, а социально значимая функция драмы и вовсе себя исчерпала, уступив место развлечению и эстетизации. Именно в этот момент драма получает якобы второй виток в своем развитии, однако в ней уже нет места катарсису и идее социального блага.

В-третьих, была подвергнута теоретической реконструкции стратегия вовлечения драмы, а также была эксплицирована соответствующая ей структура. Так, стратегия вовлечения состоит из следующих компонен-

тов: любопытство, интерес, сочувствие, сопереживание, сострадание, самоидентификация, саспенс, катарсис. Каждый элемент стратегии вовлечения накладывается на соответствующий ему компонент структуры драмы и образует единое целое: исходное событие, драматическая ситуация, завязка, первая петля, мидпойнт, вторая петля, кульминация, развязка, закрывающая сцена.

Как видно, стратегия вовлечения и структура драмы являются теми средствами, которые драматург использует для реализации главной цели – внедрения идеи социального блага в сознание зрителя через катарсис.

Тем не менее, начиная с конца XX века в драме все чаще наблюдается феномен подмены катарсиса на фрустрацию. Об этом пойдет речь в третьей главе, где современная драма будет рассмотрена с точки зрения процесса ее деонтологизации – подмены функции социальной консолидации на функцию разъединения общества на отдельных индивидуумов, не способных к коллективному действию в силу подавленного, фрустрированного сознания.

**ГЛАВА 3.
ДЕОНТОЛОГИЧЕСКАЯ
ЗАДАННОСТЬ
ФРУСТРАЦИОННОЙ
ДРАМЫ**



3.1. Деонтологизация драмы: подмена катарсиса на фрустрацию

В предыдущей главе было показано, что драма – это мощное средство воздействия на сознание людей. Драматург при помощи стратегии вовлечения и соответствующей ей структуры способен внедрять идеи в сознание зрителя не только на рациональном, но и на эмоциональном уровне и делать их приемлемыми и желанными для человека. Происходит это благодаря состоянию, которое зритель испытывает в кульминации – катарсису, ведущему к нравственному очищению и эмоциональной разрядке. Катарсис освобождает от аффектов, внутренней напряженности и позволяет идее драматурга прочно укорениться в сознании индивида.

В настоящей главе будет рассмотрен феномен подмены катарсиса на фрустрацию в современной драме. Будет показано, как возможно такое явление с технической точки зрения, а также какие последствия влечет за собой процесс деонтологизации драмы. Фрустрирующая драма подавляет сознание зрителя, способствуя возникновению новых форм отчуждения в современном мире. Человек в состоянии фрустрации не способен к коллективному действию, к консолидации вокруг идеи социального блага. Кроме того, феномен подмены катарсиса на фрустрацию служит индикатором возможного заката европейской гуманистической традиции в современном мире.

Итак, для начала рассмотрим сам термин «фрустрация». Это слово происходит от латинского *frustratio* – «обман», «неудача», «тщетное ожидание», «расстройство замыслов», и имеет множество определений.

Даже среди психологов нет единого мнения по поводу общего значения данной категории: некоторые из них, говоря о фрустрации, имеют в виду *внешний барьер*, препятствующий достижению цели, в то время как другие обозначают этим термином *внутреннюю эмоциональную реакцию*, обусловленную тем или иным ограничением или препятствием на пути к цели (так, мы говорим, что «чувствуем себя фрустрированными»).

Несмотря на отсутствие единого определения феномена фрустрации, можно сказать, что фрустрированное сознание возникает в ситуации несбывшихся желаний, устремлений, надежд. И соответственно, фрустрировать возможно только в том случае, если у человека в сознании искусственным или естественным способом появляется некая надежда или ожидание.

Фрустрация вызывает стресс, который человек может преодолевать различными способами — агрессивным поведением в обществе, еще большей настойчивостью в достижении желаемого, уходом во вредные привычки (никотин, алкоголь, наркотики) и пр. При этом становится очевидно, что социальная значимость такого индивида резко снижается. Человек уже не способен думать о чем-то другом, кроме как о своем нереализованном состоянии или желании. Возникает некий психологический барьер, неотработанный гештальт, который становится его навязчивым спутником на работе, в семье, на отдыхе, в кругу друзей. Иными словами, человек утрачивает социальную заинтересованность, замыкается на своем психологическом недуге и перестает быть способным к коллективному действию. Что касается

группы фрустрированных людей, то она становится легко управляемой.

Драма как инструмент трансфера идей в социум способна управлять сознанием человека. Как было показано в предыдущих главах, она помогает человеку освободиться от накопившихся аффектов, открывая возможность объединения вокруг общественно полезных и значимых дел, идей. Но это при условии, что ключевым элементом в драме выступает катарсис. Подмена же катарсиса на фрустрацию делает драму инструментом мощного поражения сознания человека, превращая его из активного, творческого деятеля в пассивного, управляемого субъекта.

Технически подмена катарсиса на фрустрацию происходит в кульминации, в тот момент, когда самоидентификация сознания зрителя с сознанием героя уже произошла, зритель, можно сказать, в прямом смысле живет жизнью героя на сцене (на экране). Герой начинает действовать, а зритель попадает в зону невыносимого мучительного ожидания: удастся герою избежать неприятностей и добиться своего или нет? Это состояние достигает своего пика в кульминации, когда зритель с невероятной надеждой ждет положительной развязки в судьбе протагониста. И когда вместо ожидаемой победы герой терпит поражение, погибает, и дело его не торжествует после его смерти – зритель, мучительно страдающий протагонисту, испытывает вместо очищающего и освобождающего катарсиса – глубокое чувство фрустрации. Таким образом, эмоциональная, интеллектуальная, духовная подавленность будет преследовать человека еще долго после окончания драматического произведения, блокируя в нем многие личностные и социально значимые функции.

Такое положение вещей дает возможность сделать вывод о том, что драма, пройдя долгий путь от момента своего зарождения до наших дней, в XXI веке утратила свою онтологическую сущность. В первой главе данного исследования было показано, что именно ритуальный характер и социальная направленность классической древнегреческой драмы обеспечивают реализацию первостепенной задачи драмы – укоренить в сознании индивида нормы и правила общественной морали, перевоспитать его из эгоиста в человека, способного объединяться с другими людьми вокруг идеи общественного блага.

В наше время драма из инструмента социальной регуляции превратилась в лучшем случае в предмет эстетического удовольствия, в худшем – в банальное, низкопробное развлечение. Тому существует несколько подтверждений.

Во-первых, сегодня человек способен воспринимать и обрабатывать огромный объем информации, и ему не нужно в пяти эпизодах с пародами, стасимами и эксодом долго излагать одну историю. Этот факт заставляет драматурга идти на упрощение формы драмы.

Во-вторых, клиповое мышление современного человека позволяет ему выстраивать в собственном воображении алгоритмы событий иногда по единственному, а иногда по совокупности знаков и символов. В связи с этим драма потеряла свою масштабность и свелась до рекламного ролика, клипа и анекдота.

В-третьих, за драмой не нужно специально идти в кино, театр, библиотеку и даже к столу за компьютер. Источник информации находится у каждого в карманном телефоне или в планшете.

Эмоциональная же функция драмы переходит к новостям. Сегодня новости не просто транслируются, а дополняются комментариями и трактовками, что когда-то для зрителя делал древнегреческий хор, и подаются в эмоциональном режиме. А если вспомнить девиз современной журналистики: «Хорошая новость – плохая новость!», то можно сделать вывод, что целью современной драмы является не катарсис, а фрустрация.

Таким образом, в современной европейской культуре в результате утраты связей драмы с фундаментальными основами своего бытия наблюдается процесс ее деонтологизации. Под деонтологизацией понимается подмена сущностного, онтологического основания драмы на произведенную фактичность, которая наделяет ее своей мерой. Будучи одной из форм современного искусства, драма утратила свои корни, забыв о своем истинном предназначении. Она двояко потеряла себя: как средство освобождения зрителя от накопившихся аффектов и как инструмент трансфера идеи социального блага в общество. А тот фрустрационный, эпатирующий эффект, который современная деонтологизированная драма оказывает на сознание человека, выдается за правильный, модный, всеми желанный.

Помимо этого, наблюдая за подменой катарсиса на фрустрацию в драме, можно судить о том, что в современном мире, как и когда-то в Древней Греции, существует некая сила, заинтересованная в сохранении своего властного, доминирующего статуса. Однако ее задача – не консолидировать людей вокруг идеи общественного блага, а наоборот, фрустрировать сознание человека, сделать его слабым и безвольным, не способ-

ным к коллективным действиям, плохо представляющим свой путь, в конечном счете, легко поддающимся управлению. И если для древних греков трансформация мифологизированного ритуала в драму с ярко выраженным моральным контекстом означала зарождение западно-европейской цивилизации, наследниками которой мы сегодня являемся, то подмена катарсиса на фрустрацию в современной драме может привести к тому, о чем предупреждал М. Мамардашвили: «человечество в целом ждет угроза «вечного покоя», т. е. возможность вечного пребывания в состоянии ни добра, ни зла, ни бытия, ни небытия... Просто цивилизации может и не быть на Земле до какой-либо атомной катастрофы и совершенно независимо от нее. Достаточно необратимых разрушений сознания, последовательного ряда перерождений структуры исторического человека» [19, с. 200].

Таким образом, в данном параграфе была раскрыта сущность процесса деонтологизации драмы в современном мире. Было показано, что на данном этапе развития европейской культуры драматическое произведение потеряло свое главное предназначение — оно перестало закреплять в сознании зрителя нравственные идеи социального блага. Вместо этого драма превратилась в банальное развлечение, в объект эстетизации и самое главное, в силу подмены катарсиса на фрустрацию, драма превратилась в мощное оружие подавления общественного сознания.

Такое свойство деонтологизированной драмы породило в современном мире новые формы отчуждения, о которых речь пойдет в следующем параграфе.

3.2. Роль драмы в возникновении новых форм феномена отчуждения

В предыдущем параграфе было показано, что из-за подмены катарсиса на фрустрацию современная драма превратилась в мощный инструмент подавления сознания зрителя. Фрустрационная драма не освобождает человека от накопившихся аффектов, не очищает нравственно, не предлагает путей консолидации общества вокруг идеи социального блага, наоборот — подавляет интерес индивида к важнейшим сторонам человеческого существования, блокирует желание самоутверждения, усугубляет противоречие между обыденностью и стремлением вновь вернуться к подлинным основам человеческого бытия.

В античной Греции назначение драмы заключалось в том, чтобы в художественной форме представить важнейшие проблемы человеческого существования, приобщить зрителя к действию, перенести его из сферы повседневного в область метафизического, заставить ощутить свою общечеловеческую сущность. Именно в древнегреческой драме мы всегда имеем дело с различными формами драматизации главнейших сторон человеческого бытия, с воплощением в образах извечных вопросов, которые осмысляет философия. Современная же фрустрационная драма не только не очищает душу, но насаждает, культивирует в ней аффекты, создавая тем самым предпосылки возникновения новых форм феномена отчуждения.

Классическое описание сущности проблемы отчуждения принадлежит немецкому мыслителю К. Марксу. В «Экономическо-философских рукописях 1844 года»

философ акцентирует внимание на феномене отчужденного труда, возникающего на почве эксплуатации человека человеком на протяжении всей истории развития человечества и, особенно, в условиях капиталистического общества. К. Маркс анализирует четыре стадии феномена отчуждения.

Первая стадия понимается им как неспособность человека обнаружить в своей деятельности нечто адекватное своей собственной сущности, то есть самоотчуждение рабочего в процессе производства. Это значит, что рабочий, трудясь, как бы отделяется от своего труда и приобретает по отношению к нему внешнюю позицию. Труд не принадлежит ему, выступая в качестве некой самостоятельной сущности. Причину этого К. Маркс усматривает в принудительном характере труда. Рабочий «в своем труде не утверждает себя, а отрицает, чувствует себя не счастливым, а несчастным, не разворачивает свободно свою физическую и духовную энергию, а изнуряет свою физическую природу и разрушает свой дух» [20, с. 563].

Вторая стадия связана с тем, что не только сам труд во всем процессе его протекания отчуждается от рабочего, но отчуждается и результат труда, или опредмеченный труд. Конечный продукт не принадлежит рабочему, более того, он закабаляет рабочего, ибо усилия, затраченные последним на создание чего-либо, оборачиваются против него самого.

Отсюда с необходимостью следует *третья стадия*, когда индивид отчуждается от своей собственной сущности. Труд, по образному выражению К. Маркса, «расчеловечивает» (entmenschlicht) человека. От человека отчуждается его собственная ценность, но она не испаряется в ничто, а модифицируется в не-

кого рода «инобытие» — «товарный фетишизм», который характеризуется двумя признаками. Во-первых, это овеществление общественных отношений в сфере производства, и, таким образом, отношения людей коррелируются отношениями вещей. Во-вторых, описанное явление приводит к тому, что люди наделяют вещи, продукты труда не присущими им свойствами.

И наконец, *четвертая стадия* отчуждения труда в «Экономическо-философских рукописях 1844 года» — процесс взаимообособления людей.

Таким образом, отчужденный труд в условиях капиталистической частной собственности представлен у К. Маркса в возрастающей схеме:

1. Самоотчужденный человек (отчужденный труд отчуждает от человека его собственную природу).

2. Отчужденный труд (человек лишается собственной деятельной функции).

3. Отчужденная жизнь (родовая сущность человека превращается в чуждую ему сущность).

4. Отчужденный человек (человек отчуждается от человека) [20, с. 567–569].

Как известно, в современном глобализирующемся обществе проблема феномена отчуждения, эксплицированная К. Марксом в XIX веке, еще больше усугубляется. Философская и социологическая проблематика отчуждения более зазвучала в контексте таких современных вопросов, как социальные конфликты, технические и гуманитарные катастрофы, терроризм, наркомания и психические болезни, криминализация общества, апатия, конформизм людей и т. п. Отчуждение становится универсальным модусом «бытия-в-мире».

Казалось бы, искусство, и в частности, драма – вот то универсальное средство, которое призвано указывать человеку путь к себе самому, драматизируя на высочайшем художественном уровне важнейшие явления бытия – жизнь и смерть, преступление и наказание, человек и природа.

Тем не менее, под воздействием современной фрустрационной драмы происходит прямо противоположный процесс. Человек отделяется от себя, становится чужим самому себе, перестает быть центром собственного мира, хозяином своих поступков. В силу негативного воздействия деонтологизированной драмы на сознание человека в XXI веке усугубляются старые и появляются новые формы отчуждения:

1. Отчуждение человека от общества, результатом которого является индивидуализм и эгоизм.

Современная драма не ставит своей задачей воспитать в людях глубокие нравственные чувства, консолидировать их вокруг решения общественно важных проблем. Напротив, фрустрируя сознание индивида, она разрушает общественные идеалы, дискредитируя всякую идею во благо социума.

2. Отчуждение человека от человека, которое характеризуется кризисом отношений, нарушением коммуникативных связей и одиночеством.

Фрустрированное сознание замыкается на самом себе, а это в свою очередь с легкостью позволяет превратить современного человека в субъект товарно-денежных отношений. Сегодня люди пользуются друг другом: работодатель использует тех, кого нанимает на работу, торговец использует покупателей. В наши дни в человеческих отношениях редко сыщешь любовь или ненависть. Пожалуй, в них преобладает чисто внеш-

нее дружелюбие и еще более внешняя порядочность, но под этой видимостью скрывается отчужденность и равнодушие.

3. Отчуждение человека от самого себя, что ведет к деперсонализации личности.

В состоянии фрустрации люди теряют веру в собственные возможности и силы, превращаясь в объект для манипуляции со стороны рекламы, религиозных сект, сомнительных общественных и политических организаций.

Человеку навязывается представление о самом себе как о товаре, который надо выгоднее продать на рынке, он перестает ощущать себя активным деятелем, носителем духовных ценностей. Он отчужден от творчества. Цель его – продать себя подороже. Отчужденная личность, предназначенная для продажи, неизбежно теряет в значительной мере чувство собственного достоинства, свойственное людям даже на самой ранней ступени исторического развития. Он неизбежно теряет ощущение собственного «я», всякое представление о себе как о существе общественном, но в то же время единственном и неповторимом.

4. Отчуждение человека от политики, что ведет либо к пассивной позиции равнодушного наблюдателя, либо к политическому конформизму, неосмысленному соглашательству.

Само слово «политика» происходит от греческого – politikē, которое состоит из двух слов, производных от polis «город, государство» и technē «искусство», и означает «искусство управлять городом, государством».

Фрустрационная драма отвергает смысл всякого общественно полезного поступка, дискредитирует

идею социального блага, навязывает бессмысленность в каком-либо участии в политической жизни общества, что закономерно приводит индивида к аполитичности.

5. Отчуждение человека от социальных институтов, которые превращаются в сознании индивида в бюрократические организации, господствующие над ним.

Потеряв веру в возможность повлиять на ход общественных дел, человек с фрустрированным сознанием начинает воспринимать социальные институты как нечто, существующее не ради решения социальных задач, а для поддержания уже сложившихся отношений между индивидом и государством, где индивид – это винтик в огромном бюрократическом аппарате чиновников.

6. Отчуждение человека от культуры, выражающееся в бездуховности современной драмы, в замене действительно культурных ценностей эрзацами «всеобщей массовой культуры», контркультуры, эпатажными подделками.

Так, в мире фрустрационной культуры, где неповторимость и целостность бытия утрачивается, человек отчуждается от самого себя и из главного героя собственной жизни превращается в актёра третьего плана. Сбитый с толку зритель уже не отличает рекламу, посулы и рецепты от настоящих произведений искусства. В таких условиях драма теряет связь с жизнью и уже не может душевно обогатить зрителя и слушателя, развить его.

7. Отчуждение человека от морали, что проявляется в аморализме.

Фрустрационная драма пропагандирует вещественные взаимоотношения, зло, насилие безжалостность

и эгоизм. Принципиально отрицая моральные нормы, она транслирует зрителю идею об относительности всех человеческих ценностей, вызывая у людей крайнюю форму апатии и нигилизма.

8. *Мировоззренческое отчуждение.* Все выше перечисленные формы отчуждения, порождаемые фрустрационной драмой, приводят сегодня к подмене подлинного мировоззрения на крайний физикализм и рационализм, что порождает у современного человека скептическую ориентацию и индустриальный фетишизм.

Итак, в данном параграфе было показано, каким образом современная драма отчуждает людей от их личного опыта, усугубляет их духовную разобщенность, отгораживает их друг от друга, от действительности и от самих себя. Постоянное состояние фрустрации мешает личности осознать свои порывы и удовлетворить свои стремления. Отсюда неизбежно возникает ощущение бесплодности и безнадежности либо, как самозащита, — лихорадочная жажда деятельности. В первом случае это можно назвать равнодушной скукой, во втором — скукой тревожной, и никакие отвлекающие средства не могут ее излечить. Утомленный ею человек тоскует не по обществу других, как ему кажется, а по самому себе. Он чувствует, что ему не хватает самостоятельности и самобытности, умения по-своему воспринимать мир, от которого его старательно отгораживают при помощи все новых низкопробных суррогатных драм. Сегодня человек, как сапожник без сапог, намертво отгорожен от своей сущности, а стало быть, пришло время завершающему этапу развития гуманистической традиции, начало которой было заложено в эпоху Древней Греции. Об этом речь в следующем параграфе.

3.3. Фрустрация в драме как индикатор заката европейской гуманистической традиции

В гуманистической традиции драма, как и искусство в целом, всегда была призвана возвеличивать достоинство человека, утверждать и передавать из поколения в поколение общечеловеческие ценности. На высокохудожественном уровне драматурги стремились нравственно очистить душу зрителя, позволить ему выйти за пределы обыденности, глубже понять свое человеческое предназначение и ощутить тем самым свою человеческую сущность.

С середины XX века, когда катарсис подменили фрустрацией, драма утрачивает свой первоначальный смысл, а вместе с тем дискредитируется сформулированный в античной Греции принцип антропоцентризма, согласно которому человек есть центр Вселенной, цель всех свершающихся в мире событий.

В данном параграфе предпринимается попытка рассмотреть феномен деонтологизации драмы в современном мире как индикатор заката европейской гуманистической традиции.

Обыкновенно драматурги старались изображать своих главных героев людьми достойными, неизменно следуя наставлению Аристотеля «...не следует: ни чтобы достойные люди являлись переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, а только возмутительно; ни чтобы дурные люди переходили от несчастья к счастью, ибо это уж всего более чуждо трагедии, так как не включает ничего, что нужно, — ни человеколюбия, ни сострадания, ни страха; ни чтобы слишком дурной человек

переходил от счастья к несчастью, ибо такой склад хоть и включал бы человеколюбие, но не [включал бы] ни сострадания, ни страха, ибо сострадание бывает лишь к незаслуженно страдающему, а страх за подобного себе, стало быть, такое событие не вызовет ни сострадания, ни страха» [4, с. 658]. Персонажи классических драматических произведений бросали вызов судьбе, раскрывая при этом свои нравственные качества. Как утверждает Цицерон, «красота – это прежде всего то, что достойно почета или высокой чести, что поражает и удивляет человека своим возвышенным и всегда *благонамеренным* характером» [18, с. 98]. И даже если герою суждено было погибнуть, – дело его продолжало жить в памяти и сердцах его друзей и единомышленников.

Возрожденческие установки по поводу искусства и общественного блага проявлялись через глубочайший интерес творца к человеку и его переживаниям, проблеме личности и общества, прославление красоты человека, обостренное восприятие поэзии земного мира. Как и гуманизму – идеологии Ренессанса, литературе Возрождения было присуще стремление откликнуться на все актуальные вопросы человеческого бытия, а также обращение к национальному историческому и легендарному прошлому. Отсюда невиданный со времен античности расцвет лирической поэзии и создание новых поэтических форм, а впоследствии подъем драматургии.

Пожалуй, первым «вывихом», возникшим в данной парадигме на протяжении всей истории развития драмы и приведший в XX веке к философии экзистенциализма, стало декадентство. Как уже было показано ранее, характерными чертами декадентства обычно

считаются субъективизм, индивидуализм, аморализм, отход от общественности, *taedium vitae* и т. п., что проявляется в искусстве соответствующей тематикой, отрывом от реальности, поэтикой искусства для искусства, эстетизмом, падением ценности содержания, преобладанием формы, технических ухищрений, внешних эффектов.

С появлением экзистенциализма в XX веке понимание драмы было подвергнуто существенным изменениям. По словам самого Ж.-П. Сартра, один из главных упреков в адрес их творчества можно сформулировать следующим образом: «Как можно делать героями столь дряблых людей?» [28, с. 322]. Здесь главный герой становится игрушкой в руках судьбы, жалким, ничтожным, растерянным, поставленным к стене существом, жертвой субъективизма и абсурда. От него уже ничего не зависит, грани морали и общественного блага как конечная цель всех видов человеческой деятельности постепенно размываются и в конце концов становятся неопределенными, поскольку принимают крайнюю форму субъективизма, что само по себе уже отрицает понятие общественного. Позднее, в эпоху постмодерна субъективизм в драме и в искусстве в целом усиливается, зрителя начинают убеждать в ценности эпатажных проявлений как выражения полной художественной свободы личности (например, театр абсурда). Эпатажные произведения становятся модными, у людей формируется соответствующий вкус, абсолютные ценности становятся относительными, в том числе и обесценивается человеческая жизнь. Если в рамках гуманистической традиции человек осмысливался как творческое начало и активный субъект, то теперь он превратился

в жалкое, безвольное, с фрустрированным сознанием существо.

Постепенно катарсис как нравственное очищение через сострадание перестает выполнять свою ключевую функцию, на его место приходит жесткий эпатаж и фрустрация, призванные причинить боль, оскорбить, обидеть, унижить, *ударить по достоинству человека*. В таких условиях индивид теряет веру в себя самого, как бы впадает в сомнамбулическое состояние и никакой иной роли, кроме как быть успешным потребителем и функционером он исполнить уже не способен. Главной целью человеческого бытия становятся деньги, честь обменивается на бесчестие, правда – на ложь, люди становятся средством для достижения политического и экономического благополучия «элит».

Иными словами, превращая достоинство человека в мишень для поражения, фрустрационная драма препятствует дальнейшему развитию идеалов и ценностей гуманизма, и позволяет говорить о закате европейской гуманистической традиции в целом.

Таким образом, подводя итоги данной главы, следует еще раз отметить, что, начиная с середины XX века классическая драма стала незаметно утрачивать свою онтологическую сущность. А именно: подмена катарсиса на фрустрацию в современном мире делает драму мощным инструментом поражения сознания человека, превращая индивида из активного, творческого деятеля в пассивный, управляемый объект.

Такое свойство деонтологизированной драмы способствует укреплению старых и возникновению новых форм феномена отчуждения, подмене подлинного мировоззрения на крайний физикализм, рациона-

лизм, скептическую ориентацию и индустриальный фетишизм.

Коме того, фрустрационная драма, целью которой является жесткий эпатаж и удар по чувству собственного достоинства человека, является признаком отрицания гуманизма и возможного заката европейской гуманистической традиции в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Традиционно принято считать, что драма как один из родов литературы возникла из ритуального поклонения древнегреческому богу Дионису. По свидетельству Аристотеля, ее основной задачей представлялось нравственное очищение через сострадание и «страх», то есть катарсис. Зритель в момент кульминации и положительной драматической развязки избавлялся от накопившихся аффектов, что приносило ему эмоциональную разрядку и позволяло ощутить себя сопричастным к социуму.

В данном исследовании эксплицируется скрытая сущность драмы – ее способность выступать в качестве инструмента трансфера идей в социум. На протяжении развития европейской истории можно наблюдать примеры использования драмы в качестве мощного, бескровного оружия, которое безошибочно поражает свою цель – человеческое сознание. Теоретическая реконструкция модели классической драмы позволяет приблизиться к профессиональной тайне древнегреческих драматургов и выявить тот механизм, который превращает индивида в объект воздействия со стороны драматического произведения. Таким механизмом является стратегия вовлечения и структура драмы – способ изложения истории, который рассчитан на эмоциональный контакт со зрителями с целью приведения их в состояние катарсиса. Именно благодаря структуре и стратегии вовлечения драматургу удается сделать транслируемую им идею желанной и привлекательной для индивида не только на рациональном, но и на эмоциональном уровне.

Утраченная в XX веке онтологическая сущность драмы, ее позабытый универсальный статус в трансцендентально-антропологическом измерении обесценили

социальную значимость драматического произведения, превратили его в лучшем случае в низкопробную забаву, а в худшем – в мощное оружие подавления массового сознания. Современная теория драмы не затрагивает вопроса об онтологической сущности драматического произведения, в связи с чем возникает множество необоснованных интерпретаций в понимании смысла драмы как феномена культуры. Это приводит к возникновению на рынке драматического искусства огромного количества низкопробного продукта, выдающего себя за авторское кино или спектакль, и вынуждающего зрителя платить деньги за суррогат. Более того, упрощенная драматическая форма позволила подменить катарсический модус драмы на фрустрационный, превратив тем самым драму в инструмент поражения сознания зрителя, а самого зрителя – в пассивный, управляемый объект. Такое свойство деонтологизированной драмы способствует возникновению новых форм феномена отчуждения, подмене подлинного мировоззрения на крайний физикализм, рационализм, скептическую ориентацию и индустриальный фетишизм. Отрицая гуманизм, фрустрационная драма наносит сокрушительный удар по чувству собственного достоинства человека, что, без сомнения, говорит о возможном закате европейской гуманистической традиции в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ



1. Аникст, А. А. История учений о драме: теория драмы от Гегеля до Маркса / А. А. Аникст. – М.: Наука, 1983. – 287 с.

2. Античная музыкальная эстетика / вступ. очерк и собр. текстов А. Ф. Лосева. – М.: Музгиз, 1960. – 304 с.

3. Ардаширова, Э. Т. Эстетическая категория «катарсис» в педагогике: метод. пособие / Э. Т. Ардаширова. – М.: Интел Тех, 1994. – 33 с.

4. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Сочинения: в 4 т. / Аристотель. – М., 1975–1983. – Т. 4. – 1983. – С. 645–681.

5. Владимиров, С. В. Действие в драме: учеб. пособие / С. В. Владимиров. – 2-е изд., доп. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, 2007. – 190 с.

6. Воронина, Л. А. Основные эстетические категории Аристотеля / Л. А. Воронина. – М.: Высш. шк., 1975. – 126 с.

7. Гегель, Ф. Эстетика: в 4 т. / Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1973. – Т. 4. – 1973. – 676 с.

8. Гете, И. В. Об искусстве: сборник / И. В. Гете. – М.: Искусство, 1975. – 623 с.

9. Головня, В. В. История античного театра: учеб. пособие / В. В. Головня. – М.: Искусство, 1972. – 400 с.

10. Калинин, Л. А. О нравоцентричности трансцендентальной антропологии Канта, или О роли морали в природе человека / Л. А. Калинин // Кант. сб. – 2010. – № 34. – С. 21–33.

11. *Каллистов, Д. П.* Античный театр / Д. П. Каллистов. – Л.: Искусство, 1970. – 176 с.

12. *Кант, И.* Религия в пределах только разума / И. Кант // Собр. соч.: в 8 т. – М., 1994. – Т. 6: Религия в пределах только разума; Метафизика нравов. – С. 5–224.

13. *Кант, И.* Собрание сочинений: в 8 т.: пер. с нем. / И. Кант. – М.: Чоро, 1994. – Т. 3: Критика чистого разума. – 1994. – 741 с.

14. *Лосев, А. Ф.* Греческая трагедия / А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, Н. А. Тимофеева, Н. М. Черемухина. – М.: Учпедгиз, 1958. – 212 с.

15. *Лосев, А. Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1975. – 776 с.

16. *Лосев, А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.

17. *Лосев, А. Ф.* История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – М.: Искусство, 1965. – 374 с.

18. *Лосев, А. Ф.* Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н. э. / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1979. – 416 с.

19. *Мамардашвили, М. К.* Если осмелиться быть... / М. К. Мамардашвили; беседу вели: Ю. Сенокосов, А. Караулов // Как я понимаю философию: сборник / предисл. Ю. П. Сенокосова. – М., 1990. – С. 172–200.

20. *Маркс, К.* Из ранних произведений / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М.: Госполитиздат, 1956. – VIII. – 689 с.

21. Материалисты Древней Греции: собр. текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура / Акад. наук СССР, Ин-т философии; общ. ред. и вступ. ст. М. А. Дынника. – М.: Госполитиздат, 1955. – 239 с.

22. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру / Ф. Ницше // Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше; сост. К. А. Свасьян. – М., 1990. – Т. 1. – 1990. – С. 57–157.

23. Оруджев, З. М. Природа человека и смысл истории / З. М. Оруджев. – М.: URSS: Либроком, 2009. – 445 с.

24. Познякова, О. Л. Философия истории И. Канта: антропологические и социально-политические аспекты / О. Л. Познякова. – Минск : Респ. ин-т высш. шк., 2015. – 104 с.

25. Пушкин-критик: сб. ст. / сост. Н. В. Богословский. – М.: Гослитиздат, 1950. – 759 с.

26. Редько, А. М. Функциональность хора в пространстве древнегреческого представления / А. М. Редько // Молодой учен. – 2011. – Т. 2, № 5. – С. 157–161.

27. Руссо, Ж.-Ж. Об общественном договоре: трактаты / Ж.-Ж. Руссо. – М.: Канон-пресс-Ц: Кучково поле, 1998. – 414 с.

28. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов: сборник / Ф. Ницше [и др.]; сост. А. А. Яковлева. – М., 1989. – С. 319–344.

29. Сталь, де Ж. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями / Ж. де Сталь; пер. и коммент. В. А. Мильчиной; вступ. ст. А. А. Аникста. – М.: Искусство, 1989. – 476 с.

30. Чанышев, А. Н. Аристотель / А. Н. Чанышев. – М.: Мысль, 1981. – 200 с.

31. Hardin, R. Ritual in recent criticism: the elusive sense of community / R. Hardin // Publ. of the Lang. Assoc. – 1983. – Vol. 98. – P. 846–862.

32. Blau, H. The myth of ritual in the marketplace of signs / H. Blau // The play and its critics: essays for Eric Bentley / ed. M. Bertin. – Lanham, 1986. – P. 305–339.

33. D'Aquili, E. G. The neurobiology of myth and ritual / E. G. D'Aquili, C. D. Laughlin // The spectrum of ritual: a biogenetic structural analysis / ed.: E. G. D'Aquili, C. D. Laughlin. – New York, 1979. – P. 157–158.

34. Hinden, M. Drama and ritual once again: notes toward a revival of tragic theory / M. Hinden // Comparative Drama. – 1995. – Vol. 29, № 2. – P. 183–202.

35. Hinden, M. Ritual and tragic action: a synthesis of current theory / M. Hinden // J. of Aesthetics a. Art Criticism. – 1974. – Vol. 32, № 3. – P. 357–373.

36. Murray, G. Excursus on the ritual forms preserved in Greek tragedy / G. Murray // Themis: a study of the social origins of Greek religion / ed.: J. E. Harrison, G. Murray, F. M. Cornford. – London, 1963. – P. 343–344.

37. Rainer, F. Drama and ritual / F. Rainer // Drama and religion / ed. J. Redmond. – Cambridge, 1983. – P. 159–223.

СОДЕРЖАНИЕ



ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ДРАМА И ЕЕ УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СТАТУС В ФИЛОСОФСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ	7
1. 1. Социально-исторические и культурные предпосылки возникновения древнегреческой драмы	9
1.2 Ритуальный подход как теоретическое основание онтологической сущности драмы.....	19
1. 3. Универсальный характер природы драмы в трансцендентально-антропологическом измерении...	29
ГЛАВА 2. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ МОДЕЛИ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЫ	41
2.1. Диалектика конфликта как принцип построения и развития драмы.....	43
2.2. Форма драмы как инструмента трансфера идей в социум.....	48
2.3. Катарсис в драматической структуре и стратегии вовлечения	57
ГЛАВА 3. ДЕОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ЗАДАННОСТЬ ФРУСТРАЦИОННОЙ ДРАМЫ	69
3.1. Деонтологизация драмы: подмена катарсиса на фрустрацию	71
3.2. Роль драмы в возникновении новых форм феномена отчуждения.....	77
3.3. Фрустрация в драме как индикатор заката европейской гуманистической традиции	84
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	89
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	93

Научное издание

Познякова Ольга Леонидовна

ФИЛОСОФИЯ ДРАМЫ: ФРУСТРАЦИЯ VS. КАТАРСИС

В авторской редакции

Компьютерная верстка *Ю. Н. Морковко*

Подписано в печать 15.08.2017. Формат 60×84/16.

Бумага офсетная. Ризография.

Усл. печ. л. 5,93. Уч.-изд. л. 3,16. Тираж 100 экз. Заказ 60.

Издатель и полиграфическое исполнение
государственное учреждение образования
«Республиканский институт высшей школы».
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/174 от 12.02.2014.
Ул. Московская, 15, 220007, г. Минск.