

РИТУАЛЬНЫЙ ПОДХОД КАК ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ ДРАМЫ

Познякова О.Л.

(кандидат философских наук, доцент, Белорусский государственный медицинский университет)

В статье анализируется специфика ритуального подхода в осмыслении драмы как феномена культуры, эксплицируются его три основополагающих принципа: ритмичность; трагическое действие как ритуал очищения; ритуальное единение зрителей. Раскрывается онтологическая сущность драмы, основанная на ритуальном характере драматического произведения. Показано, что любое наслоение извне привнесенных смыслов, то есть, деонтологизация драмы, обесценивает ее социальную значимость и превращает драму в мощное оружие подавления массового сознания.

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» [1]. 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 рассматривает 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» [2, 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. Мюррэя 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 русскоязычной. 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» [3, 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 [4, 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 синхронно 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, сплачивает 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.

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

Таким образом, 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 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.

Онтологическая сущность драмы заключается в ее ритуальности, и 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. 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.
2. 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.
3. 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'Aquilli, C. D. Laughlin. – New York, 1979. – P. 157–158.
4. Головня, В. В. История античного театра : учеб. пособие / В. В. Головня. – М. : Искусство, 1972. – 400 с.

Ключевые слова: драма, ритуальный подход, деонтологизация драмы.

RITUAL APPROACH AS A THEORETICAL JUSTIFICATION OF THE ONTOLOGICAL ESSENCE OF DRAMA O.L.POZNJAKOVA

The article reveals the specificity of the ritual approach in understanding of drama as a cultural phenomenon. Three basic principles of the ritual approach are explicated: rhythm; tragic action as a ritual of purification; ritual unity of viewers. The ontological nature of drama within its ritual character is analyzed. It is concluded that the process of deontologization of the drama devalues its social significance and turns it into a powerful weapon of suppression of mass consciousness.