

Театральность как путь к гармонизации самосознания

Современность, подарившая человеку свободу от диктата традиций, лишила его возможности определять цели внутри себя. В XX-XXI вв. целью «Я» стало узнавание *субъекта-во-мне* исключительно в *ложном объекте-во-мне*, что загнало личность в порочный круг погони дурно сыгранного «Я» за дурно сыгранным «Я». Возникла острая необходимость в возврате к театральности в различных областях искусства, эстетике и обыденности в противопоставление *театра одного Я*. Вопрос лишь в том, как превратить театральность в практику души.

Театр был рождён стихийным мыслительным актом людей, так или иначе, причастных к культурной парадигме Доархаического периода Древней Греции. Уже в период архаики театр включил все известные на тот момент виды других искусств, будь то живопись, музыка или танец. И именно благодаря целостности драма остаётся, пожалуй, единственным видом искусства, где действительно достигим катарсис.

Понимание генезиса и воздействия на личность такого явления, как *театральная транспозиция*, способствует постижению законов театра и достижению катарсиса. Давно подмечено, что именно в театре происходит трансформация пространства и времени таким образом, что, несмотря на очевидность неизменчивости объективного времени и топологического пространства вокруг театрального действия, тем не менее, спектакль словно выключен из окружающей действительности. Всё происходящее на сцене, как для актёров, так и для зрителей, представляется некой областью нового измерения одновременно и существующего в данную минуту в данном месте, и не существующего вовсе. Театр удивителен и тем, что его невозможно отнести к категории бодрияровской симуляции, поскольку он наглядно доказывает свою целостность и самостоятельность по отношению к обыденной действительности. Театр – это своеобразный амплификатор нашей человеческой действительности. В сравнение с другими областями искусства именно театр позволяет субъекту, приобщившемуся к нему, выйти за пределы

себя. Театр позволяет, покинув нашу жизнь и не оказавшись в небытии, погрузится в жизнь параллельную, иную и оттуда исследовать себя всецело. «Потому что, живя эмпирически, мы конечны: мы не можем пройти в бытии бесконечное число шагов, чтобы всё охватить. А через переживание трагедии, которая поставлена и в которой завершены смыслы, но завершены символически, через них можно. Мы можем охватить всё, оставаясь конечными»,¹ - рассуждает о цели театра М.К. Мамардашвили.

Театральная транспозиция или конструкт сверх-реальной реальности театрального действия берет своё начало во взаимодействии двух явлений. Первое – это «статус информированности», о котором в монографии «Анализ фреймов»² говорит Ирвинг Гофман и определяет его как принципиальное условие осуществления, как театрального спектакля, так и *спектакля повседневного опыта*. Второе – рекурсивный субъективизм, представляющий собой возникновение двойственной памяти и восприятия у актёра за счёт акцепции и присвоения личности персонажа актёром, влекущей за собой изменение статуса собственного «Я». Поскольку актёр и персонаж являются физически одним лицом, то вся личность актёра переходит в статус объекта-во-мне, а личность персонажа приобретает статус субъекта-во-мне этого лица.

Сверх-реальная реальность театра – это состояние-форма, заключившись в которую актёру позволено максимально приблизиться к возможности сборки субъекта, выключить зависимость его самоидентификации от объектов-извне, разрешить пространственно-временной конфликт и свести ментальное пространство к топологическому, или наоборот. В эстетической игре, что тождественно сверх-бытию театра Свобода приобретает иное качество, нежели в обыденности, - она становится внутренней идеей субъекта как неотвратимой необходимости, а не внешней, подобно заменимой вещи, поскольку, - как говорит К. Чухров: «...Само сверх-

¹ Мамардашвили М.К. Философские чтения. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – С. 52.

² Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта: Пер. с англ. / Под ред. Г.С. Батыгина и Л.А. Козловой; вступ. статья Г. С. Батыгина. – М.: Институт социологии РАН, 2003. – С. 186-216.

бытие, сама виртуальность трансцендентально-абстрактного сохраняет реальность эмпирического, ибо игра одновременно и идеальна, и эмпирически воплощена. Такой парадокс возможен как артистическое пресуществление, как «театр».³

В большинстве источников проблема самоидентичности часто изучается, словно вырванной из некоего контекста, вне казуальности, от чего возникает смутное ощущение о пустоте содержания работ, несмотря на великолепную форму исполнения. Задача данного исследования состоит как раз в том, чтобы попытаться определить конечную цель, не забывая о причинности и моменте движения от точки «А» к точке «В».

Главное препятствие на пути к самопознанию можно усмотреть в устойчивой связи между *субъектом-во-мне* и *ложным объектом-во-мне*, разорвать которую возможно, лишь став жестокими к самим себе. Антонен Арто посвятил теме жестокости многие письма друзьям и манифесты, в которых он предостерегает от неверного понимания этого термина, для чего намеренно обозначает жестокость *чистой* (*une cruauté pure*) дабы лексически выделить её в отдельную категорию.⁴ Под чистой жестокостью он предлагает понимать осознание высшего детерменизма, то есть абсолютности жизни, заключённой в мысль, входя в которую человек достигает пограничного состояния, хотя бы, потому что это требует колоссальной силы духа для удержания себя от соблазна ускользнуть от мысли. М.К. Мамардашвили поясняет слова А. Арто: «Быть способным на мысль – значит быть способным на жестокость, способным сказать самому себе: это так, как бы мне не хотелось бы».⁵ Основная идея крютического театра проста: без жестокости к самому себе невозможно обуздать хаос в душе и преодолеть лень сознания, чтобы подчиниться необратимости жизни, то есть необходимости осознания

³ Чухров К. Быть и исполнять, Проект театра в философской критике искусства / Кети Чухров; [науч. ред. А. В. Магун]. – СПб. : Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. – С. 202.

⁴ Арто А. Театр и его Двойник / Пер. с франц.; Составл. и вступит. статья В. Максимова; Коммент. В. Максимова и А. Зубкова. – СПб.: «Симпозиум», 2000. – 440 с.

⁵ Мамардашвили М.К. Философские чтения. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – С. 311.

неких метафизических оснований нашего бытия. В противном случае человек теряет реальную связь, как с миром, так и с самим собой.

Конечно, А. Арто говорит, о театре, как области искусства, однако делает важное замечание о подчинённости абсолютной необходимости даже Творца, не отрицая его сущности, как такового. И видит он её не столько в явлении или состоянии, а в движении – в акте творения. Творец, по словам А. Арто, не может не творить, а значит не существовать, и в этом заключена суть его несвободы. Акт творения видится А. Арто целью и основанием самого себя, а между ними момент движения, связывающий всё в единое метафизическое «быть», о чём он говорит следующее: «Невидимый бог, когда творит, подчиняется жестокой необходимости акта творения, навязанной ему самому, но он не может не творить, то есть не может не допускать к центру вольно кружащегося вихря блага хоть какой-то частицы зла, которая со временем становится всё меньше и бледнее». ⁶ Вообще, рассуждения о жестокости имеют вне-этический и вне-эстетический контекст, несмотря на то, что предпринимается попытка теоретически обосновать возникновение потребности в новом театре. Под новым театром в данном исследовании подразумевается, как и у А. Арто, не столько исполнение пустых ролей актёрами и перевод специфического трёхмерного пространства на экзистенциальный уровень, сколь режим обнажения «болезненного» зазора между «Я» актёра и «Я» роли, в котором обнаруживается момент становления сверх-бытия, поскольку и то и другое «Я» есть и не форма, и не содержание, а лишь состояние такового, реализуемое в игре.

Можно сделать вывод, что, фактически, *мысль* у М.К. Мамардашвили, *акт творения* у А. Арто и *абсолютный дух* у Г. Гегеля суть тождественные сущности. Последний же определяет это так: «Дух, таким образом, есть сама себя поддерживающая абсолютная реальная сущность». ⁷ Однако формальное

⁶ Арто А. Театр и его Двойник / Пер. с франц.; Составл. и вступит. статья В. Максимова; Коммент. В Максимова и А. Зубкова. – СПб.: «Симпозиум», 2000. – С. 194.

⁷ Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа/ Пер. с нем. Г.Г. Шпета. – 2-е изд. – М.: Академический проект, 2014. – С. 249.

определение мало что даёт для собственно человека, существующего вне-этических и вне-эстетических норм, то есть большую часть жизни находящегося в полу-состояниях между субъективно вечным «Я» и субъективно конечной внешней реальностью. Театр жестокости предлагает действенный способ осуществиться во всей полноте наших сил и потенций, то есть преодолеть тягу обращаться к *ложному объекту-во-мне* и вернуться к *истинному объекту-во-мне* – к памяти, но не к представлению, а действительно к себе, объёмля все временные моменты, доходя до момента t_0 (начальный момент времени). Человеку достаточно сделать один шаг и выйти за пределы тени, чтобы увидеть всю картину (предмет и его тень) всецело. То же самое относится и к собственному «Я». Иначе же мы, оставаясь автономными абсолютами, несвободны сами в себе, пребывая в тени заблуждений и лишь намерений выйти из неё, но не совершая поступок, поскольку, как говорит М.К. Мамардашвили: «Ведь мы живём жизнью теней, то есть жизнью неродившихся людей, у которых все осталось на уровне полусуществования. У нас ведь, не честь, а намерение чести – *velleite*. У нас ведь не свобода, а намерение свободы. Не искренность, а намерение искренности. У нас ведь не мысль, а намерение мысли».⁸ И далее следует принципиально важное, хоть простое по смыслу, замечание, указующее на суть чистой жестокости: «Есть намерение мысли. А есть мысль – событие. Это разные вещи».⁹

Для того, чтобы достичь предельного состояния сознания и извлечь смыслы из своего существования не достаточно просто существовать в социальном пространстве, периодически полу-погружаться в себя. Необходимо впадать в условиях индивидуальной театральной транспозиции, в которой субъективная реальность перестает быть неким параллельным миром. Чистая жестокость – это то сознательное усилие над собой, порой крайне болезненное, которое позволяет осознать и принять факт как

⁸ Арто А. Театр и его Двойник / Пер. с франц.; Составл. и вступит. статья В. Максимова; Коммент. В Максимова и А. Зубкова. – СПб.: «Симпозиум», 2000. – С. 339.

⁹ Там же. С. 339.

свершившийся и неизменный, а не как неустойчивое и эфемерное мнение одного из множества «Я» или Другого. Итогом же предпринятых усилий должен стать катарсис самосознания, всегда существующего вне-этических рамок, то есть пребывающего в парадигме собственных прото-убеждений и прото-чувств, о которых говорит Ж.-Ф. Лиотар так: «Краткое чувство рождается событием, вышедшим из ничего; возможно, высказать подобное утверждение под силу только архи-эпохе ощущения. Каковое погрузило бы в мучительную неопределённость предубеждения не только в отношении мира и субстанции, но и в отношении субъективности и жизни.»¹⁰, скрытых от «Я» созданным им же *ложным объектом-во-мне*.

В большинстве работ, особенно молодых учёных, на тему идентичности основными причинами трансформации самосознания человека называется социо-культурный кризис и отчуждение. Однако не представляется возможным проследить подобной первичной зависимости или, по крайней мере, найти убедительные доводы в пользу этой концепции, в противном случае необходимо было бы признать, что и причины возникновения самости напрямую зависят от глобальных процессов, в том числе и от информационного перенасыщения. Например, Н.С. Корнющенко-Ермолаева в начале своей статьи говорит следующее: «Основной тезис данной статьи состоит в следующем: динамичное изменение общественной жизни повлекло за собой трансформацию идентичности человека».¹¹ Подобные утверждения, в которых причина и следствие сменили друг друга, встречаются всё чаще. Нельзя отрицать влияние глобализационных процессов на идентичность человека, но как было указано в начале исследования, они не несут на себе функцию первопричины, а скорее наоборот. Возможно, наиболее вероятная причина *онтологического поворота* заключается в необузданном желании нарушить естественные эволюционные механизмы, работающие в процессе

¹⁰ Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с франц. и послел. В. Е. Лапицкого. – СПб.; Москва: Machina, 2004. – С. 100-101.

¹¹ Корнющенко-Ермолаева Н.С. Одиночество и формы отчуждения человека в современном мире // Вестник Томского государственного университета. 2010. №332. – С. 40-43.

развития любого вида, несмотря на то, что современный человек перестал себя отождествлять с естественным биологическим видом.

Вероятно, одним из результатов процесса естественного развития человека и, как следствие, общества – потеря способности достигать катарсического состояния, которое само по себе физиологично, о чем говорит О. Мандельштам: «Однако антифизиологический характер нашей эпохи не мешает считать её гуманистической, поскольку она возвращает нам самого человека, человека в движении, человека в пространстве и времени, - ритмического, выразительного человека».¹² Наша эпоха, конечно же, под динамикой, пространством и временем представляет, безусловно, общество и его различные аспекты, то обыденное существование, будучи не включённым в которое, человек *de facto* не признается субъектом. В действительности, исполнение социальных ролей в рамках жёсткой системы запретов и допусков, несмотря на кажущуюся диверсификацию ново-демократических ценностей и свобод, определяет в нашем представлении нашу эпоху как гуманистическую. Однако бытие, заключённое в рамки эмпирической обыденности (иной она быть и не может), не подразумевает обретения смысла, так как в ней мы всегда множественны и наши «Я» обращены к эфемерным представлениям. В такой ситуации обретение реального смысла самого себя не возможно, поскольку для этого требуется колоссальный запас времени, которого, конечно же, у нас нет в силу нашей смертности, способность к мышлению как единого субъекта за пределами самого себя и бесстрашие перед ментальной болью, избавление от которой возможно через достижение катарсиса самосознания посредством обращения к произведениям искусства и гармонизации нашего бытия, о чем и говорит М.К. Мамардашвили: «Ведь действительно, физически или эмпирически нельзя собрать все осколки зеркала, в которых мы существуем и отражаемся. Но можно организовать своё бытие определённым образом через предоставляемые нам средства, а такими средствами являются произведения

¹² Мандельштам О. Шум времени // Государство и ритм. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – С. 187-188.

искусства, произведения мысли, культурные произведения. Благодаря им и их символам и через их небуквальный смысл мы можем жить человечески».¹³

В контексте данного исследования подразумевается под катарсисом не столько «аристотелевское» очищение души от аффектов посредством эстетического переживания, сколько гармонизация самосознания при действительном преодолении множественности Я и разрыве его устойчивой связи с представляемым *ложным объектом-во-мне*. По сути своей, катарсис – это экстатическое состояние всего бытия человека, поскольку человек, достигший этого состояния, не зависит от судьбы и обретает смыслы. Поэтому в смерти, как физической, так и ментальной, он видит не муку, а философский смысл обязательного присутствия границы между «Я» и Ничто.

Достижение катарсиса собственного бытия возможно даже в условиях современности, однако это исполнимо только на индивидуальном уровне, но не глобальном в силу действующих социо-культурных процессов. Субъект способен совершить над собой акт чистой жестокости посредством обращения к истинному искусству. Таким образом, субъект сможет, поместив себя в условия театральной транспозиции, выйти за пределы Себя и отказаться от ирреального объекта-во-мне, мешающего действительному соотношению существующих в субъективном времени воспоминаний и возникших в объективном времени эмоций, породивших эти воспоминания, то есть соотношение мыслей с чувствами. Всё это, по сути, - занятие искусством, а именно, постановка спектакля внутри спектакля, разыгрываемого внутри мышления одного субъекта, ведёт к одной единственной цели – обретению смысла существования человека. Как указывает М.К. Мамардашвили, театр, как искусство, прибегает к подобному приёму: «Театр ему (Гамлету – А.Ф.) нужен, чтобы выявить смысл, который вот так просто, тыкая пальцем, выявить нельзя. Нужно построить машину переживания, и тогда она катарсисно (как разъясняет трагедия) выявит завершённый смысл».¹⁴

¹³ Мамардашвили М.К. Философские чтения. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – С. 52-53.

¹⁴ Там же. С. 52.