

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕАТРА И ПУБЛИКИ: ФИЛОСОФСКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ И СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ*

*Г. ЮДЧИЦ, социолог, аспирант Национального института образования
Республики Беларусь ©*

В статье рассматриваются философско-психологические и социологические константы взаимодействия театра и театральной публики; эстетический когнитивизм, определяющий основной ценностью искусства познавательную ценность; обыденный экспрессивизм, восходящий здесь к аристотелевской доктрине о катарсисе (в психоаналитической теории это значение используется по отношению к избавлению от напряжения и беспокойства в результате процесса доведения до сознания подавленных идей, чувств, желаний и образов памяти) и более утонченный экспрессивизм, где собственно специфической ценностью искусства утверждается самопознание, а также эстетический подход в объяснении ценности и сущности искусства, в том числе театрального.

Ключевые слова: театр, актер, публика.

Существует распространенное мнение о том, что содержание искусства составляют эмоции. Здесь подразумевается, с одной стороны, чувства художника, с другой — эмоциональный толчок, который получает публика. Философия искусства обозначает такой взгляд на природу искусств термином «эстетический экспрессивизм». Определяя соотношение между искусством и эмоциями в обыденном смысле, Л. Толстой характеризовал искусство как «деятельность человеческую, состоящую в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [1, с. 87]. Художник, вдохновившись сильными эмоциями, использует свое умение для того, чтобы воплотить эти эмоции в произведении искусства. Воплощение оказывается удачным, если соответствующие эмоции возникли и у публики. Это тот случай, когда можно говорить о передаче эмоционального опыта.

Утверждая, что уже само пробуждение эмоций обладает определенной внутренней ценностью, экспрессивизм здесь восходит к аристотелевской доктрине о катарсисе. «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее

частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей» [2, с. 297]. То есть, вызывая в зрителе те или иные эмоции, художник освобождает его от возможного реального эмоционального потрясения. В психоаналитической теории это значение используется по отношению к избавлению от напряжения и беспокойства в результате процесса доведения до сознания подавленных идей, чувств, желаний и образов памяти [3, с. 343]. Эта теория в описании природы художественного творчества имеет широкое распространение, т.к. многие произведения искусств действительно оказывают на людей эмоциональное впечатление, и это им импонирует, но такого рода психологизм в обыденном экспрессивистском понимании искусства недостаточен для объяснения его сущности. Определяя основными признаками искусства пробуждение и выражение эмоций, простой экспрессивизм игнорирует такую неотъемлемую от искусства ценность, как воображение.

Более утонченный экспрессивистский вариант в оценке искусства предлагает Р.Дж. Коллингвуд. Подлинное искусство, с его точки зрения, предполагает содержание таких равновеликих элементов, как выражение и воображение.

* Статья поступила в редакцию 7 марта 2008 года.

Определенное выражение смутного и неясного чувства осуществляется художником именно с помощью воображения. Творчество, по мнению Коллингвуда, это своеобразное открытие, связанное с воображением, более точно – самооткрытие, т.к. «психическое волнение», с которого оно начинается, – это волнение самого художника. В процессе работы воображения над эмоцией последняя переносится в область сознания, тем самым исследуется его содержание. Собственно специфическая ценность искусства заключается в самопознании. Учитывая социальное значение искусства, Коллингвуд указывает, что подлинный художник представляет не просто самого себя, но и общество, частью которого он является и которое познает себя в плодах его творчества. Кроме того, произведение искусства не сводится к материальному проявлению, оно существует в активном восприятии публики, чья роль как пассивного наблюдателя здесь отрицается, а зрительская функция состоит «не просто в пассивном восприятии, но также и в сотрудничестве» [4, с. 293]. Утонченный вариант экспрессивизма предполагает также сосредоточение в исследовании искусства непосредственно на самом его произведении, в то время как обычный подход – на изучении личности, психологии художника.

Различая понятия «выражение эмоции» (предполагает ее носителя) и «выразительность» (носитель не подразумевается), данная теория утверждает, что искусство делает эмоции выразительными, не выражая сами эти эмоции; художник в своем произведении не всегда выражает реальные чувства, но определенным способом придает выразительность соответствующим эмоциям, тогда как публика, не переживая этих эмоций, может оценивать их выразительность, осознавать их. Эмоция здесь – чувственный опыт, перенесенный в сознание. Ценность искусства в данном случае – в переходе от личного (общественного) понимания чувства к пониманию окружающего мира. Иными словами, искусство необходимо рассматривать и как источник познания.

С точки зрения эстетического когнитивизма основной ценности искусства является именно познавательная ценность. По мнению выдающегося современного эстетика Н. Гудмена, «...То, как предмет или событие функционирует в качестве произведения, объясняя, как то, что функционирует подобным образом, может –

благодаря определенным способам референций – вносить вклад в созерцание и создание мира» [5, с. 187]. Однако, ценность познания заключена здесь не в приобретении и накоплении какой-либо информации, содержащейся в произведении искусства (наличие информации не является обязательной составляющей), но в попытке самопознания искусства в виде той или иной доктрины. Нское послание, заключение в произведении искусства должно не просто что-либо выражать, но и расширять представления о мире, способствовать также осмыслению человеческого опыта, в том числе чувственного.

Подходя к произведению искусства как к исследованию какой-либо проблемы, рассуждая о его пронизательности и глубине либо о поверхностности и фальши, эстетический когнитивизм, в отличие от эстетизма и экспрессивизма, придает этому процессу осмысленность. Одним из достоинств данной теории является также обоснование ряда способов, с помощью которых можно определенным образом думать и говорить об искусстве.

Рассматривая искусство как познание, Гудмен проводит параллель между искусством и наукой, где исследование характеризуется как движение мысли от установленного изначального базиса к заключению, достигаемому с помощью логики и различных законов мышления; стремление выразить прогресс от основания к цели, которая в свою очередь становится основанием для следующего движения мысли. Здесь эстетический когнитивизм, как описательная теория, сталкивается с рядом проблем. Например, являясь «произведением воображения» по Коллингвуду, произведение искусства не имеет какого-либо внешнего основания, а также цели в научном ее понимании. При существующей возможности стимуляции мышления художник не может направлять его от истины к истине, так как в основе его деятельности лежит не истина, а воображение.

Кроме этого, для искусства характерно единство формы и содержания (определенное еще Аристотелем). Замена какого-либо элемента влечет за собой нарушение органической целостности произведения, изменение формы предполагает изменение содержания, тогда как способ изложения научных доктрин в целом не влияет на их убедительность. Акцент на единстве формы и содержания можно рассматривать как преимущество эстетического когнитивизма.

Еще одна проблема связана с «частным и общим» в искусстве. Согласно аристотелевской теории, искусство сближает с философией то, как они оперируют общими понятиями. Однако, произведение искусства чаще всего изображает частности, даже если оно исследует абстрактное, а не конкретное, в то время как познание связано с общими понятиями, получение знания всегда предполагает абстрагирование и обобщение.

Между тем, несмотря на вопросы, с которыми сталкивается описательный эстетический когнитивизм, эта теория органично дополняет эстетический (красота) и экспрессивистский (волнение) подходы в объяснении ценности и сущности искусства, в том числе театрального.

Для человеческого общества театр является традиционным и одновременно уникальным видом искусства. На протяжении многих веков в разных исторических и национальных формах он привлекал «волшебством» незафиксированности и сиюминутности. В XX веке театр разделил с кино, радио и телевидением выполнение ряда функций, ранее являвшихся его исключительной привилегией.

Новые виды искусства стали его соперниками либо по степени информационной мобильности, либо по степени правдоподобия в изображении реальности. Социальные последствия современной научно-технической революции, выразившиеся в изменении структуры деятельности и общения, увеличении свободного времени, возрастании рациональности человеческого восприятия при одновременном усилении тяги к эмоциональным формам освоения действительности, наложили свой отпечаток и на театральную публику.

Театр выдержал натиск времени и в изменившемся социальном контексте сохранил свое значение. Но при этом анализ трансформации общественной потребности в искусстве театра, установление его места в современной культуре, выявление специфики психологической атмосферы театра, создающей «совместность за пределами всех различий» и приводящей к особому рода связанности зрителей в переживании и самопознании стали наиболее актуальными проблемами науки о театре.

Шиллеровское слово о театре «как нравственном учреждении, где удовольствие сочетается с поучением, спокойствие с возбуждением, забава с образованием; где ни одна сила души не напряжена в ущерб другой, ни одно

удовольствие не достигается за счет целого» [6], полностью сохранило свой познавательный пафос. Не изменился и специфический, сиюминутный, преходящий характер театрального процесса, непосредственная спонтанность реакций его публики, открыто демонстрирующей свои социальные и эстетические пристрастия и антипатии, свою идеологию, мораль и нравственность.

Это своеобразие присущих театру социальных закономерностей и опосредований дало основание еще в начале XX века констатировать факт более тесной связи театра с жизнью общества и его порядками, чем это наблюдается в других видах искусства. Вместе с тем объяснение сути и специфики этой связи, как правило, не выходило за пределы «литературоцентристского» подхода, то есть акцентирования преимущественно психологических и морализаторских функций, выполняемые драматургическим материалом, что естественно не исчерпывало всей полноты содержания общественной роли театра как социального института. Кроме того, при таком подходе из сферы внимания выпадала специфика театра как зрелищного вида искусства, основанного на непосредственном массовом общении. Неоднозначность функционального исследования системы «театр – общество» была осознана намного позднее, когда стала вполне очевидной возможность дифференцированно говорить о функциях публики в театре и о функциях театра в обществе.

Современный социолого-психологический подход к исследованию театрального процесса трансформировался от установления общественной обусловленности театра к анализу взаимосвязи театра и общества. Методологически определяющим стало стремление установить особенности «обратного» воздействия театра на жизнь общества, проследить его роль в формировании внутриличностных, межличностных и общественных отношений.

Представление о театре как о социально опосредованной системе позволило выделить социологический срез у всех основополагающих элементов театрального процесса: драматурга, режиссера, актера, зрителя. Естественно, степень опосредования каждым из них общественных закономерностей неодинакова, поскольку общественное воздействие всегда преобразуется в соответствии с внутренней природой испытывающего это воздействие объекта. Именно поэтому, осознав себя в качестве отдельной – наряду с театроведением – науки, социология театра начала с социологического изучения публики.

В театре, где главная цель заключается в «создании моделей человеческого социума, которые позволили бы зрителю понять его социальную среду и освоить ее разумом и чувством», «социолог – свой человек» [7, с. 92]. Расширение проблематики вызвало установку на анализ театра как социального процесса, частью продолжения совокупной общественной жизнедеятельности, «точки концентрации социокультурного поля» [8]. Осознание театра как формы социального общения поставило исследователей перед необходимостью создания социологической модели театрального взаимодействия, разработка которой позволила увидеть в новом свете традиционное объяснение общественного значения театра. Все попытки – от В. Шекспира до Б. Брехта – объявить «весь мир театром», а театр «всем на свете» получили корректирующий социологический подтекст.

Будучи включенным в общую систему всех существующих в обществе социальных институтов театр активно взаимодействует с ними и оказывается в своих проявлениях обусловленным общесоциальными закономерностями. Любая социальная система, любая сформированная определенным обществом культура имеет свои характерные театральные формы, отношения внутри которых тоже социокультурно обусловлены и определены. Тем самым театр как бы проявляет структуру общественных процессов и оказывается своеобразным «повторением» социальности и по форме, ибо «вступают друг с другом в общение только индивиды в той или иной (социальной) определенности» [9], и по содержанию, поскольку он дает нам то знание, которое дает сама жизнь.

Все это делает необходимым углубление исследования значения театра до постижения социологического смысла театральных процессов, то есть до объяснения специфики его влияния на протекание общественных взаимодействий. Разумеется, точки реализации социальных функций театра могут быть определены на разных уровнях – индивидуальном, групповом, на уровне общества в целом. У театра как института социального общения, представляющего интересы движущих сил социума, существуют некоторые универсальные, присущие всем общественным явлениям, в том числе социологические функции, наличие которых может и не осознаваться на уровне индивидуального потребления. В этой связи представляется необходимым попытаться объяснить смысл существования

феномена театральной публики с точки зрения потребностей социума.

Поскольку публика представляет собой один из субъектов театрального процесса, необходимо ее включение в процесс функционирования театра и выполнение в нем определенной роли. Обязательность «присутствия» публики во всех звеньях общественного бытия театра требует выяснения социологических особенностей ее участия в театральном процессе, знания специфики общения зрителя со сценой и театром – социальным институтом, представления об общественно-полезном значении этой деятельности.

Для того чтобы процесс коммуникации в театре состоялся, театральная публика должна выполнить ряд функций, включающих ее в систему театра. Поэтому на докоммуникативной стадии социологические особенности ее деятельности связаны с принятием некоторых правил поведения, обеспечивающих процесс вхождения в роль зрителя, превращения посетителя в публику. Структура и особенности этого процесса всякий раз будут зависеть, с одной стороны, от социокультурных образцов отношения к театру, выработанных в обществе в целом и его отдельных группах, с другой стороны, определяться спецификой самого театрального искусства, природой и способом его контакта с потребителем.

С началом спектакля взаимодействие в зрительном зале значительно обогащается за счет дополнения системы «публика – публика» отношениями, характеризующими функционирование зрителей в рамках «зрительный зал – сцена». Выступая формой массового общения, театр одновременно является исполнительским видом искусства, сохранившим единство художника и публики в акте творения и восприятия художественного произведения.

Неоднократно обсуждавшиеся закономерности социально-психологического бытия публики в театральном пространстве принадлежат к важным механизмам, определяющим эмоциональную атмосферу театра. Театральная практика дает все больше доказательств тому, что такие «банальности» театра, как полный зал, аплодисменты, смех и т.д., являются важнейшими способами взаимодействия театра и зрителя. Выступая как разновидность массового социально-психологического взаимодействия, театр убедительно демонстрирует значимость общесоциальной формы общения для внутритеатральной коммуникации. Поскольку публика является

«антенной» общества, в том, как она ощущает себя – неопределенным множеством, отчужденными индивидами или социально и духовно объединенной общностью проявляется конкретно-социологический облик времени.

Вместе с тем, формально-социологическое исследование сети взаимодействий между отдельными представителями театральной публики является недостаточным, необходим содержательный анализ непосредственного двустороннего общения, складывающегося между актерами и зрителями. Классическое представление о спектакле, как игре, подчиненной определенному замыслу, в процессе которой «играет» не только актер, но и публика, позволяет обратиться к установлению специфики и социального смысла игровой формы образования театральных взаимодействий. Ролевое поведение зрителей и актеров, активно участвующих в событийном акте, осуществляемая ими ролевая игра «по правилам» является тем центральным звеном, которое связывает и объединяет все элементы театрального процесса.

Представляя собой многослойно структурированную реальность, театр осуществляет игровое общение одновременно в трех плоскостях: социальной реальности зрительного зала, непосредственной реальности сцены и воображаемой реальности представляемых актерами событий. Реальное театральное взаимодействие, будучи вписанным в рамки пространства и времени, всегда обладает определенной мерой условности и основывается на одновременности духовно-эмоционального переживания театральной иллюзии и передающей эту иллюзию «эмпирической действительности». Известный «парадокс об актере», описанный Д. Дидро, является только одним из многих парадоксов, которым подчинены действия всех участников театрального общения.

На «парадокс актера», выражающийся в одновременности требования к актеру и «растворяться» в роли, и осознать ее условность, накладывается «парадокс сцены». Двойственность сценического пространства выражается в том, что оно, во-первых, является игровым пространством актеров. Как таковое, оно технически обусловлено и выстроено, находится перед глазами зрителя и имеет четко очерченные локальные пределы. Но, с другой стороны, оно представляет собой некое «свободное поле», второе пространство, в котором разыгрываются роли. В силу этого зритель театра как бы

балансирует между осознанием условности совершающейся игры и приобщением к миру театральной иллюзии, между критически оценивающей качество этой игры рефлексией и абсолютной верой в подлинность совершающегося на сцене. Противоречивость зрительского существования, в свою очередь, проявляется в «парадоксе зрителя» – относительной внешней пассивности при усиленной внутренней работе воображения, мысли, чувства. То отстраняясь, то идентифицируя себя с актером, зритель способен интеллектуально и эмоционально переживать множество жизней, оценивать происходящее с множества точек зрения. Степень включенности зрителя в сценическое пространство, границы его двойственности определяются всякий раз мерой условности соотношения драматургии и театра. В отличие от традиционного театра, который в целом связан с признанием действительной или установочно-фиксированной рампы, современный театр в поисках средств активизации сценического и внесценического действия пробует отказываться от ролевого деления на зрителей и актеров.

Многослойное и разветвленное непосредственное театральное взаимодействие в этом случае может быть понято как процесс коллективной деятельности, на основе которой складываются отношения, формирующие и социализирующие личность потребителя искусства, т.е., с точки зрения потребностей общества, эта ролевая игра оказывается процессом усвоения социально значимого опыта и проявлением творческой активности человека. При таком подходе суть воздействия театра видится в овладении личностью системой ролей, усвоении социальных норм и осознании общественного смысла своих действий. Сиюминутность и массовый характер театрального восприятия, организационная структура театра, предоставляющая зрителям возможность непосредственного публичного реагирования, делают его наиболее динамичным, мобильным видом искусства, наиболее чутким к духу времени и общественным изменениям.

Выступая как форма социального общения, театр способствует формированию межличностных отношений людей, налаживает межличностные связи, характеризующиеся общественной-жизненной важностью. Способность театра передавать драматургическую информацию, одновременно воздействуя на рациональную и

эмоциональную сферы, превращает театр в средство социальной ориентации.

Поведение актера, живущего на сцене жизнью своего героя, вольно или невольно, под влиянием механизма подражания, используется людьми в арсенале их жизненного опыта. Широко известно высказывание К.С. Станиславского о том, что зритель, пришедший из театра, должен видеть мир и будущее глубже, чем до посещения театра. Демонстрирующиеся актером нормы и стереотипы внешнего выражения экспрессии чувств и образно-эмоциональные образцы поведения, поскольку они даны актером в яркой и выразительной форме, способны через художественное переживание выступить «примером для подражания». В этой ситуации особенно важной оказывается присущая театру уникальная способность с помощью процесса идентификации осуществлять связь с носителями социальных норм. Внешний характер нормативного и регулирующего воздействия на зрителя преодолевается через чувство свободного выбора, эстетическое наслаждение и творческую активность.

Театр как вид искусства имеет очень широкие возможности для изображения и оценки вариантов человеческого поведения в конкретных ситуациях. Он способен давать зрителю концентрацию жизненного опыта, переживание за один вечер ряда человеческих судеб. А поскольку все происходящее в театре наглядно, конкретно, «в режиме реального времени», то отражаемая в театре действительность сохраняет форму жизненных ситуаций. Но то, что эта жизнь находится в сфере «театральной реальности» и «отчуждена» от зрителя, очищена от случайностей и мелочей будничной жизни всякий раз превращает театр в разновидность «социального эксперимента и образца», который позволяет осознать то, что не всегда возможно к осознанию в реальной жизни. Моделируя социальное поведение и тем самым, выступая в качестве нормативного образца общения, театр, в конечном счете, осуществляет цепь косвенных общественных подкреплений или запретов.

Роль искусства, в том числе театрального, представляется исключительно важной для общества, поскольку содержание процесса общения он «пропускает» через механизмы эмоционального переживания и социализации личности. Взаимодействуя со спектаклем, зритель выделяет для себя и усваивает социально значимые аспекты представляемого, переживает и включает свой личный опыт в контекст общественного.

Соединяя в себе и используя возможности нескольких искусств, театр апеллирует ко всему объему человеческих эмоций, переживаний, аффектов, ко всей совокупности человеческих чувств и способностей. Он требует от «третьего участника спектакля», которым является зритель, соучастия и высокого уровня развития воображения. Характерные для театра высокий объем внимания и избирательности, отсутствие жесткой организации восприятия и принудительной точки зрения обуславливают способность его к актуализации творческих потенциалов личности зрителя. Полноценное театральное восприятие предполагает не только разумно-критическое отношение зрителя к происходящему, но и обязательное духовно-эмоциональное его совершенствование. Исторически сложившись как стимулятор социального развития личности, театр обладает в этой связи уникальными коммуникационными средствами. Он выступает в широком спектре вербального, невербального, паралингвистического и других видов коммуникации, несет комплексную информацию, синтезирует в себе процессы восприятия и интеракции. Театрально-содержательное действие способно восполнять существующий у зрителя дефицит психологической жизни. Свойственное театру «воспитание переживанием» чувств, которые не всегда социализируются повседневной жизнью, обуславливает его специфическое и исключительно важное социальное значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толстой, Л.Н. Собрание сочинений: в 20 т. / Л.Н. Толстой. – М.: Худож. лит., 1960–1965. – Т. 15: Статьи об искусстве и литературе. – 1964.
2. Аристотель, Поэтика. Риторика / Аристотель. – М.: АСТ, 2002.
3. Большой толковый психологический словарь: в 2 т. – М.: АСТ, 2001. – Т. 1.
4. Коллингвуд, Р.Дж. Принципы искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Р.Дж. Коллингвуд. – М., 1999.
5. Гудмен, Н. Способы создания миров: факт, фантазия и предсказание: статьи / Н. Гудмен. – М.: Логос и др., 2001.
6. Шиллер, Ф. Собрание сочинений: в 7 т. / Ф. Шиллер. – М.: Госполитиздат, 1955–1957.
7. Брехт, Б. Театр: в 5 т. / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2.
8. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль. – 2-е изд., стер. – М.: КомКнига, 2005.
9. Маркс, К. Сочинения: в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М.: Изд-во полит. литературы, 1968. – Т. 46, ч. 1. – С. 106–107.