

УДК 130.2

Герменевтика феномена зрителя в истории европейского театра

Гоева Нина Павловна

Старший преподаватель факультета русского языка
и общеобразовательных дисциплин,
Российский Университет Дружбы Народов,
117198, Российская Федерация, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6;
e-mail: npg.dom@mail.ru

Аннотация

Автор герменевтически исследует многообразие ролей зрителя в европейском театре со времен Аристотеля. В статье рассматривается, насколько соотношение зрителя и спектакля в античном театре близко современному; и как феномен зрительского восприятия связан с понятием катартического. В начальный период становления театра спектакль выводил зрителя из собственной социальной идентичности и вводил в некую новую идентичность свидетеля и соучастника высоких мифологических событий, которые мыслились как достоверные. Очищение страхом и состраданием было, со всей вероятностью, освобождением в первую очередь от роли с помощью погружения в другую роль, наследовавшую роли миста. Однако сегодня, с развитием критического мышления и в результате многовековой изоляции актера от зрителя, катартичекый эффект вряд ли достигим средствами театра мимизиса. С эволюцией профессионального театра появление и упрочнение позиций четвертой стены (кульминационно проявившееся в системе Станиславского) отгородило актеров от зрителя, сделало общение персонажей-актеров самодостаточным, а зритель отдалился от действия и от возможности погружения в него. Уход от мистериального содержания театра ознаменовался потерей некой глубокой веры в правдивость играемого (хотя бы такой, в какой мере древний зритель верил в истинность истории Эдипа).

Для цитирования в научных исследованиях

Гоева Н.П. Герменевтика феномена зрителя в истории европейского театра // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2017. Том. 6. № 2А. С. 263-269.

Ключевые слова

Герменевтика театра, философия искусства, феномен зрителя, мистерии, Аристотель, Станиславский, фабула, социальные функции театра, катарсис.

Введение

Зародившись в античной Греции, герменевтика изначально была способом истолкования речений пророков и оракулов, а также способом комментирования текстов [Шульга, 2004, 14]. Дальнейшее развитие герменевтики как способа истолкования Священного Писания, а затем и общей теории правил истолкования и понимания текстов привело к формированию отдельной философской дисциплины, которая находит себе применение в самом широком круге социально-гуманитарных наук.

Сегодня герменевтика, став универсальным способом философского познания, обращается в том числе как к объекту и к античной древности. Рассмотрим с герменевтических позиций такое явление, как феномен зрителя в театре с аристотелевских времен, и охарактеризуем его в отношении современности. Важно ответить на вопросы, насколько соотношение зрителя и спектакля в античном театре близко современному; и как феномен зрительского восприятия связан с понятием катарсического.

Аристотель как теоретик театра: главные выводы

Всего за несколько десятилетий древние греки внедрили на практике, а затем теоретически обобщили форму драматического действия, определили особенности конструкции пьесы и основные формы представления. Спектакль был выведен и структурирован как некий частный или в той или иной мере обобщенный эпизод, выхваченный из потока жизни. Описанная Аристотелем модель театра была в определенном смысле совершенна и пережила века – видоизменяясь, но сохраняя принципы организации и художественной коммуникации.

На начальной поре становления театра, когда ключевым элементом действия и, более того, ключевым его героем был хор, осуществлявший посредническую миссию между актером и зрителем, была зафиксирована категория идеального восприятия – *катарсис*, эталон воздействия театрального искусства. Спектакль, как это видится, выводил зрителя из собственной социальной идентичности, к примеру, гражданина Афин, и вводил в некую новую идентичность *Свидетеля* и соучастника высоких мифологических событий, которые мыслились фактически как исторически достоверные. *Очищение* страхом и состраданием было, со всей вероятностью, освобождением в первую очередь от *роли* с помощью погружения в другую роль, наследовавшую роли миста.

Театр, еще недалеко ушедший от ритуальных мистериальных процессий, предоставлял зрителю роль соучастника древнейшей мыслимой им истории, объединял зрителей (как был объединен хор) на основе общей мифо-культурной памяти.

Ситуация восприятия театра как религиозного действия (с необходимым ощущением сопричастности традиции) породила эту признаваемую до сих пор идеальной модель воз-

действия театра – катартический эффект. И сегодня не только каждый режиссер хотел бы достигнуть такого воздействия, но и зритель, идя в театр, по сути надеется на очищение страстей. Однако сегодня, с развитием критического мышления и в результате многовековой изоляции актера от зрителя, это вряд ли достижимо средствами театра мимизиса.

Проблемы феномена зрителя

С уходом хора и затем, с эволюцией профессионального театра появление и упрочнение позиций четвертой стены (кульминационно проявившееся в системе Станиславского) отгородило актеров от зрителя, сделало общение персонажей-актеров самодостаточным, а зритель отдалился от действия и от возможности погружения в него, от возможности соучастия в нем.

Наследование современного зрителя зрителю античного театра прозрачно прослеживается в современных определениях зрителя, который, как теоретик-*теорос* античности, представляется одушевленным оком театра: «Совокупный взгляд «зрителя» (уже как тела соборного из многих ныне прозревших и истинно зрячих) и становится тем светом, производящим и живительным, который сотворяет мир, небо и землю, хляби и тверди, тварь всякую и человека на сцене» [Гачев, 2008, 197]. Коммуникация представляется не прямой, опосредованной.

Как отмечает автор «Словаря театра» П.Пави, зритель как феномен является объектом неисследованным, вызывающим к герменевтическому изучению: «не хватает однородной перспективы, позволяющей интегрированно применять к зрителю различные подходы: социологию, социокритику, психологию, семиологию, антропологию театральную и т. д. Нелегко уловить все импликации того факта, что нельзя отделять зрителя как индивидуума от публики как коллективного субъекта» [Пави, 1991, 109].

В театре, условно называемом театром аристотелевским, зритель не является ни участником действия (а только пассивным объектом коммуникации), ни тем более объектом анализа: «зритель, в соответствии с давним, негласным, но стойким договором между всеми и всеми, в театральном-критическом и в историко-театральном исследовании из анализа изымается и, в лучшем случае, такому анализу аккомпанирует» [Барбой, 2008, 81].

Присутствие зрителей на спектакле остается необходимым условием существования театра: театральным сложным знаком необходимо должен быть расшифрован. С точки зрения развития фабулы спектакля зритель, от Аристотеля до Станиславского, не играет никакой роли.

Очевидно, что для современного русского театра психологической школы работает схема, когда «фабула воздействует, с одной стороны, сама собой на зрителей и, с другой, на характеры, а через них на актеров; характеры на зрителей – и на актеров; актеры только на зрителей; зрители не меняют на сцене никого и ничего, так же как актеры не могут повлиять ни на характеры, ни на фабулу; на фабулу не влияет никто» [там же, 72].

Все, что показывает театр на протяжении более чем двух тысяч лет – не более чем «случай из жизни», фрагмент биографии персонажа (и актера), который зритель видит через «скважину» четвертой стены. Даже самые доброжелательные определения сути коммуникации между театром и зрителем не могут опровергнуть ее однонаправленность. «Партер не чужой сцене: он вроде хора греческой трагедии; он не вне драмы, а обнимает ее волнами жизни, атмосферой сочувствия, которая оживляет актера» [цит. по: Карягин, 1971, 83], – писал Герцен; однако хор в драме античности имел собственную роль, а партер представляется максимально абстрактным и внешним явлением.

Роль зрителя в европейском театре и проблемы катарсиса

Невидимая стена полностью оттеснила действие на сцену. И при всех замечаниях о «сотворчестве» и «дыхании зала» зритель в театре традиции Станиславского несет абсолютно пассивную, внешнюю, трансцендентную по отношению к действию роль. Своей реакцией он воздействует на актера, хотя в идеале «по Станиславскому» запрещены даже выражения реакции – например, аплодисменты в раннем МХТ. Зритель оказался в ситуации, когда он никаким образом не мог непосредственно влиять на суть происходящего. Коммуникация оказывалась односторонней.

Как ни возвышай роль зрителя в театре четвертой стены, он остается внешним, «закадровым», буквально *потусторонним*, – то есть расположенным по ту сторону от стены – фактором. Выражение Г.Д. Гачева о том, что «зритель-то в зале находится в позиции «богов» (мира сущностей), взирающих с небосвода на дела и цели людей» [Гачев, 2008, 212], подчеркивает не столько «всемогущество» зрителя, сколько его трансцендентность относительно сценического действия.

Присутствуя в зале, для персонажей зритель отсутствовал. Это было обусловлено прежде всего тем, что зритель оказывался чуждым и внешним явлением по отношению к драматургическому материалу. Он не мог находиться ни в Эльсиноре, ни в вишневом саду. Круг присутствующих в реальности спектакля был жестко определен драматургом, и зрителя включать не мог.

И хотя современная русская эстетика, укорененная в театре Станиславского, утверждает: «зритель – такое же участник представления и в современном театре, где он только сидит или рассказывает в фойе, а не только в минувшие времена – на карнавалах и синкретических игрищах» [там же, 194], позволим себе усомниться в единстве уровней пребывания, участия, *отождествления* зрителя и театрального действия.

Фактически, зритель стал в театральной коммуникации «нелегалом», который присутствовал на некоем священнодействии – тайно, «за стеной», и был, в отличие от древних мистов, полностью решен права участия в этой церемонии. В Эпидавре, театре «Олимпико» и «Глобусе» зритель оставался в позиции более или менее пассивного наблюдателя, но ни-

как не соучастника событий. Зритель не теряет социальной идентичности, он не перестает «быть собой» в социальном отношении: он знает, что перед ним «всего-навсего» спектакль и актеры. Уход от мистериального содержания театра ознаменовался потерей некоей глубокой веры в правдивость играемого (хотя бы такой, в какой мере древний зритель верил в истинность истории Эдипа). Отчасти эта вера, с помощью искусства иллюзии, может быть достигнута в кинематографе.

Выход театрального зрителя из роли «зрителя» (если предполагать вероятность хотя бы такого перевоплощения) постоянен, особенно это относится к современности. Поток информации, убыстряющийся с привычкой к интернету и социальным сетям, меняет тип восприятия потенциальных зрителей: фабула сама по себе уже не интересна, она легко разгадывается. У зрителя остается немало времени на пребывание вне зрительской идентичности: перешептывание с соседом, критический анализ сценографии и драматургического материала, разглядывание программки уместается в ограниченное время восприятия спектакля. Любое восхищение зрителя игрой актера, работой режиссера или мастера света само по себе имеет опосредованный, критический характер, является «внешним» взглядом, который просто невозможен был в то время, когда зритель с головой вовлекался в зрелище и мог достигнуть катарсиса.

Дистанция между актером и зрителем не снимается и при попытках «выхода» актера из образа и других видах более прямого общения со зрителем, которые, собственно, уже выходят из зоны прямого наследования традиций аристотелевского театра. Обращения к зрителю у Плавта и Шекспира, в возрожденческой комедии и у Брехта, в традиции восточного театра принадлежат несколько иной традиции театра.

Опуская в данный момент эти исключения и рассматривая традицию театра мимесиса, от Аристотеля до Станиславского, можно утверждать, что за время существования профессионального театра коммуникация между театром и зрителем, актером и зрителем не пережила существенных изменений.

Математическая модель коммуникации может быть представлена следующей формулой:
СПЕКТАКЛЬ = (АКТЕР¹ + АКТЕР² + АКТЕР⁽ⁿ⁾) + ЗРИТЕЛЬ.

Слагаемые, заключенные в скобки, качественно отличаются от последнего, за скобки вынесенного; перестановка членов этого выражения (кроме как внутри скобки) невозможна.

Заключение

Для зрителя спектакль был и остается игрой, в которой ему отводится роль наблюдателя. Представляет ли собой пьеса стихотворную или прозаическую речь, трагедию или бытовой фарс, решен ли спектакль реалистично или условно – роль зрителя в театре мимесиса по сути остается неизменной. Дело не в качестве спектакля и не в уровне исполнительской игры, а в изначально определенной внешней позиции зрителя.

И не согласимся, что в традиции театра мимесиса «зрители стали жить внутри спектакля не как свидетели и не как сопереживающие участники, но как драматически действующие» [Барбой, 2008. 84]. Драматически действующий зритель – это, быть может, и цель театра со времен его основания, но никак не наличная данность театральной жизни. Зритель психологического театра отстранен, его участи сводится к наблюдению и сопереживанию, – но никак не действию.

«Зритель» как роль – также абстрактно и нелепо, как и «актер» как роль. Актер преобразует личностную сущность, чтобы стать выразителем жизни персонажа; зритель же остается «зрителем», наблюдателем, внеприсущим существом. У зрителя в театре миметической, аристотелевской традиции нет той драматической роли, которая могла бы помочь ему быть не просто и не только зрителем.

Библиография

1. Апт С. К. Античная драма // Античная драма. М., 1970. С. 5-34.
2. Барбой Ю. М. К теории театра: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 238 с.
3. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 2008. 280 с.
4. Карягин А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971. 224 с.
5. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
6. Павленко А. Теория и театр. СПб., 2006. 238 с.
7. Шульга Е.Н. Проблематика предпонимания в герменевтике, феноменологии и социологии. М.: ИФ РАН, 2004. 170 с.

Hermeneutics of the viewer phenomenon in the European theater history

Nina P. Goeva

Senior lecturer of the department of Russian Language and general studies,
Peoples' Friendship University of Russia,
117198, 6 Miklukho-Maklaya st., Moscow, Russian Federation;
e-mail: npg.dom@mail.ru

Abstract

The author hermeneutically explores the diversity of the viewer's role in the European theater since the time of Aristotle. The article examines how far the ratio of the viewer and the performance in the antique theater is close to the modern one; and how the phenomenon of

audience perception is related to the notion of the catharsis. In the initial period of the theater's formation, the play took the viewer out of his own social identity, introduced as a witness into the new identity and participated in high mythological events that were thought of as authentic. The purification of fear and compassion was, in all likelihood, the liberation, first of all, of the role by immersion in another role, which inherited the role of the mystic. However, today, with the development of critical thinking, and as a result of the centuries-old isolation of the actor from the viewer, the cathartic effect is unlikely to be achieved by the means of the theater of mimesis. With the evolution of the professional theater, the emergence and strengthening of the positions of the fourth wall (culminating in the Stanislavsky system) fenced off the actors from the viewer, made the actors' dialogue self-sufficient, and the viewer moved away from action and the possibility of immersion in him. The departure from the mysterious content of the theater was marked by the loss of some deep faith in the truthfulness of the play (at least to the extent that the ancient spectator believed in the truth of the Oedipus story).

For citation

Goeva N.P. (2017) Germenevtika fenomena zritelya v istorii evropeiskogo teatra [Hermeneutics of the viewer phenomenon in the European theater history]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 6 (2A), pp. 263-269.

Keywords

Hermeneutics of theater, philosophy of art, phenomenon of viewer, mysteries, Aristotle, Stanislavsky, plot, social functions of theater, catharsis.

References

1. Apt S.K. (1970) Antichnaya drama [Ancient drama]. In: *Antichnaya drama* [Ancient drama]. Moscow, pp. 5-34.
2. Barboi Yu.M. (2008) *K teorii teatra* [To the theory of theater]. Saint Petersburg.
3. Gachev G.D. (2008) *Soderzhatel'nost' khudozhestvennykh form: Epos. Lirika. Teatr* [The content of artistic forms: Epic. Lyrics. Theater]. Moscow.
4. Karyagin A. (1971) *Drama kak esteticheskaya problema* [Drama as an aesthetic problem]. Moscow.
5. Pavis P. (1987) *Dictionnaire du Theatre*. Messidor/Éditions Sociales (Russ. ed.: Pavis P. (1991) *Slovar' teatra*. Moscow: Progress Publ.).
6. Pavlenko A. (2006) *Teoriya i teatr* [Theory and theater]. Saint Petersburg.
7. Shul'ga E.N. (2004) *Problematika predponimaniya v germenevtike, fenomenologii i sotsiologii* [The problem of preconception in hermeneutics, phenomenology and sociology]. Moscow.