

УДК 101.1

**ДЕОНТОЛОГИЗАЦИЯ ДРАМЫ В СОЦИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ:
ФРУСТРАЦИЯ VS. КАТАРСИС***канд. филос. наук, доц. О.Л. ПОЗНЯКОВА**(Белорусский государственный медицинский университет, Минск)*

Со времен Эсхила драматическое искусство имело целью нравственное очищение человека через сострадание, то, что Аристотель назвал катарсисом. Будучи мощным средством воздействия на сознание людей, драма помогала консолидировать социум для достижения общественного блага. Опираясь на опыт кино как на один из самых молодых и динамично развивающихся временных видов искусства, предпринята попытка рассмотреть феномен деонтологизации драмы в современном мире в связи с подменой ключевого в ней компонента – катарсиса – на фрустрацию, а также рассматриваются последствия такой подмены как для самого человека, так и для социума в целом.

Ключевые слова: драма, катарсис, фрустрация, социальное благо.

Введение. В гуманистической традиции драма как вид искусства всегда была призвана возвеличивать достоинство человека, утверждать и передавать из поколения в поколение общечеловеческие ценности.

Традиционно 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» [1, 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» [2, 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 в. к философии экзистенциализма, стало декадентство. 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 в. 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?» [3, 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, *границы морали и общественного блага как конечной цели 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 искусстве в целом усиливается, зрителя начинают убеждать в ценности эпатажных проявлений как выражения полной художественной свободы личности (например, театр абсурда).

Таким образом, постепенно катарсис как нравственное очищение через сострадание перестает выполнять свою ключевую функцию, на его место приходит жесткий эпатаж и фрустрация, которые превращают достоинство человека из предмета возвеличения в мишень для поражения.

Опираясь на опыт кино как на один из самых молодых и динамично развивающихся временных видов искусства, в данной статье предпринимается попытка рассмотреть феномен деонтологизации драмы в современном мире в связи с подменой ключевого в ней компонента – катарсиса – на фрустрацию, а также рассматриваются последствия такой подмены как для самого человека, так и для социума в целом.

Известно, что драма как форма искусства зародилась в Древней Греции. Амфитеатр являлся частью религиозного культового сооружения, где во время празднования Великих Дионисий устраивались мероприятия, направленные на очищение и успокоение сознания горожан от накопившихся за прожитый год переживаний и аффектов. Как отмечает Д.П. Каллистров в своем исследовании «Античный театр» [4], Великие Дионисии отличались большей пышностью и собирали многочисленные делегации из союзных Афинам полисов. Они справлялись в конце марта – начале апреля. Начинался праздник с пышной процессии, которую возглавляли жрецы и должностные лица полиса. Многочисленные участники шествия несли на плечах кожаные мехи с вином, ритуальные хлебы, корзины с фруктами и цветами и фаллические символы бога. У алтаря Диониса проводили заклинание жертвенных быков, а по окончании священной трапезы ее участники бродили по улицам города, распевая песни.

Далее начинались театральные представления, которые проходили в расположенном на южном склоне Акрополя театре Диониса, вмещавшем до семнадцати тысяч зрителей. Входной билет стоил 2 обола, а бедным гражданам выплачивали для приобретения билетов так называемые театральные деньги. Обычно в соревновании участвовали три драматурга, актеры, а также хорегги, которые руководили представлением и на свои деньги осуществляли постановку спектаклей, порой весьма дорогостоящих.

Театральное действие выполняло в Древней Греции функцию регулятора общественного сознания, заставляя зрителей сопереживать героям на сцене, испытывая при этом сильные эмоциональные потрясения. В «Рождении трагедии из духа музыки» Ф. Ницше пишет: «Мы должны представлять себе греческую трагедию как дионисический хор, который все снова и снова разряжается аполлоническим миром образов» [5, с. 86]. Это, безусловно, так, однако, смысл трагедии не столько в аполлоническом оформлении дионисийского безумия, сколько в безопасной направленности неумной энергии, в катарсисе, пройдя через который, человек обновляет душу. Известно то огромное впечатление, какое производили на зрителей трагедии, поставленные на праздник Великих Дионисий: «...по преданию, на представлении Эсхиловых «Эвменид» женщины преждевременно разрешались от бремени – так сильно потрясло толпу увиденное зрелище...» [6, с. 100].

Характерно, что воздействие на сознание людей через драму было возможным только благодаря четко проработанной стратегии вовлечения зрителя в сюжет произведения, где главным инструментом и одновременно целью был катарсис (по словам Аристотеля, «очищение через сострадание и страх» [1, с. 665]).

Про катарсис со времен Античности написано довольно много, поэтому, проявив мужество, автор статьи не станет в очередной раз высказывать свое мнение об аристотелевском катарсисе или систематизировать (классифицировать) все последующие учения о катарсисе.

Здесь скорее будет представлять интерес стратегия вовлечения зрителя в восприятие драматической истории, которая оказывает определенное воздействие на него, вынуждает его испытать сострадание и страх и приводит к катарсису. Эта стратегия была хорошо знакома древним грекам, однако про нее они нигде не пишут. Скорее всего, она была частью профессионального мастерства, разглашение которой не поощрялось в силу герметичности профессии. Однако детальный анализ произведений Эсхила, Софокла, Аристофана и Еврипида позволяет четко реконструировать ее основные точки.

Что касается концептуального обоснования стратегии вовлечения, то оно становится возможным и необходимым лишь в XX в., когда временные формы искусства превращаются в производство, приносящее материальный доход.

Итак, 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. Аристотелю также приписывают учение о катарсисе, хотя при строгом подходе к делу необходимо признать, что у философа кроме отдельных (случайных) высказываний о катарсисе не написано ничего определенного. Тем не менее, анализ самого тела драматического произведения, а также описание воздействия, которое производил древнегреческий театр на людей, дает возможность говорить о стратегии вовлечения, ключевым элементом которого является катарсис.

В данной статье впервые представлена стратегия вовлечения, реконструированная на основании произведений древних и современных авторов белорусским сценаристом, режиссером, педагогом Сергеем Полещенковым (1957 г.р.).

Первым шагом в этой структуре является *любопытство*, присущее всякому человеку вне зависимости от пола, возраста, расы, образования и пр.

Второй шаг – это *интерес* зрителя, который формируется на десятой минуте фильма, когда возникает драматическая ситуация и формулируется драматический вопрос. Здесь любопытство превращается в заинтересованность. Зрителю становится интересно узнать ответ на драматический вопрос.

Наряду с интересом автор делает все, чтобы его герой – носитель темы, стал зрителю приятен, чтобы зритель вольно или невольно был способен выступить на стороне интересов главного героя.

Приблизительно на тридцатой минуте фильма, в завязке, герой первый раз встречается с антагонистом, происходит 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* главному герою.

В первой петле (сороковая – пятидесятая минута фильма) герой глубоко переживает свою обиду. Поскольку к этому моменту зритель уже на его стороне (две трети интереса и сочувствия), он по неволе из сочувствующего превращается в *сопереживающего*.

В мидпоинте (шестидесятая минута) герой неожиданно встречается с силами, о которых он не подозревал, и терпит сокрушительное поражение. Мало того, на протяжении следующих 10 минут все, что с ним будет происходить, будет причинять ему невыносимые страдания. Зритель, уже втянутый в судьбу героя, *сострадает* ему.

С семидесятой минуты фильма, в начале второй петли, когда начинается активное разрушение героя, зрителю незаметно навязывается понимание проблем или слабости героя, из-за которой тот терпит поражение за поражением. Герой продолжает страдать, зритель ему сострадает и всей душой готов подсказать, помочь герою удержать его от повторной ошибки.

Примерно на восьмидесятой минуте, к окончанию второй петли герой, наконец, тем или иным способом сам приходит к пониманию своих проблем и того, как с ними можно справиться. Здесь знания героя и зрителя относительно сложившейся ситуации совпадают, и зритель непроизвольно начинает жить чувствами и переживаниями героя. Это момент *самоидентификации*, т.е. 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 действительно невыносимое, достигает своего пика на девяностой минуте в кульминации, и когда герою в конце концов удастся избежать всех ловушек и добиться своего, победить, зритель, сострадающий ему и испытывающий мучительное чувство страха за него, получает глубокое удовлетворение и переживает те чувства, которые мы в совокупности называем *катарсис*, т.е. если по Аристотелю, – очищение путем страха и сострадания.

Такова стратегия вовлечения, при помощи которой удастся преподнести зрителю таблетку под названием «катарсис».

Тем не менее, сегодня, наблюдая фильмы передовых режиссеров, можно сделать вывод о том, что мы находимся на границе перелома сознания человека, некоего духовного надлома. Характерно, что эти фильмы сняты по традиционной структуре со знанием и пониманием стратегии вовлечения, но в кульминации зритель натывается не на катарсис, а на крах героя, его безумие или смерть. И не потому, что это трагедия, где герой гибнет, а его дело торжествует. Торжества дела здесь нет. Причина заключается в том, что целью драмы, по крайней мере в исполнении этих художников, является не катарсис, а тяжелый эпатаж, призванный причинить боль, оскорбить, обидеть, унижить.

С одной стороны, такое положение вещей не случайно, т.к. XX век ознаменовался большими эмоциональными потрясениями. События Первой и Второй мировых войн показали ничтожность жизни на фоне безжалостного молоха тоталитаризма, а процесс глобализации в условиях капитализма превратил человека в субъекта потребления, где все вокруг может выступать объектом купли-продажи. Это привело к притуплению в людях способности сопереживать, сострадать, милосердие из достоинства превратилось в слабость характера. Более того, начиная со второй половины XX в. количество информации, ежедневно обрушивающееся на человека, увеличивается в геометрической прогрессии. Ни сознание, ни эмоциональный аппарат людей не в силах ее до конца освоить, разобраться, где правда, а где ложь. В связи с этим происходит притупление остроты восприятия, а потом и вовсе пропадают способность и желание эту информацию перерабатывать. Человек как бы впадает в сомнамбулическое состояние, и никакой иной функции, кроме как быть успешным потребителем, он выполнить не способен. Таким образом, и очищение путем сострадания становится ему недоступным.

Современные художники, серьезно относящиеся к своей работе и не испытывающие восторга перед образом человека-потребителя, пытаются как-то противостоять такого рода глобализаторским идеям, и цель их сегодня не очистить и умиротворить сознание человека, а пробудить его от эмоциональной апатии, вернуть ему способность действовать, мыслить, чувствовать. И отсюда главным смыслом (целью, сверхзадачей) драмы уже становится не катарсис, а фрустрация, сокрушительный удар по чувству собственного достоинства человека.

С другой стороны, как известно, в здоровом социуме деятельность всех его членов направлена на достижение общественного блага. При этом представление об общественном благе у всех людей консолидировано. Именно поэтому катарсис в драме может выступать признаком того, что все составляющие социума работают слаженно на достижение в конечном счете одной цели – общественного блага.

Что же касается больного социума, то здесь представление об общественном благе или отсутствует, или не консолидировано.

Фрустрация в драме – это признак больного социума, поскольку фрустрированность разрушает консолидированное представление людей об общественном благе и дает возможность одной из социальных групп посредством внедрения ложных представлений через драму навязать социуму деятельность в своих собственных узких интересах.

Заключение. Таким образом, сущность деонтологизации драмы сегодня заключается в подмене главной ее функции – катарсиса – на фрустрацию. Симптомом данного диагноза выступает, с одной стороны, обострившееся противоречие между «сытым миллиардом» и простым обывателем, не имеющим доступа к различного рода ресурсам обогащения, с другой – утрата современным человеком способности к состраданию, сочувствию и милосердию. Внешней причиной тому послужило бездумное заимствование ценностей капиталистического общества, где все вокруг выступает в качестве объекта потребления, в т.ч. и окружающие самого субъекта потребления люди.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Сочинения : в 4 т. Т. 4. – М. : Мысль, 1983. – 830 с.
2. Лосев, А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н.э. / А.Ф. Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 416 с.
3. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М. : Политиздат, 1989. – С. 319–344.
4. Каллистов, Д.П. Античный театр / Д.П. Каллистов. – М. : Искусство, 1985. – 194 с.
5. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше // Сочинения : в 2 т. Т. 1. – М. : Мысль, 1990. – 832 с.
6. Сталь, де Ж. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями / Ж. де Сталь. – М. : Искусство, 1989. – 483 с.

Поступила 11.05.2017

DEONTOLOGIZATION OF DRAMA IN A SOCIAL CONTEXT: FRUSTRATION VS. CATHARSIS

O. POZNJAKOVA

Since the time of Aeschylus, dramatic art aimed at the moral purification of a person through empathy, that Aristotle called catharsis. Being a powerful means of influencing the consciousness of people, the drama helped to consolidate the society to achieve the public good. In this article the author considers the phenomenon of deontologization of drama in the contemporary world as the replacement of catharsis with frustration, revealing the consequences of such substitution both for the individual and for the society as a whole.

Keywords: drama, catharsis, frustration, social welfare.