ТЕАТР КАК ИСКУССТВО: ФИЛОСОФСКИЙ И СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ В ПРОСТРАНСТВЕ ДАННОСТИ

А. А. Атанов, Е. В. Зимина

Байкальский государственный университет, г. Иркутск, Российская Федерация

Информация о статье

Дата поступления
30 октября 2018 г.

Дата принятия к печати
9 ноября 2018 г.

Дата онлайн-размещения
27 декабря 2018 г.

Ключевые слова

Театр; процесс познания;
социальный институт;
пространство повседневности;
архетипическая сущность
театра

Аннотация

В статье проведен глубокий социально-философский анализ театра. Сущность театра рассматривается как полностью построенная на реальных переживаниях и на принципе реальности данности, не обязательно относящаяся к индивидуальности, а зачастую находящаяся в мире как общности предельного порядка, лишь указывающей на присутствие индивидов. Рассмотрены сюжеты, которые предлагают театр и театральное искусство зрителю. Социологический подход в статье предстает как форма получения знаний о реальности в срезе данности, указывающая на контекст происходящего: что интересует людей, почему этот интерес есть, в какую форму он переходит. Рассмотрение театра происходит с использованием институционального подхода, анализируются признаки театра как социального института. Представлены результаты фокус-группы, целью которой было выявление мнения молодежи как крупной социально-демографической группы о месте театра в современном пространстве.

THEATRE AS ART: PHILOSOPHICAL AND SOCIOLOGICAL ANALYSIS IN THE SPACE OF REALITY

Andrey A. Atanov, Ekaterina V. Zimina

Baikal State University, Irkutsk, the Russian Federation

Article info

Received
October 30, 2018

Accepted
November 9, 2018

Available online
December 27, 2018

Keywords

Theatre; process of cognition;
social institution; space
of everyday life; archetypical
nature of theatre

Abstract

The article presents a deep socio-philosophical analysis of theatre. The essence of theatre is considered as entirely based on real experiences and on the principle of reality that not necessarily refers to personality and often, being in the world as a community of the ultimate order, only indicates the presence of individuals. The plots offered to the spectator by theatre and theatrical art are considered. The sociological approach in the article appears as a form of obtaining knowledge about actuality in the framework of reality and can indicate the context of what is happening: what people are interested in, why they have this interest and what form it turns into. The institutional approach is used for considering theatre. The characteristics of theatre as a social institution are analyzed. The article presents the findings of the focus group, whose aim was to identify young people's views as a major socio-demographic group about the place of theatre in the modern space.

Театр как явление связан с измененной формой реальности, которая соответствует совершенно различным явлениям в системе социальности: с одной стороны, театральщина — когда создается не соответствующая реальности ситуация с вычурным контекстом, экзальтированностью; с другой стороны, темы драмы, комедии, трагедии, фарса оцениваются совершенно по-другому, если они отражают сущность, которая может

быть описана как драма, комедия, трагедия или фарс. Основой оказывается сущность и сущностный подход. Архетипическая сущность театра указывает на реальное положение вещей в структуре особого порядка, искажение этой структуры превращает театр в театральщину, где работает тема подражания, указания на соответствие, а не тема сущности и сущностного выражения, где вместо гармонии и красоты правят утри-

рованность, чрезмерность и неадекватность. Вместе с тем и то, и иное явление встречаются в социальной жизни, и весьма распространены. Первое, что приходит на ум: может быть, стоит ввести оценку явления в его сущностном выражении, если говорим про сущность или выражаем ее — это хорошо, а если речь идет про театральщину — плохо. Но у театральщины тоже есть сущность, причем сущность сложно выразимая. Театр в сущностном выражении достаточно легко можно определить через красоту и гармонию. А какова сущность театральщины? То есть сущность начинает двоиться в системе своего выражения. Если мы связываем сущность с существованием, создавая экзистенциальное или онтологическое основание, то мы получаем однопорядковые сущности. Но различие налицо при любом наблюдении. В таком случае сущность театра онтологична, тогда как сущность театральщины психологична, ибо в театральщине разыгрывается индивидуальная драма по введению в заблуждение себя и окружающих. То есть сущностное определение театральщины возникает в отношении «я — другой» и не выдерживает присутствия принципа реальности, в то время как сущность театра полностью построена на реальных переживаниях и на принципе реальности, не обязательно относящемся к индивидуальности, а зачастую находящемся в мире как общности предельного порядка, лишь указывающей на присутствие индивидов.

На самом деле, оценка таких внешне противоположных явлений, как театральщина и театр, невозможна, в социуме на равных существуют и театральщина, и театр. И, как социальные явления, они должны быть рассмотрены совершенно беспристрастно. Ни одно из явлений социальной жизни, если оно есть, не может быть рассмотрено как недолжное. Социум создает устойчивые формы онтологической данности. Поэтому и театр, и театральщина в системе социума могут выступать как совершенно однопорядковые явления. Возникает тема личной избирательности: то, как индивид считывает и понимает данность. Театральное представление, устроенное для себя или для окружающих, в системе личного опыта создает архетипические основания совершенно иной реальности — реальности личной неадекватности и болезни, но для индивида это тоже реальность (причем базовая), связанная с проживанием скрытых от самого индивида представлений, знание (не скрытое от самого индивида) которых и образует каркас лично-

го театрального действия. По сути, смещенный объект предлагает возможный сценарий театрального действия, целью которого становится укрытие от реальности, создание придуманного мира, где индивид оказывается владыкой, но чаще всего на окружающих это не производит ни малейшего впечатления, потому что не затрагивает их чувства, не вызывая ничего, кроме отвращения.

Если мы говорим о процессе познания, то идею можно представить как конфигурацию понятий. Именно конфигурацию, а не простую последовательность: конфигурацию еще нужно собрать. Феномены не внедрены в идею, феномены в ней не содержатся. Идеи указывают на расположение феноменов, а также на возможные конфигурации феноменов. Конфигурация — это сущностное выражение феноменов. Идеи не могут нам помочь осуществить познание феноменов, феномены же не выражают состав идей. Знание феноменов в контексте идей может раскрывать только их понятийную структуру. Феномены охватывают понятия своим наличным бытием, сходством и различием. Идея же служит основанием для интерпретации феноменов. Такая аллюзия понятий, идей и феноменов есть у В. Беньямина.

В театральном творчестве происходит несколько другой процесс. Там феномен и загружает возможные структуры идей и понятий. Невозможно определиться со смыслом, если не создано наличное бытие, которое несет в себе все возможные понятийные структуры и идеи, так как происходит постоянная отсылка к исходному феномену. Если этого феномена нет, не существует понятийных структур и идей. Рождение феномена и создает конфигурацию идей и понятий. Рождение нового — уникальный дар гения, дорабатывать сложившуюся форму могут и таланты. Тогда конфигурация идей и понятий возможна в разворачивающейся пустоте, которая рождается вместе с феноменом. По сути дела, происходит не заполнение пространства, а его разворачивание. Сущности не сжимаются, а раскрываются в производстве. Сжатие пространства происходит в конкретной форме, причем когда форма обретает форму. Сложность театра заключена в том, что мы не всегда понимаем, о чем идет речь, то ли о пьесе, то ли о постановке, то ли об игре актеров. Возникает постоянно плывущая форма, которая в любой момент может быть изменена — иным прочтением, интерпретацией, формой подачи. Но это не отменяет подлинной сущности феномена, вошедшего в мир, сделавшего мир более

объемным, способным вместить еще что-то, чего не было, создавшего поля для новых форм и изменяющего конфигурацию и пространственные ориентиры данности. Мир стал другим после Шекспира, Сартра, Шоу. Гениальность мыслителя прорывается через создание нового, которое не указывает на возможные формы данности, но при этом может выступать в качестве формы или быть связанным с формой воплощения.

Сюжетов, которые предлагают зрителю театр и театральное искусство, не так уж и много. Историй, которые рассказываются, — множество, но сущность у них зачастую одна, что заставляет нас подразумевать существование архетипов всех возможных историй, которых не так уж много. Великих пьес не столь большое количество, но в них таятся огромные смыслы. Если вспомним Софокла, то им рассказана, причем великолепно, всего одна архетипическая история — о царе Эдипе. И этого вполне достаточно для вечности. Отзвук этой истории из трагедии присутствует во всей мировой культуре и находит отклик в современном мире. Если историю Эдипа рассказать как одну, описанную Софоклом во множестве пьес, мы увидим множество вечных тем, связанных единым смыслом.

Тантал, сын Зевса, чтобы испытать всеведение богов, подает им приготовленное мясо своего сына Пелопса. Боги возвращают Пелопса к жизни. Тантала отправляют в Аид, где он подвергается мукам. Пелопс отправляется в Элиду, где сватается к дочери царя Эномай Гипподамии. Эномай предлагает Пелопсу принять участие в заезде колесниц. Эномай гибнет во время состязаний, так как Пелопс сговорился с его возничим Миртилом, которому пообещал половину Элиды и ночь с Гипподамией, и Миртил вставил восковую чеку в колесницу. Пелопс сталкивает Миртила со скалы в море. Падая, Миртил проклинает Пелопса и его род. Пелопс — прадед Тесея. Лай, отец Эдипа, был приглашен Пелопсом на празднество, он похищает сына Пелопса Хрисиппа и насилует его, Хрисипп кончает жизнь самоубийством. Пелопс проклинает Лая и весь его род, он умолил Аполлона послать Лаю смерть от руки его собственного сына. Лай женился на Иокасте, но брак был бездетен. Лай едет в Дельфы, где оракул предсказывает ему, что его убьет его собственный сын. Далее происходит гигантский цикл убийств и самоубийств. Хор подводит итоги, что никто из смертных не способен избежать назначенной ему беды. То есть тема цикла пьес Софокла — фатум.

Сартр в своем творчестве вводит тему свободы, но она возникает только тогда, когда принимаешь ответственность за собственную жизнь. При всем их несходстве пьесы «Мухи» Ж.-П. Сартра и «Гамлет» У. Шекспира посвящены одной теме — метаниям молодого героя и поискам свободы: один герой обретает ее, освободившись от власти богов, другой находит свободу перед лицом смерти. Если говорить на языке логики, то и у того, и у другого героя изначально должна появляться возможность выбора (или хотя бы несколько вариантов) только после того, как реальность была воспринята как таковая, а не такой, какой она казалась героям. Симптоматично, что в античной традиции прислушивались к мнению только богов и героев. Герой — это сын божества и смертного, его природа допускает вхождение в оба мира — смертных и бессмертных. Сходной логикой пользуется Платон в описании Эрота: Эрот — сын Плутона (богатства) и Пеннии (бедности), поэтому его природа смешанна — он в промежутке.

Связь времен, которую восстанавливает Гамлет, — это и есть возможность выбора для того, у кого выбора, по сути, и нет. Выбор исчезает у того, кто становится собой, каждое его действие становится безупречным. Пьеса «Ромео и Джульетта» вроде про любовь, но на самом деле это обращение к окружающим: посмотрите, что вы с нами сделали. Спектакль в спектакле, очень хочется уязвить родственников, а для этого и жизни не жалко. Тогда это тема ходульности, раздутости, неадекватности, принятия судьбы, через то, что ты сам породил, усугубить ситуацию просто невозможно. Тебя ведь нет, ты персонаж не пьесы, а собственной пьесы, реальности просто нет, есть твои придумки на ее счет, твое авторство и твоя ответственность. «Макбет» вроде бы про судьбу, но это варево трех Парк, которые и создают гремучую смесь для твоей судьбы, если ты поверишь старухам. «Отелло» — история ревности, неадекватности и зависимости, придуманной данности, которая смещается из-за движений платка. Гамлет, по большому счету, проиграл, можно сказать грубее, продул, продул престол, Данию и жизнь, а плодами пользуется Фортинбрас. Как так можно расположиться в мире? Очень легко, если мы живем нашими страстями или только нашими представлениями о действительности, а действительность совершенно другая, зачастую не имеющая никакого отношения к человеческим представлениям. Мы, к сожалению, не исключения, ибо знаем все и не сомневаемся в собственном знании.

Но пьеса не мир, и зачастую человек не дотягивается до самой заурядной роли, разыгрывая сценарии, написанные для него другими или им самим, когда он находился в полном неадеквате. «Король Лир» — история о предательстве и о глупости. Как ни странно, два этих понятия могут образовывать пару с весьма странной атрибуцией. «Правду гонят из дома, как бешеную собаку». Возникает вопрос: кто, с какой целью, для чего? И самое сладкое: что такое правда и почему о ней взялся рассуждать шут? На какой почве сошел с ума? Да на нашей, на датской. Какой правды мы ждем? Пьеса разрывает шаблон восприятия, позволяя увидеть и начало, и конец. Когда пьеса доиграна до конца, у нас появляется возможность, взглянув через этот промежуток, увидеть в нем и начало, и конец собственной жизни. В пьесе у нас есть совершившееся событие, которое мы можем пронаблюдать за очень небольшое в масштабах жизни время. Но возникает другой вопрос: а если мы не готовы к восприятию этого кусочка жизни? Тогда мы ничего не видим и не слышим. Однажды Аристипп объяснил одному человеку, для чего его сыну нужно учиться: чтобы он не сидел в театре, как камень на камне, где мы такие же камни. Времени немного, а воспринять нужно очень многое. Последовательность театрального действия не совпадает с последовательностью человеческих действий и опыта, от их соприкосновения происходит щекотание или катарсис. Аристотель понимал, о чем идет речь: очищение невозможно без принятия себя, переживание вовне невозможно, оно всегда происходит внутри, а для этого нужна внутренняя готовность принятия. В эту щелку в броне и проникает театр, обращаясь к вечному, архетипичному. Форма же включения всего этого всегда индивидуальна, но созвучна и совидна происходящему. Этот аспект мы и проанализируем в нашем исследовании.

Социология как форма получения знаний о реальности в срезе данности указывает на контекст происходящего: что интересует людей, почему этот интерес есть, в какую форму он переходит. Театр, являясь традиционным видом искусства, вот уже несколько тысячелетий влияет на всестороннее развитие личности. Через различные эмоции он не только подталкивает к определенным видам деятельности, но и выполняет воспитательную функцию, формирует качества личности, чаще всего социально одобряемые [1]. Театр, как социальный институт, во все времена влиял на общественные процессы. Государство так или иначе поддерживало

театральное искусство и в то же время запрещало направления, которые не соответствовали идеологической составляющей. С помощью театра формировалось «правильное» или «нужное» общественное мнение. В настоящее время театр больше стал выполнять не идеологическую функцию, а развлекательную и даже коммерческую. Не стоит забывать и о коммуникативной функции театра, которая с помощью театральных механизмов поддерживает и развивает общность, ее целостность, что говорит о театре как о социальной ценности, в которой современное общество нуждается. Театр, само действие заставляет людей сопереживать, примеряя на себя те или иные роли, рассуждать о жизненных проблемах, находя в этих действиях себя, поэтому можно сделать вывод, что театр полифункционален. В этой области возможно применить методологию П. Бурдьё о социальных агентах, которые и создают через осуществляемые ими действия общество в знакомом нам виде [2]. В рамках социологического исследования мы сможем создать дистанцию, в которой театр выступает в качестве объекта данности, а не объекта «вживания» и «переживания». Если у нас есть цель конечного действия, то в итоге мы можем определить интерес, который может быть отнесен как к личному, так и к общественному. Цель нашего конечного действия в системе нашего исследования — объективация контекста театра. То есть через порожденные практики мы можем перейти к принципам, которые лежат в основании габитуса, анализируя только объект. Система указания возможна не только через непосредственное указание, но и через описание форм, указывающих не на явление, а лишь на возможность проявления, ибо указатель закладывает только направление, а не саму сущность [3]. Сущность в отношении указателя имеет инопорядковое значение, так как находится в совершенно иной системе действий. И, как объект, сущность подчиняется иным принципам. Как в рамках исследования мы можем выявить двойные принципы указания и сущности? Мы заходим в топологическое пространство, где нам необходимо определить пространство совмещения двух принципов в рамках форм целостности и общей значимости. Форма организации такого пространства связана с тем, что действие не всегда создает заданную форму, пространство в действии может изменяться и искривляться, тогда мы создаем форму не для принципов, а для искривленного или измененного простран-

ства. Возможные сдвиги и несоответствия позволяют нам выразить сущность в системе указаний на нее, возникает не граница, фронтир, а форма заданности и осуществления. Мы оказываемся в системе описания форм времени, а не вечности, и именно в этом расколе можно заметить искажения, так как именно в ней осуществляется живое движение, ошибочное движение в театре столь же значимо, как и безошибочное. Явление начинает обретать качества объекта в процессе следования за ним, не заходя в переживания. Структура данности и позволяет отследить качества, которые иначе оказались бы скрытыми.

Современный театр изобилует разнообразными театральными стилями, формами, идеями [4]. Идет незаурядное переплетение света, декораций, костюмов, музыки. Зритель отвлекается от своих проблем, снижается уровень психологической напряженности. Изучение театрального репертуара — это один из подходов комплексного исследования театра как социально-философского явления. Театральный репертуар отражает культурную и идеологическую позицию. Необходимо отметить, что репертуарная политика театров достаточно разнообразна. Есть и качественные постановки, и откровенно низко-художественные. Но у каждой постановки есть свой зритель. Активно развиваются студии, которые зритель, как любое «что-то новенькое», воспринимает позитивно.

Город Иркутск, один из культурных центров Восточной Сибири, представлен несколькими театрами. Рассмотрим некоторые из них.

Иркутский драматический театр имени Н. П. Охлопкова — старейший театр города (основан в 1850 г.). Театр всячески приобщает население к искусству. Реализует большое количество разнообразных программ. Именно для этого — чтобы театр был не местом «культпохода» для галочки, а домом для зрителя думающего, искреннего, отзывчивого — был придуман и реализован проект «Диалог: театр — вуз» и «Диалог: театр — школа». Схема его действия проста: группа школьников или студентов посещает спектакль на одной из четырех сцен театра, а после встречается с актерами, игравшими в этой постановке. Во время встречи разговор может принимать самые разные направления: от разбора образности плавно перейти к обсуждению характеров, от вопросов относительно личности артистов — к судьбам людей XIX в., от шуток — к философским темам. По мнению организаторов, обмен мнениями важен не только для зрителей.

Неоднократно актеры театра после подобных встреч признавались в том, что о каких-то моментах они прежде не задумывались. Происходит настоящий диалог, многогранный. Ведь основная задача подобных встреч — не столько высказаться в рамках одного-единственного спектакля, сколько погрузиться во вселенную, этим спектаклем созданную. И к этому может быть привязано многое: ощущения исполнителей, литература того времени, сама эпоха и собственное современное восприятие¹. Происходит взаимообогащение театра и зрителя. Это очень важный двусторонний социальный процесс. Наряду с классикой — «Евгений Онегин», «Идиот», «Игрок» — ставятся и очень смелые постановки, например «Холстомер». Притча без текста, откровение без слов, которое вызывает чистые эмоции, невербальные прозрения. В центре — судьба коня — многострадального и возвышенного героя. Переплетаются множество эмоций: дружба и отверженность, служение и власть, соперничество и любовь. Уникальный спектакль без слов. Театр предстает перед зрителем в новом образе — экспериментальном, интересном.

Сегодня Иркутский областной музыкальный театр имени Н. М. Загурского — самая большая и современная площадка для проведения не только театральных, но и концертных и других культурно-массовых мероприятий в Иркутске. В репертуаре театра спектакли для любой зрительской аудитории: это и оперетта, и мюзиклы, и рок-оперы, и музыкальные комедии².

Из современных театров можно отметить молодежный камерный театр «Подвал», являющийся одним из излюбленных культурных пространств, где организуется множество разнообразных мероприятий, служащих для интересного времяпрепровождения в Иркутске. Театр — это всегда новые впечатления и непередаваемая атмосфера. В «Подвале» любят поэкспериментировать. Театр «Подвал» — абсолютно независимая площадка, которую создали выпускники Иркутского театрального училища. Но на сцене не только профессиональные актеры. Репертуар театра весьма интересный: это и черная комедия с шутками на грани на тему смерти, это и основанная на реальных событиях пьеса, рассказывающая о семьях, которые столкнулись со страшной проблемой — наркоманией как гигантской пропастью, в

¹ Иркутский академический драматический театр им. Н. П. Охлопкова. URL: <http://www.dramteatr.ru>.

² Иркутский музыкальный театр им. Н. М. Загурского. URL: <http://www.imt.irkutsk.ru>.

которую попадает вся семья³. Это все темы социальные, актуальные сейчас.

Иммерсивный театр — это театр вовлечения и взаимодействия с эффектом полного погружения в сюжет [5]. Здесь нет зрительного зала и сцены. Двухэтажный особняк является местом действия, а зритель становится непосредственным участником происходящего. Зритель переживает все действия, пропускает их через себя. Это абсолютный микс жанров, он создает эффект погружения зрителя в сюжет постановки, это театр полного вовлечения, где зритель — полноправный участник происходящего рядом. В любой момент актеры спектакля могут начать прямое взаимодействие с присутствующими⁴. То есть зритель и актеры находятся как бы в промежутке между реальным миром и вымышленным [6].

Именно тема промежутка является основной для театра. Мы заходим в разрыв пространства повседневности и видим (слышим) истинный смысл, находящийся за пределами человеческого опыта и доступный лишь героям. Но, ассоциируя себя с героем, мы можем заглянуть в этот промежуток и либо вынести, либо не вынести этот опыт, вмещая промежуток в себя, а себя в промежуток, причем подобное вовсе не обязательно совершать в конкретных жизненных ситуациях, можно просто побывать на пьесе или прочитать ее текст. Здесь таится несколько подводных камней: у пьесы есть автор; у пьесы может быть сценарист; в театре у пьесы есть режиссер; в театре есть труппа, задействованная в представлении; у пьесы есть зритель (зрители); у пьесы есть читатель. Пространство, в котором разворачивается пьеса, может быть как личным пространством человека, так и общим пространством театральной постановки. Искажения в промежуток вносятся как самим автором, так и режиссером, читателем, зрителем, труппой. Мы можем оказаться совсем в другом месте, а отнюдь не в промежутке смысла, если нами не уменьшена ошибка при приближении к разверстому смыслу. Единственным безошибочным компасом оказывается внутренний мир, сияние разверстого смысла оказывается сопряженным с личностной структурой индивида. Возникают две темы: тема направления и тема сущности. Индивидом реальность воспринимается только через ответствен-

ность, причем ответственность перед самим собой. Никакая внешняя данность не влияет на индивида до той поры, пока у него не оформлена возможность приятия, т. е., по сути, отказ от разыгрывания пьес хотя бы в собственной жизни. Как помним, театр — это разверстый архетип, в который можно проникнуть только через промежуток. Тема ответственности вводит в жизнь человека тему реальности, которая, в свою очередь, как основание, включенное в структуру, разрушает ходульные представления о морали, правилах и ответственности, которые у автора «пьесы собственной жизни» мыслились как связанные с «другим» или «другими». В ответственности же оправданным оказывается любое проявление индивидуальности, так как индивидуальность прежде всего про себя, а не про другого [7].

Для социологического анализа театра как общественного явления мы провели фокус-группы, целевой аудиторией которых стала молодежь в возрасте 19–23 лет. Фокус-группа, или, как еще называют, фокусированное интервью, представляет собой, по сути дела, групповую дискуссию, в ходе которой выясняется отношение участников к тому или иному виду деятельности или продукту этой деятельности. Ценность получаемой информации состоит в том, что участники дискуссии, по возможности «очистившись» от идеологических установок (вербальных штампов), становятся свободными и раскованными в своих ответах. Гайд фокус-группы включал в себя несколько смысловых блоков: о желании/нежелании посещать театр в принципе; о репертуарных предпочтениях, о принципах выбора того или иного театра, того или иного представления; об ощущениях от театра, об эмоциях. Фокус-группа была проведена с целью выявления мнения молодежи как крупной социально-демографической группы о месте театра в современном пространстве [8].

Если рассматривать театр как социальный институт, то стоит отметить, что он обладает всеми признаками социального института: театр выполняет очень важные функции, которые были описаны выше; театр удовлетворяет жизненно важные потребности общества; театр несет в себе как физические черты, так и культурные символы; в театральном пространстве проигрываются определенные роли; в театре действуют определенные нормы и ценности; в театре есть определенный кодекс поведения.

Согласно ответам, молодежь имеет потребность ходить в театр, причем делает

³ Молодежный камерный театр «Подвал». URL: <http://www.vk.com/teatrpodval>.

⁴ Иркутский Иммерсивный театр. URL: http://www.vk.com/irk_immersive_theatre.

это достаточно часто. С учетом разнообразного репертуара театров Иркутска среди ответов о принципе выбора той или иной постановки можно отметить: люблю комедии или что-то под настроение; хожу в театр, когда приезжает кто-то интересный из актеров; выбираю постановку, если заинтересовало название и т. д. Если говорить о нашем местном театральном пространстве, то молодые люди активно посещают музыкальный театр имени Н. М. Загурского, Иркутский драматический театр имени Н. П. Охлопкова, иммерсивный театр. То есть следует отметить, что современная молодежь как смотрит классические спектакли, так и жаждет чего-то «новенького» и прогрессивного. С развитием информационных технологий в цифровой век у каждого появилась возможность, не выходя из дома, увидеть экспозиции самых разных учреждений культуры по всему миру, достаточно зайти на сайт интересного виртуального музея [9]. По тому же принципу можно демонстрировать и театральные постановки (в виртуальном пространстве). Однако в этом вопросе мнения респондентов разделились, поскольку для многих поход в театр — это определенный ритуал. Но если ранее поход в театр — это действительно был ритуал, к которому готовились (одежда, обувь, прическа, украшения, даже определенное настроение), то в настоящее время для многих зрителей поход в театр стал обыденностью. Пойти в театр могут «на бегу», не придавая значения одежде и внешнему виду. Однако и те, и другие идут в театр за эмоциями, за переживаниями, за возможностью стать ближе к культуре [10]. Для респондентов значимость представляет и сама атмосфера (звонки на акты и антракты, кулисы, билетерши). В молодежной среде принято делиться впечатлениями и обсуждать просмотренную постановку. Каждый видит в постановке что-то свое, происходящее на сцене пропускается через себя, воспринимается по-разному. Этого и ждет театр.

Если мы хотим охарактеризовать вечные темы личного опыта, воплощенные в театральном искусстве, то нам необходимо основание для перехода от внешне выраженного представления к личностным структурам, то, что является общим для всех людей.

Тогда вечными, в том числе и для театра, могут оказаться темы, которые затрагивают человеческие чувства, где социальный и культурный контексты выступают фоном, скрадывающим вечный смысл, придавая событиям некую структуру историчности и последовательности, но при этом ориентированную на сущность, которая воспринимается и переживается как событие, соответствующее определенному человеческому состоянию. События и сущность в рамках театра можно считать как некую историю, но к истории, которую можно определить исходя из вечности темы (тем), это имеет весьма отдаленное отношение. Лучшие театральные произведения — те, в которых мы можем увидеть и услышать вечный смысл, просвечивающийся и звучащий через событийную канву.

Театр как вид деятельности в системе восприятия связан с темой пристального всматривания. По сути, театр создается как специфическая зрительная и зрелищная форма воплощения действительности, но особенность театра состоит еще и в том, что слово вызывает и создает все формы реальности. В раннем театре зритель, если слышал фразу «гремит гром», должен был услышать этот гром и ахнуть, сопереживая происходящему, спецэффекты появились гораздо позднее. Работает аудиальный канал, через него и в нем создается отсылка к реальности театрального действия или творится сама непосредственная реальность, одновременно происходит обращение к зрительному каналу и уже затем к тому, что нужно представить. Создается образ, включающий в себя слуховое и зрительное как взаимодополняющие формы. Возникает резонный вопрос: как можно представить себе то, чего нет? Только обратившись к личному опыту, который заполняет лакуны пропущенных смыслов, но по своим правилам, а не правилам реальности, кроме того, личный опыт зачастую носит произвольный характер, поэтому то, что представляется в системе личного опыта, может относиться к индивидуальной данности со всеми присущими ей особенностями (в том числе и с возможной тягой к театральщине). В этом-то и заключается идея изучения социально-философского контекста театра.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Музычук Т. Л. «Спасибо, что живой»: этнокультурный потенциал русской языковой личности как фактор национальной безопасности / Т. Л. Музычук // Вопросы теории и практики журналистики. — 2017. — Т. 6, № 4. — С. 541–554. — DOI: 10.17150/2308-6203.2017.6(4).541-554.
2. Рачков М. П. Теория медийного поля Пьера Бурдьё / М. П. Рачков // Проблемы теории и истории журналистики : сб. науч. тр. / под ред. В. С. Ткачева. — Иркутск : Изд-во БГУЭП, 2007. — С. 14–21.

3. Богодельникова Л. А. Системный анализ как необходимое условие успешности гуманитарного знания / Л. А. Богодельникова // Проблемы искусствознания и гуманитарного знания : тез. докл. Всерос. науч.-практ. конф. — Иркутск : Изд-во БГУ, 2018. — С. 11–12.
4. Хлебович Д. И. Маркетинговые коммуникации для продвижения услуг театральных организаций: особенности выбора / Д. И. Хлебович, И. В. Токарева // Бизнес. Образование. Право. Вестник Волгоградского института. — 2018. — № 2 (43). — С. 195–201. — DOI: 10.25683/VOLBI.2018.43.259.
5. Tepperman J. BRANTWOOD: Canada's Largest Experiment in Immersive Theatre / J. Tepperman, M. Cushman // Canadian theatre review. — 2018. — Vol. 173. — P. 9–14.
6. Муzychuk Т. Л. Невербальный речевой дискурс / Т. Л. Муzychuk. — М. : Изд-во РУДН, 2010. — 318 с.
7. Ткачев В. С. Кризисы духовной культуры: к вопросу о подходах к исследованию проблемы типологии / В. С. Ткачев, Е. М. Суранова // Baikal Research Journal. — 2018. — Т. 9, № 3. — Режим доступа: <http://brj-bgu.ru/reader/article.aspx?id=22229>. — DOI: 10.17150/2411-6262.2018.9(3).3.
8. Окладникова А. В. Исследование востребованности театральных услуг молодежной аудиторией / А. В. Окладникова, Н. В. Рубцова // Маркетинг в России и за рубежом. — 2008. — № 3. — С. 8–19.
9. Суходолов А. П. СМИ и виртуальная реальность: новые возможности и перспективы / А. П. Суходолов, С. В. Тимофеев // Вопросы теории и практики журналистики. — 2018. — Т. 7, № 4. — С. 567–580. — DOI: 10.17150/2308-6203.2018.7(4).567-580.
10. Артамонова В. В. Игровые практики по распространению экстремизма среди молодого поколения и его профилактике / В. В. Артамонова // Общество: социология, психология, педагогика. — 2018. — № 9 (53). — С. 34–39. — DOI: 10.24158/spp.2018.9.6.

REFERENCES

1. Muzychuk T. L. «Thank You for Being Alive»: Ethnocultural Potential of the Russian Linguistic Persona as a Factor of National Security. *Voprosy teorii i praktiki zhurnalistiki = Theoretical and Practical Issues of Journalism*, 2017, vol. 6, no. 4, pp. 541–554. DOI: 10.17150/2308-6203.2017.6(4).541-554. (In Russian).
2. Rachkov M. P. Pierre Bourdieu Media Field Theory. In Tkachev V. S. (ed.). *Problemy teorii i istorii zhurnalistiki [Journalism: theory and history]*. Irkutsk, Baikal State University of Economics and Law Publ., 2007, pp. 14–21. (In Russian).
3. Bogodelnikova L. A. System analysis as a necessary condition for the success of humanitarian knowledge. *Problemy iskusstvovznaniya i gumanitarnogo znaniya. Tezisy dokladov Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Problems of art studies and humanitarian knowledge. Abstracts of the all-Russian scientific-practical conference]. Irkutsk, Baikal State University Publ., 2018, pp. 11–12. (In Russian).
4. Khlebovich D. I., Tokareva I. V. Marketing Communications for the Theatre Services Promotional Strategy: Special Aspects of Choice. *Biznes. Obrazovanie. Pravo. Vestnik Volgogradskogo instituta = Business. Education. Law. Bulletin of Volgograd business institute*, 2018, no. 2 (43), pp. 195–201. DOI: 10.25683/VOLBI.2018.43.259. (In Russian).
5. Tepperman J., Cushman M. BRANTWOOD: Canada's Largest Experiment in Immersive Theatre. *Canadian theatre review*, 2018, vol. 173, pp. 9–14.
6. Muzychuk T. L. *Neverbal'nyi rechevoi diskurs* [Nonverbal discourse]. Moscow, People's Friendship University of Russia Publ., 2010. 318 p.
7. Tkachev V. S., Suranova E. M. Crisis of Intellectual Culture: on Issue of Approaches to Studying the Problem of Typology. *Baikal Research Journal*, 2018, vol. 9, no. 3. Available at: <http://brj-bgu.ru/reader/article.aspx?id=22229>. DOI: 10.17150/2411-6262.2018.9(3).3. (In Russian).
8. Okladnikova A. V., Rubtsova N. V. Research needing theatrical services youth auditorium. *Marketing v Rossii i za rubezhom = Journal of Marketing in Russia and Abroad*, 2008, no. 3, pp. 8–19. (In Russian).
9. Sukhodolov A. P., Timofeev S. V. Mass Media and Virtual Reality: New Opportunities and Prospects. *Voprosy teorii i praktiki zhurnalistiki = Theoretical and Practical Issues of Journalism*, 2018, vol. 7, no. 4, pp. 567–580. DOI: 10.17150/2308-6203.2018.7(4).567-580. (In Russian).
10. Artamonova V. V. Gaming practices in spreading extremism among young people and its prevention. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika = Society: Sociology, Psychology, Pedagogics*, 2018, no. 9 (53), pp. 34–39. DOI: 10.24158/spp.2018.9.6. (In Russian).

Информация об авторах

Атанов Андрей Алексеевич — доктор философских наук, профессор, директор Института культуры, социальных коммуникаций и информационных технологий, заведующий кафедрой философии и искусствознания, Байкальский государственный университет, 664003, г. Иркутск, ул. Ленина, 11, e-mail: AtanovAA@bgu.ru.

Зими́на Екатерина Викторовна — кандидат социологических наук, доцент, заведующий кафедрой социологии и психологии, Байкальский государственный университет, 664003, г. Иркутск, ул. Ленина, 11, e-mail: ZiminaEV@bgu.ru.

Authors

Andrei A. Atanov — D. Sc. In Philosophy, Professor, Director of the Institute of Culture, Social Communications and Information Technology, Head of the Department of Philosophy and Art Studies, Baikal State University, 11 Lenin St., 664003, Irkutsk, the Russian Federation, e-mail: AtanovAA@bgu.ru.

Ekaterina V. Zimina — Ph. D. in Sociology, Associate Professor, Head of the Department of Sociology and Psychology, Baikal State University, 11 Lenin St., 664003, Irkutsk, the Russian Federation; e-mail: ZiminaEV@bgu.ru.

Для цитирования

Атанов А. А. Театр как искусство: философский и социологический анализ в пространстве данности / А. А. Атанов, Е. В. Зимина // Известия Байкальского государственного университета. — 2018. — Т. 28, № 4. — С. 576–584. — DOI: 10.17150/2500-2759.2018.28(4).576-584.

For Citation

Atanov A. A., Zimina E. V. Theatre as Art: Philosophical and Sociological Analysis in the Space of Reality. *Izvestiya Baykal'skogo gosudarstvennogo universiteta* = *Bulletin of Baikal State University*, 2018, vol. 28, no. 4, pp. 576–584. DOI: 10.17150/2500-2759.2018.28(4).576-584. (In Russian).