

преображение и возвращение к богу. А С. Франк полагал, что смерть в ее явно-видимом значении есть самый выразительный показатель внутреннего надлома бытия, его несовершенства и потому его трагизма; но одновременно смерть по своему внутреннему смыслу есть потрясающее таинство перехода из сферы дисгармонии, из сферы тревог и томления в сферу вечной жизни.

Мотивы танатологии (учения о смерти) сильны в экзистенциализме. По мнению М. Хайдеггера, обыденное существование человека является неподлинным, безличным, бездуховным, наполненным пустой болтовней и суетой будничных дел. Но рано или поздно человеку приходится задуматься о смерти, и он начинает испытывать метафизический ужас: он на краю пропасти, за которой ничто. Он не по своей воле вброшен в этот мир и не по своей воле уйдет из него. Смерть – это «невозможность дальнейшей возможности», а жизнь – это «бытие к смерти». Но это ощущение своей смертности делает существование человека подлинным. Он понимает кратковременность и неповторимость своего бытия, начинает ценить жизнь, пытается реализовать себя.

А. Камю, в свою очередь, считает человеческое существование абсурдным. Абсурд в разладе между порывом человека к вечному и конечным характером его существования, между усилиями, беспокойством человека и бессмысленностью всех его усилий. Поэтому центральным вопросом философии становится вопрос о самоубийстве: стоит ли жизнь того, что бы ее прожить? Ответ заключается в том, что даже в ситуации абсурда жизнь является ценностью, равной которой у человека нет. «Человек смертен? Возможно. Но давайте умирать сопротивляясь».

В современном обществе можно обнаружить две тенденции в отношении к проблемам жизни и смерти. С одной стороны, все явственнее ощущается явление, названное Э. Фроммом некрофилией: болезненное пристрастие к ужасам, катастрофам, смертям, убийствам, трупам. С другой стороны, пропагандируется брутально-витальное отношение к жизни, утверждается представление о вечной молодости, красоте и здоровье каждого человека. Эти тенденции, навязываемые массовой культурой, несовместимы с гуманистическими интерпретациями жизни и смерти, с которыми молодые люди могут познакомиться в курсе философии.

ТЕАТР КАК ЖИЗНЕННАЯ ОСНОВА ЛИЧНОСТИ

Е.А. Акифьева, г. Санкт–Петербург, Россия

К вопросу о социально-психологических аспектах бытия человека возможно подойти с физиологической стороны индивида – по крайней мере, одной из версий. «Взгляд на театр как метаструктуру, пограничную между искусством и жизнью, имеет экзистенциальный смысл» [1, с. 16].

В начале XX века – один из режиссеров-новаторов, драматургов, сценографов театрального Петербурга – Николай Евреинов, чья деятельность потрясала столицу ни один сезон – посвящает себя теоретической деятельности, и из-под его пера выкристаллизовывается весьма интересная концепция.

Осенью 1914 года Евреинов прервал свою кипучую режиссерскую деятельность на целый год, чтобы уединиться на даче Юрия Анненкова в Куоккале и изложить подробно принципы своей театральной теории. В результате родилась трилогия «Театр для себя».

Евреинов сделал своей задачей выявление и разъяснение собственно театральной природы. Он обнаружил очевидный факт: то, что именуется театром, никакого отношения к театру не имеет. Театральность — не театр. Это всеобщая жизненная творческая основа. Театр — построение художественного произведения на основе этой театральности.

Ключевой компонент – театральность. Проясим определение: эстетическую монстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности — легко, радостно и всенепременно. Приписывать театральному искусству раскрытие психологии человеческой, раскрытие тайн, поучение, наставление – означает обесценивать его. Искусству, свободному по своей природе, получается, что насаждается принудительно вектор работы. А это противоречит природе творчества.

В работе «Театр у животных» Н.Евреинов анализирует о театральности с биологической точки зрения. Естественность и оправданность театральности подкрепляется фактами из биологии. Он рассматривает и анализирует такие биологические понятия как мимикрия, миметизм, покровительственное сходство и игры у животных – «явления, позволяющие видеть начало «театра» еще за пределами доисторической жизни человека» [2, с. 8].

В теоретических работах режиссера-новатора, сам того не ведая, уделяет немалое значение понятию, которое в гуманитарной мысли XX века становится ключевым. Речь идет о понятии «зазор». К газетных статьях («К вопросу о пределах театральной иллюзии», «Секрет режиссерского сердца»....) Н.Евреинов, подходя к роли театра, говорит о некой недосказанности. Эти же понятия он вычленяет в работах других авторов. Граница между состоявшимся шедевром и рядовой работой ничтожна мала. По легенде, однажды К.Брюллов, подправляя работу своего ученика, которая в дальнейшем возымела успех, изрек: «искусство начинается там, где начинается чуть-чуть...» [3, с. 371].

В теоретико-практических изысканиях Н.Евреинов приходит к понятию «театротерапия», излечение театром: «...театротерапия – это комплекс позитивных театральных мер, врачующих преобразованием (самовнушением, мысленным вживанием в образ другого»[4]. Основывается она на том же инстинкте преобразования, проявления театральности. В духе фрейдовского психоанализа им была написана пьеса «Так было – так не было», поставлена под руководством Н. Ижевского. В данной постановке применяется «автобио-реконструктивная» маска. Ребята из школы играли самих себя в сложившихся обстоятельствах, под масками персонажей комедии дель арте.

Театр для Евреинова «всегда гораздо больше значит в качестве социального, культурного, житейского фактора, чем как род искусства» [5,с. 41]. Для него творчество – это не прерогатива искусства, а существенная функция личности. Сила, которая позволяет реализовываться этой функции – театральность. Жизнь человека – это его театр, «театр для себя». Театральность становится первоосновой и двигателем жизни. На ней формируется личность, а вместе с тем и культура, и история.

Концепция «театрализации жизни» строится на взаимоотношении двух равноправных взаимодействующих реальностей — реальности жизни и реальности театра. Н. Евреинов выделяет два различных проявления театральности — Театр жизни, то есть проявление биологического инстинкта театральности в любых жизненных процессах, и Театр искусства — это институт, обеспечивающий внутреннюю стабильность самого этого искусства. Отсюда театр должен вторгаться в реальность как искусственное «лекарство» от жизни. Евреиновский принцип «театротерапии» — воздействия театра на психику больного человека с целью излечения — сближает Евреинова с Фрейдом и предвосхищает разработанную в 1920-е годы Якобом Морено теорию психодрамы и теорию ролей.

Литература:

1. Путешествие в театральном пространстве. – М., 2003.
2. Евреинов, Н. Театр у животных / Н. Евреинов. – М., 1924.
3. Евреинов, Н. Секрет режиссерского сердца / Евреинов // Театр и искусство. – 1909. – №21.
4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Evreinov/Original/#_Toc133852776 – Дата доступа 10.09.2013.
5. Казанский, Б.В. Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова / Б.В. Казанский. – Л., 1925.