Світлана Олексюк
аспірантка

Театральна дійсність як симуляція буття

Шукаючи правильне знання, Сократ, як відомо, застосовував два прийоми ведення діалогу: майєвтику та іронію. Eironeia, або удавання, або ж симуляція – симулювання учителем себе як несвідомого істини – тієї, що мав би вивести із власної душі загрузлий у хибних судженнях учень – виходить із грецької культури в інакші трактування. На свій манер розвивають її класицистичні варіанти: але і для Віко, і для Шефтсбері вона є часткою бажання пізнати здатність до творення, а зовсім незадовго цей намір було розвинено значно ґрунтовніше. Якраз іронія романтиків хоч і залишає собі принципову установку на істиннісний незавершальний пошук, отриманий ще в античності, але набуває й інших характеристик. Вони утворюють її об'ємність, виразне кількабічне спрямування й утверджують продуктивне застосування як методу – у слабко роздільних творчості та житті. Романтичне підваження основ провадить несистематичне філософування, апологізує його фрагментарність і згоджується на нескінченний хаос світу. З усім тим, визнаючи, що дійсність відносна і впорядкуванню не підлягає, іронічне ставлення далеке від покірного її прийняття. Воно твердо переконане: умовою свободи є принципова непокора, і вона

можлива завдяки запереченню дійсного побутування речей – їх усталених форм та зв'язної історичності, що визначає тяглість аж до детермінування майбутнього. Свобода у негації стверджує суб'єктивність, проваджену ідеєю. Йдучи слідом за нею, невпинно творча суб'єктивність у своєму відриві від реальності здатна до її вільного, і завчасто навіть довільного перетворення, оцінити яке може тільки плин часу. Такий акт схожий на гру – він і є власноруч встановленою грою. А вирізняють її вірний серйозний підхід, справджений з усією іронічною результатативністю, поза особистим озиранням, та відчутні для історії наслідки. Однак іронія ними не переймається: її існування відкрите, готове до життєвих, життєво-мистецьких звершень.

Гегель був проти такої самовлади суб'єктивності, спрямованої на абсолютне нескінченне заперечення. Крім іронічної пихи, йому була не до вподоби ізоляція, до якої призводить практика негативної критики, оскільки за неї неможливим є зв'язний поступ. Іронічний суб'єкт не вкорінений у дійсності, він перебуває поміж речей і твердих суджень, у пошуку предмету, відштовхнувши який можна було би набрати власну швидкість, а невпинне відторгнення дає невпинність руху – і його несистемну свободу. Не приймаючи це, Гегель намагався протиставити романтичній іронії іронію Сократа та віднайти у ній ствердну позитивність. Однак у історичному аналізі «Про поняття іронії» К'єркегор переконує, що хоча сократівський метод і провокує знання Іншого, серйозність власного незнання він не полишає – адже

якраз воно дає йому змогу діяти [4]. Інструментальність його дій позбавлена субстанціональної затримки. У цьому місці й випливає подробиця, яку підмітив К'єркегор та прогледів Гегель. Іронія Сократа та Шлегеля, спільна у серйозності легкої гри, нічого не постановляє, бо нічого не сприймає всерйоз. Будь-яке «щось» вона використовує задля заперечення іншого «щось»: манера, підібрана чи наново створена письмом Ніцше[8], адже будь-яке щось не сприймається нею як значиме неперебутньо. У такому разі постає питання: що ж дарує їй, що визначає, що, зрештою, є цією серйозністю? Серйозною є позбавлена субстанції та відкрита до неї форма, «лише формою» називає К'єркегор іронію Шлегеля. Перебираючи субстанціональне наповнення, вона делигітимізує остаточну владу кожного із них та, розквитавшись, полишає їх напризволяще. Вона пуста, але модель такої пустоти стає рушійним та визначальним началом – життя, а разом із тим і творення.

Тут і варто звернутися до супутнього етимологічного варіанту. Удавання є симуляцією. Але симуляція – не просто удавання. Це удавання в обхід речі та ідеї: безпідставне удавання, якщо підстава мусить стати ментально або фізично фіксованим об'єктом, очевидним явищем реального чи уявного.

---

[8] Свасьян згадує подібність ніцшевського письма до іронічного механізму мислення, означену Андрієм Білим: "Він неодноразово береться заперечувати Дарвіну і тим не менше користується Дарвіним, але користуєтсья, як випадково підібраною по дорозі жердиною, аби завдати удару схоластику, що трапився під ноги: завдати удару, відкинути, обтерши при цьому руки... Все для нього, де треба, – засіб, аби збити з ніг. Тут влаштувати католицтву засаду з Боклів, Мілллей, Дарвінів; там пустити під ноги поважним ученим ієзуїта". [Цит. за 6]

Позбавлена явного присмаку автентичності, симуляція все ж не забуває її остаточно, а старанно удає – перед іншими, а, перш за все, перед собою. Вільне та сміливе з нею поводження, її свідоме неприкрите конструювання стає єдиним змістом, рацією її існування, у якій первинно закладено парадоксальну напругу зумисної невимушеності. В одному із творів Бодріяр подає слова із Екклезіаста: «Симулякр ніколи не є тим, що приховує істину– це істина, яка приховує, що її не існує», говорить Екклезіаст [2] – і приховує, увіходячи сама у це переконання. Тому й ті моменти, коли вона відбувається, є моментами її найінтенсивнішого особистого забуття, вибуху суверенного фантазму.

«Ліквідація зони усіх референцій» [2] відкриває еру симуляції, якщо ерою симуляції в унісон з Бодріяром вважати постмодернізм. Ліквідація зони усіх референцій є симуляційним сущим, тобто сущим порожнечі і взята нейтрально, вона доречна не тільки для критичного бодріярівського погляду. Батай нашаровує ще більшу відлеглість: навіть думка про ідентичність мусить бути скасованою і саме непідвладний ідентифікації, змарнувавший смисл суб'єкт вивільнює себе до справжнього буття, де справжньою виходить якраз його симулятивність. Ствердною є природа дельозівського симулякру, позбавленого подоби, але наділеного позитивною владою зовнішнього цілого. І попри те, що в намірі власної дії всі теорії дивляться врізнобіч, поза критичністю заперечення чи позитивним ствердженням вони згоджуються в ізоляції – від основи, зв'язного руху, поступу у сенсі безпідставності, відриву, примхливої й

вигадливої випадковості симулякру.

До чого тут театр? Очевидно, що удавання становить центр його істоти, і не лише як поняттєвий збіг. Неприхильний до симулякру вердикт Платона рівнозначний і його неприйняттю театру, який названо місцем, «куди неосвічених людей запрошено подивитися на страждущих» [7, 3], а pathos, зображуваний на сцені, є ніщо інше, як проголошення хвороби бажання й болю, що виникають в індивідуума лише через нестачу знання. Засуджуваній театральній «дії», яка по суті є лише оптичною ілюзією, знову ж таки позначеною хворобливою безпідставністю власного химерного буття, Платон пропонував альтернативу: choreia – рухливий общинний пляс масок, чия справжня, тобто реальна драматургія приводить учасників процесу не до руйнівного безрезультатного співпереживання, а до цілком конкретних позитивно спрямованих цілей ствердження принципів спільноти. Оптичне відношення варто замінити відношенням драматичним, позаяк «справжня суть театру мусить засновуватися на його дієвій силі» [7, 3-7]. Ця ідея не зникає у старезному бутті платонівської античності, а може стати теоретичною підкладкою перебігу реформ театру у XX ст. Брехт, Гротовський та Арто, нехай із різних позицій та із різною риторикою твердять про дієвість, *акт* як визначальну характеристику театрального мистецтва, що повинна поширюватися за сценічний простір, створюючи «прямі конфронтації аудиторії із самою собою як спільнотою» [7, 5-6], що означає не просто часову співприсутність та ментальну єдність

більшої кількості людей, аніж це можна побачити при ознайомленні з іншими мистецькими жанрами, а саме сприйняття театру як самопрезентації колективного живого тіла спільноти, а не дистанційованої репрезентації фікцій. Вона мала власну легітимність і трохи раніше: в «Емансипованому глядачі» Жак Рансьєр згадує переконання, що побутувало ще за німецьких романтиків, коли «театр з'явився як форма естетичної конституції (у значенні чуттєвої конституції) спільноти: спільноти як способу заповнення часу й простору, як набору яскравих жестів і позицій, що є взірцем для будь-якого виду політичної форми та інституції; спільноти як перформативного тіла, а не сукупності моделей і правил» [7, 6]. Такий театр мусив здійснити естетичну революцію, змінивши людську чуттєвість. Чому чуттєвість? Тому що діяти за цим світоглядом – перш за все, виходити із дійсності так, як ти її відчуваєш. В Арістотеля у трактаті «Про душу» є розбір органів чуттів, де він описує структуру їхнього відношення до світу як структуру подвійну: сприймаючи навколишнє, входячи у момент тепер, ми перетерплюємо його в розумінні часу дворівнево щонайменше – чуючи дійсне та передчуваючи можливе [1], і в межах цієї подвійності зароджується акт, що активує зміну.

Театральний акт є актом колективним, як і утворення спільноти є одним із театральних завдань. Той самий мотив знаходимо у тлумаченні симулякру Батая Клоссовські: хоча він не здатен, як поняття закласти основу для розуміння, але він може спровокувати «спільництво» [5]. І важливим є знову

характер такого провокування, що поширюється не лише на тих, кому покладено бути учасником. Гігантські сфери, глибини та дистанції, з якими не здатен, як пише Дельоз, впоратися спостерігач, змушують його стати частиною дійства, що видозмінюється та деформується під впливом його точки зору. Так і відбувається «становлення іншого, що обходить будь-яку рівність та кордон – у становленні безумством чи становленні безкрайнього» [3] за Дельозом, чи «особливий порух, що от-от зникне» [5] за Клоссовськи – тобто безпідставний, випадковий, позбавлений подоби симулякр театрального буття затягує до власної вікнини, не руйнуючи, а тільки оживлюючи дистанцію. Вона теж наділена подвійною якістю власного ґатунку. Перше: всередині твору, що діється, стає майстерністю підносити, породжувати люфт чи відлеглість від події, вчинку, або будь-якого іншого вже відбулого чи потенціального життєвого явища. Розрив цей дає імпульси для наповнень та побудов, що прокладає напружений простір мистецького явища. Однак дистанціювання не зостається технічним прийомом, помисленим навіть як методологічний засіб втілення. Воно має й особистий екзистенційний резонанс – як витворення внутрішньої дистанції, розширення чуття і розуміння, дієвого як в естетичному, так і в соціальному полі.

Список використаних джерел:

1. Аристотель. О душе. Книга 2. [Электронный ресурс]: Перевод П.С.Попова, исправленный и дополненный М.И.Иткиным с примечаниями А.В.Сагадеева. В кн.: Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т.1, с.371-448. М.: «Мысль», 1976. Режим доступа: URL: http://psylib.org.ua/ books/arist01/index.htm
2. Бодрияр Ж. Симулякры и симуляция. [Электронный ресурс]: Перевод: http://exsistencia.livejournal.com/, Качалов А.(С). Режим доступа: URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml
3. Делёз Ж. Платон и симулякр. [Электронный ресурс]: Интенциональность и интертекстуальность. Философская мысль Франции XX века.- Томск: Издательство «Водолей», 1998.- 320 с. Режим доступа: URL: http://philosophy.ru/library/intent/07deleuze.html
4. Кьеркегор С. О понятии иронии. [Электронный ресурс]: Перевод и примечания А. Коськовой и С. Коськова. Источник: Серён Киркегор. О понятии иронии. Пер. А. Коськовой, С. Коськова // Логос. 1993. №4. С. 176-198. Режим доступа: URL: http://www.kierkegaard.newmail.ru/works/Begrebet_Ironi.html
5. Пьер Клоссовськи. О симулякре в сообщении Жоржа Батая. [Электронный ресурс]: Klossowski P. A propos du simulacre dans la communication de Georges Bataille / / Critique. 1963. N 195196. P.742750. Режим доступа: URL: http://kassandrion.narod.ru/ commentary/03/15klos.htm
6. Свасьян К. Фридрих Ницше: мученик познания. // Ницше. Сочинения в 2 томах. Т. 1. Литературные памятники / Составление, редакция изд., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна; Пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. С. 27.
7. Rancière Jacques. The Emancipated Spectator. // Jacques Rancière. Translated by Gregori Elliot. – London, New York, 2009. 134 p.

Анотація. *У статті наведено історію поняття іронії, супутньої до симуляції, що допомагає розкласти та підважити їх, тобто самоспрямувати метод. Навіщо це зроблено? Перше: задля з'ясування первинного значення. Іронічна мова, увага до терміну симулякру та переопис його варіантів, розкриття розумінь у філософії XX ст. все більше набуває не довільно визвільного, а обов'язкового статусу для мислення та письма, тобто виникає паралельне запитання: чи не наявне у його сьогоднішньому поширеному функціонуванні заперечення власної інструментальної природи? При цьому важливішою є не культуркритична настанова, а цікавість до будови поняття – як воно існує у філософському знанні та у чому його близькість до структури уявної дійсності в театрі – через потенцію його ефективного ужитку. Якщо застосувати поняття до театрального удавання, розібрати його вміст поза виконавськими техніками та описами акторського уявного, це дає змогу обопільно скоригувати існування цих різних сфер. Навіть без дальшої співпраці така зустріч стане корисною: дія живого людського перебування, пожвавивши*

філософський розмисел, зазнає потрібного їй поняттєвого аналізу – озираючи та переописуючи інакше себе. До того ж, обережний рух від одного до іншого формує цупку мережу стосунків; активний та продуктивний рух ймовірно створив би з'єднання більш твердої якості, що міг би стати основою становлення третьої сфери, на змежуванні.

Анотация. *Статья подаёт историю понятия иронии, близкой к симуляции, что помогает разложить и поставить под сомнение их основы, то есть направить метод на себя. Зачем это сделано? Во-первых, для выяснения первичного значения. Иронический язык, внимание к термину симулякра и переописывание его вариантов, раскрытие пониманий в философии XX века всё больше получает не освобождающий, а обязательный статус для мышления и письма, то есть возникает параллельный вопрос: не налично ли в его сегодняшнем распространённом функционировании отрицание собственной инструменальной природы? При этом более важной есть не культуркритическая установка, а интерес к строению понятия – как оно существует в философском знании и в чём его близость к структуре вымышленной действительности в театре – через потенцию его эффективного использования. Если приложить понятие к театральному притворству, разобрать его содержимое вне исполнительских техник и описаний актёрского воображаемого, это даёт возможность обоюдно скорректировать существование этих разных сфер. Даже без дальнейшего сотрудничества такая встреча будет полезной: действие живого человеческого пребывания, оживив философский розмысел, получает необходимый ей понятийный анализ – оглядывая и переписывая иначе себя. К тому же, осторожное движение от одного к другому формирует плотную сеть отношений; активное и продуктивное движение вероятно создало бы соединение более твёрдого качества, могущее стать основой для третьей сферы, на стыке.*

Summary. *In the article the history of notion irony or simulacres is adduced in order to question their basics, that is to self-direct the method. What for? First: for clarifying the initial meaning. Ironical language, attention to the notion of simulacres and rewriting of its variants in the philosophy of Xxth century are getting not dismissive, but compulsory status for thinking and writing, that is the parallel question is rising up: does not actual widespread functioning maintain the negation of its instrumental nature? Herewith not the culture critical directive, but interest to the structure of the notion is important: how it exists in philosophical knowledge and what its proximity to the structure of imagined reality in theatre means – by its potential effective use. If to apply the notion to the theatrical pretence, dismantle its contents beyond performing techniques and discribing of actor's imagination, it mutually corrects both spheres. Such encounter is usefull even without further cooperation: action of living human existing, reviving philosophical thought, gets necessary conceptual analysis – inspecting and rewriting itself differently. In addition, cautious moving from one to another forms tight network of connections; more active and productive moving would probably create connection of more solid quality, capable to form foundation of the third sphere, in their meeting point.*