

Теория и исследования



Проблемы развития и бытия личности

Валерия Мухина

ЭВОЛЮЦИЯ ЛИЧНОСТИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ МЕХАНИЗМОВ РАЗВИТИЯ И БЫТИЯ*

Идентификация-обособление в обыденной жизни и в искусстве

*Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и
дифирамбов... – все это в целом не что иное, как
подражание (mimesis).*

Аристотель

Доминирование
идентификации или
отчуждения опреде-
ляют психологиче-
ские типы личности

Идентификация и отчуждение, доминируя в конкретном человеке, создают особенные психологические типы личности.

В образах художественной литературы отражены и идентифицирующиеся и отчуждающиеся типы личности. Так, у Ф. М. Достоевского мы находим примеры обоих типов: с одной стороны, это Алеша Карамазов и князь Мышкин, с другой – Раскольников. Названные персонажи – типичные прототипы реальных людей, проживающих на разных территориях в разных культурно-исторических условиях. Мы узнаем их со всею определенностью, так как их способность к отождествлению с другими, к сопереживанию и сорадости – и в то же время их способность к отчуждению от других, к гневу и ярости свойственна нам самим и тем, кто нас окружает.

* Окончание. Начало: Развитие личности. 2007. № 2. С. 8–31; № 3. С. 15–48.

В русской литературе первой половины XIX века был запечатлен социально-психологический тип *лишнего человека*. Главные черты этого типа: во-первых, *отчуждение* от официальной России, от традиционной (дворянской) среды, душевная усталость, глубокий скептицизм; во-вторых, *утверждение личностной ценности*, интерес к *самостоянию человека*. Это были: Онегин («Евгений Онегин», 1823–1831, А. С. Пушкина); Печорин («Герой нашего времени», 1839–1940, М.Ю. Лермонтова); Бельтов («Кто виноват?», 1845–1946, А. И. Герцена); Рудин («Рудин», 1856, И.С. Тургенева) и др.

Лишний человек – отчужденный человек

Название «лишний человек» вошло в употребление благодаря произведению И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850). Герой родился в сельце Овечьи Воды от довольно богатых помещиков. Он печально сообщал: «Рос я дурно и невесело. Отец и мать меня любили; но от этого мне не было легче» [1]. Природа также печалит его: «О природа! природа! Я так тебя люблю, а из твоих недр вышел неспособным даже к жизни» [2]. Он живет в ожидании смерти: «Кончено... Жизнь кончена... <...> ...уничтожаясь, я перестая быть лишним...» [3].

Надо сказать, что этот печальный автор дневника *лишний* совсем особым образом, чем названные выше яркие представители своего времени. Те – противостояли застою и утверждали свои нетривиальные личности. Этот – вяло отдался своим телесным и душевным слабостям. Однако все они стояли в позиции отчуждения от тех людей, которые были рядом.

Как бы то ни было, я хочу обозначить мое видение того, что идентификация и обособление, будучи механизмами развития личности, ответственны еще и за *типологию личности*.

Идентификация и отчуждение в повседневной жизни

Для моего видения феноменов идентификации и обособления важно, что ученые и художники (писатели особенно) интуитивно, вольно или невольно, пронизательно находят идентификацию (подражание, отождествление или имитация) и обособление (отчуждение) в качестве явлений повседневной жизни.

Искусство и реальный опыт общения людей друг с другом обогащают наши способности к рефлексии на все многообразие вероятных проявлений идентификации-обособления.

Можно наблюдать множество вариантов состояний человека в зависимости от механизмов идентификации и обособления. В мировой литературе, начиная с древ-

Идентификация
и отчуждение
в литературе

них времен, мы найдем бесчисленное множество тому примеров – блистательных образов, отражающих следствие идентификации и обособления. Можно обратиться к Гомеру, Данте, Аристотелю и другим гениям древности.

В русской литературе у Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, А. П. Чехова, А. Платонова, М. Булгакова и многих других писателей XIX–XX веков мы находим тонкие рефлексии на человеческую способность к идентификации и обособлению.

В XX веке в Европе под влиянием экзистенциальной философии и в самих ее недрах были рождены произведения, показывающие значение для человека его способности к обособлению. Вспомним, например, такие произведения Ж.-П. Сартра, как «Тошнота», «Стена», «Слова», или произведения А. Камю «Посторонний», «Чума», «Падение», «Калигула», «Миф о Сизифе» и др. Двадцатый век воспринял идеи писателей-экзистенциалистов и оценил их за пронизательное видение нарастающей проблемы отчуждения.

В XX веке писатели особенно остро почувствовали повсеместно надвигающуюся на человечество проблему отчуждения. Латиноамериканец Габриэль Гарсия Маркес подарил миру произведения, посвященные проблеме одиночества и отчуждения человека: «Осень патриарха», «Полковнику никто не пишет» и, наконец, «Сто лет одиночества».

Темы вчувствования в другого, идентификации с ним, а также темы одиночества и обособления являются особенно значимыми для современного человека, одаренного тонкой рефлексией.

Идентификация-обособление двоит, троит, десятирит чувства и разум человека. Это весьма подвижная система, отзывающаяся на самые разнообразные впечатления.

Чтобы познать явление или другого человека, мы одновременно идентифицируемся с ним и обособляемся от него. Нельзя познать, не идентифицировавшись с тем (чем), кого (что) мы стремимся познать. Нельзя познать, не обособившись от того, кого мы желаем познать. Оба механизма действуют как исключительная способность человека проникать в суть явления, другого человека или другого существа – *себе подобного* и *не подобного себе*. Только отождествившись с другим и выйдя за его пределы посредством обособления от него, мы становимся способными к действительному познанию и проникновению в некоторую сущность этого другого. При

Познание
осуществляется
через
идентификацию
и обособление

этом отождествление и обособление – не разовая акция познания и чувства. Это постоянно, непрерывно действующий механизм психической деятельности человека, активно вникающего в сущность явления или личностных особенностей другого человека. Это не рефлексивная изоциренность отдельных представителей рода человеческого, но дар и одновременно наказание биологического происхождения и социально-исторического пути развития человечества.

Человек в процессе жизни, в процессе обретения своего индивидуального опыта интуитивно и сознательно постигает силу эффекта идентификации и обособления как способов практического воздействия на других – людей и животных. Идентификация и обособление с течением жизни человека могут превратиться в сознательные приемы и способы влияния на других – в ситуациях обыденной жизни и экстремальных ситуациях.

В практической психологии я уже несколько десятков лет использую идентификацию-обособление как прием во взаимодействии с клиентами: с жертвами природных, техногенных катастроф, террористических актов и др.

Считаю правильным настойчиво повторить: идентификация и обособление развиваются *как механизм* и *как чувство* в рамках социальных ожиданий общества и вопреки этим ожиданиям. Человек, обладающий своим индивидуальным самосознанием, не только находится в зависимости от транслирующихся извне идентификации и обособления со стороны общества или другого человека, но и сам проявляет себя бессознательно и, что особенно важно, сознательно как личность, готовая к идентификации или к обособлению. Поэтому-то он может проявить человечность в высшей степени, поднимаясь до истинного подвига и жертвенности, или проявить крайнюю бесчеловечность, опускаясь до самых ужасных глубин человеческой низости.

Стремящийся к утверждению в мире своего чувства личности и страдающий от потери идентичности с другими людьми человек теряет родовое чувство «мы-идентичности», становясь отчужденным «Я».

Человек, отождествляющийся с другими в высшей степени, возможно, обретает родовое чувство «мы-идентичности», но теряет чувство «Я-идентичности».

Идентификация-обособление чрезвычайно сложный, многоемкий механизм, приводящий к многозначным последствиям переживаний человека и его самосуществования как личности.

Идентификация и обособление – могут быть и механизмом, и чувством

Концептуальное видение жизни через идентификацию и обособление

Особенное выражение идентификация и обособление получают в искусстве: литературе, поэзии, драматургии, изобразительном искусстве и музыке. При этом писатели, поэты, драматурги, художники и музыканты приходят к отображению идентификаций и обособлений персонажей в силу непосредственной проницательности своих натур и творческого таланта или открывают для себя некое концептуальное видение жизни через призму идентификаций и обособлений героя с другими персонажами, образами, предметами.

К сожалению, я никогда не находила концептуальную представленность идентификации и обособления в их единстве и противоположности в целостном видении взаимодействия обоих феноменов друг с другом. Очевидно, эта миссия выпала на мою долю. Однако разработки теоретического видения в отдельно представленных идентификации и обособления ряде работ художников и ученых порой достигают гениальных откровений и уникального проникновения в суть тончайшей материи идентификации и обособления.

В филогенезе человеческого рода, в мифологическом сознании людей доклассового общества предметы и явления природы, боги, герои, демоны, духи и пр. были наделены теми же свойствами и способностями, что и человек. Только так, через идентификацию с неизвестным, родовой человек мог проникнуть во внутренние свойства этого неизвестного. Отождествление другого с собой давало возможность хоть как-то понять этого другого.

Идентификация распространялась не только на людей, но и на природу, животный мир. *Антропоморфизм* – форма идентификации, позволяющая своеобразно познать мир.

Идентификация – это переживание человеком своей тождественности с другим человеком или любым объектом действительности. Овладение идентификацией идет через развитие способности приписывать свои особенности, склонности и чувства другим и приписывать себе особенности, склонности и чувства других, переживая их как свои. Именно этот диапазон идентификации позволял развиваться человеческому сознанию и выступал одним из способов овладения окружающей действительностью.

На современном уровне развития человеческого познания в цивилизованных странах антропоморфизм уже не может представлять собой действенную силу освоения мира, так как мир нашей планеты достаточно изу-

Идентификация как переживание тождественности с другим

чен. Но первоначальные «наивные» формы идентификации нужны человечеству – они поддерживают в человеке способность к одухотворению всего сущего. Реликтовый антропоморфизм присутствует не только в мифах и сказаниях, но и в современных стихах и сказках, в играх детей и взрослых, в фантазиях обывденного человека. В то же время есть еще в мире культуры, которые несут в себе антропоморфизм родового сознания.

Идентификация с одухотворяемыми предметами и явлениями

Как это ни удивительно, но развитие современного человека в детстве до сих пор базируется на тех механизмах, которые существовали в начальный период развития человеческого рода: на непрерывной идентификации с одухотворяемыми предметами и явлениями.

В то же время специфика искусства такова, что она требует переживания своей тождественности с другим, приписывания своих особенностей, свойств, чувств другим и способности отождествляться с особенностями, свойствами и чувствами других.

1 – Идентификация – неотъемлемая сторона обывденной жизни и художественного творчества

Идентификация – составляющая художественного творчества

Процесс идентификации – неотъемлемая составляющая художественного творчества.

Я уже обращала внимание на то, что понятие «*идентификация*» имеет те же значения и смыслы, что и понятие «*отождествление*». С этими понятиями сопрягаются также такие понятия, как «подражание», «узнавание» и множество других, несущих в себе приставку «со-», которая служит для образования существительных и прилагательных, обозначающих взаимную связь, совместность, сопутствие, а в ряде случаев и возможное отождествление. Например: соавторство, собеседник, соболезновать, сочувствовать, собрат, сограждане, соотечественник, содружество, соединение, сожитель, соплеменник, а также согоре и сорадость. Два последних слова, к сожалению, отсутствуют в Словаре русского языка АН СССР [4]. Однако они живут в нашей обывденной речи. У Вл. Даля: *сорадоваться* кому-то – радоваться вместе, сообща. Из приведенного перечня в значении отождествления используются такие слова, как «*соболезновать*», «*сочувствовать*», «*согоревать*» и «*сорадоваться*». Эти понятия означают эмоциональную идентификацию одного человека с другими. Слово – знак. Если есть знак, значит, есть и явление, которое он обозначает.

Уподобление как идентификация

Словом, близким по значению к понятиям «*отождествление*» и «*идентификация*», является не только

«подражание», но и «уподобление». Оба эти слова упрочены в текстах Библии, где идет речь о наставлении подражать и уподобляться Господу: «Итак, подражайте Богу, как чада возлюбленные» (Еф. 5:1); «Кто между сынами Божьими уподобится Господу?» (Пс. 88:7); «Будьте подражателями мне, как я Христу» (1 Кор. 11:1). Однако в Библии есть предупреждение о том, что пагубно подражать и уподобляться мерзостям народов (2 Пар. 28:3), мерзостям язычников (2 Пар. 36:14), человеку безрассудному (Мф. 7:26) и вообще порокам человеческим: «Кто подражает праздным, тот насытится нищетою» (Пр. 28:19); «Он уподобился животным, которые погибают» (Пс. 48:13); «Я уподобился пеликану в пустыне» (Пс. 101:7).

«Подражание» и «уподобление» – исконные слова русского языка, означающие воспроизведение образа, облика, изображения кого-либо (чего-либо), что является образцом, примером чего-либо хорошего, возвышенного, эстетически-значимого или чего-либо плохого, отвратительного, влияющего на ум и чувства человека. Стать подобным кому-либо, похожим на него – серьезная проблема индивидуального выбора: это проблема каждого человека, неотъемлемая сторона его обыденной жизни.

Отождествление человека с человеком

Отождествление между людьми мы наблюдаем постоянно. Не только малый ребенок подражает своему близкому взрослому, но и взрослые исподволь или специально подражают друг другу. Способность к идентификации с другим делает человека сензитивным к множеству психических состояний. В свободных своих проявлениях человек может сочувствовать и сопереживать не только достойному, но и общественно порицаемому врагу и разбойнику.

Идентификация человека с другими людьми, с живой и неживой природой, со всеми явлениями, которые он может воспринять и пытается осознать, – вечная проблема для многих обыденных людей.

Отождествление со всем и вся, прониновение человека во все вокруг – проблема, которую стремятся постичь философы, психологи и художники.

Идентификация как прием и способ постижения тайнства психической жизни людей, как средство выразительности художественного (литературного) изображения и сценического образа является эффективной техникой и выразительным приемом искусства.

Процесс идентификации – необъемлемая составляющая художественного постижения сущностных осо-

Искусство через идентификацию и подражание

бенностей человека и самого художественного творчества.

Искусство через *подражание* и *узнавание* учит сочувствию и сорадости герою, попадающему в перипетии. Идентификация с героями драмы, поэзии и других видов искусства обучает человека высшей феноменологической его способности – *рефлексии*. Возможно, рефлексия для кого-то – путь к проявлению сочувствия и сорадости в обстоятельствах обыденной жизни. Однако сама по себе способность к рефлексии еще не гарантирует непосредственного проявления сочувствия и сорадости.

Понятие «*подражание*» (греч. *mimesis*), как на это указывалось выше, было рождено в античной философии и эстетике. Речь шла, прежде всего, о творческом восприятии времени в становящейся профанной действительности вневременных образцов. В более широком значении – изображение различных вещей, явлений, состояний человека. В отличие от простого копирования, речь может идти о подражании внутренним закономерностям: не только действию, но и результату действия, не только внешним проявлениям, но и внутренней, глубинной жизни души человека. Так, Ф.М. Достоевский писал о том, что, изображая «все глубины души человеческой», он ставил перед собой задачу «при полном реализме найти в человеке человека» [5]. Поиск человека в человеке – задача писателя и психолога.

Ф. М. Достоевский предупреждал: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле» [6]. Как художник, Ф. М. Достоевский обладал удивительной способностью к рефлексии и идентификации с образами своих героев.

Подражание, в зависимости от рамок сменяющихся эстетических учений, трактуется с разными нюансами. Особое влияние на учение о подражании оказали Платон и Аристотель. Они развивали представление об искусстве как особой форме реализации свойств и явлений, уже имеющих в природе и обществе. Согласно Аристотелю, художник не творит нового, не создает ничего такого, чего не было бы в действительности. Художник *подражает* красоте космоса.

В своем трактате «Поэтика» Аристотель рассматривает поэзию как подражание [1447а 13]. Он различал: средства подражания [1447а 18]; предметы подражания [(11) 1448а 1, в]; способы подражания [(111) 1448а 19]. Кроме того, он анализировал источники сострадания и страха и способы вызывания сострадания и страха у зрителя [7].

Подражание
в понимании
древних философов

Аристотель
о сочинении
как подражании

Аристотель считал, что сочинение эпоса, трагедий, комедий и дифирамбов – в целом не что иное, как *подражание*. «Но так как подражающие подражают лицам действующим, а действующие необходимо бывают или хорошими, или дурными... или лучше нас, или хуже, или как мы... то очевидно, что и каждое из названных подражаний... будет различно» [8]. Аристотель иллюстрировал три вида подражания в живописи («у живописцев: Полигнот изображал лучших, Павсон – худших, а Дионисий – таких, как мы»), в прозе и в стихах («Гомер представлял лучших, Клеофонт – таких, как мы, а Гегемон Фасосский или Никохар – худших...»). О Гомере Аристотель писал, что тот в «Илиаде» и «Одиссее» создавал драматичные подражания (*mimesis dramatikai*), то есть использующие перелом и *узнавание* [9].

Подражание
действию

Аристотель считал, что трагедия есть подражание действию. При этом так как подражание производится в действии, то по необходимости первую часть трагедии будет убранство зрелища, затем музыкальная часть и речь: именно этими средствами и производится подражание.

Далее, так как трагедия есть подражание *действию*, а действие совершается действующими лицами, то «естественно являются две причины действий – мысль и характер... [Наконец], *само подражание действию есть сказание*» [10] (курсив мой. – В. М.).

Поэтика
как подражание

Поэтика Аристотеля включает такие значимые для драмы действия, как *подражание*, *узнавание*, *сострадание*. Все эти психические действия можно объять единым понятием – *идентификация*, отождествление с подобным. Аристотель определял узнавание как перемену от незнания к знанию. «Самое лучшее узнавание – такое, когда с ним вместе происходит и перелом, как в "Эдипе"» [11]. Подражание, перелом и узнавание, согласно Аристотелю, в драме имеют первостепенное значение. В своей «Поэтике» Аристотель анализировал этическое и трагическое подражание.

Аристотель имел много единомышленников в последующие времена, которые пристрастно относились к проблеме подражания [12]. Обращение к проблеме подражания мы видим в античный период, в Средние века, в эпоху Возрождения и в наше время. Как было указано выше, тема подражания остается в философии, эстетике, искусстве и психологии как значимая для многих параметров знания, как копирование природы, как принцип творчества и др.

О сценическом
подражании

Помимо подражания как способа развития телесных и духовных способностей актера в их природном естестве следует вспомнить об особом подражании в искусстве, которое всегда волнует как исполнителей, так и зрителей – речь идет о сценическом подражании мужчин женщинам и женщин мужчинам.

Известно: в восточных культурах (Япония, Китай) в традиционных театрах женские роли издревле исполняли мужчины*. Но и в Европе, в частности в Риме, далекое прошлое взывало к правилам: ни одна женщина не допускалась на подмостки театра. Очевидно типология культур античного периода совпала на Востоке и Западе в своих тенденциях отображения женских образов и в своих изобразительных идентификациях.

В своем эссе, посвященном женским ролям в римском театре, исполняемым мужчинами, И. В. Гете писал о юношах, посвятивших себя исполнению женских ролей: «Они ведут точнейшие наблюдения над ужимками, телодвижениями и всей повадкой женщин... они прилагают все усилия, чтобы отстраниться от своего пола» [14]. Они стремятся к отождествлению с изображаемыми образами.

Подражание как
предпосылка искусства

И. В. Гете писал о подражании, которое содействовало перевоплощению, которое было предпосылкой к самому искусству: «Мы, немцы, помним, как способный молодой человек на сцене подлинно перевоплощался в стариков, помним о двойном удовольствии, которое нам доставлял этот актер. Таковую же двойную прелесть имеет и то, что эти действующие лица – не женщины, а только изображение женщин. Юноша благодаря пристальному изучению проник в сущность особенностей и повадок слабого пола; зная их, он, как художник, все это вновь воспроизводит; он играет не самого себя, но третье и совсем ему чуждое лицо. Мы только лучше узнаем женщин благодаря тому, что кто-то наблюдал их, размышлял над ними, и теперь нам преподносится не само явление, но его оценка.

* Театр в Японии – явление уникальное. Здесь особое отношение между сценой и залом. Зритель отлично знает текст, знает канон, но способен оценить и находки режиссера. В театрах Но и Кабуки наряду с самоограничением и «игрой по правилам» из века в век развивается утонченность. Здесь актеры-мужчины, выступающие в амплу красивой женщины, должны вести себя на сцене в соответствии с традиционными правилами, которые подчас затрудняют возможность реалистичного подражания женщине. Однако оковы традиции преодолеваются изысканными находками женского образа, которые идентифицируют и усиливают типически женское. Те же тенденции мы находим и на китайской сцене. См.: [13].

И поскольку искусство тем самым разительно отличается от простого подражания, то естественно, что такой спектакль доставляет нам своеобразное удовольствие...» [15].

И дальше: «Публика с легким сердцем аплодировала юноше, радовалась, что так хорошо ему известны опасные свойства прекрасного пола и что он, удачно подражая поведению красавиц, как бы отомстил им за все то, что нам доводилось от них вытерпеть.

Итак, я повторяю: здесь мы испытывали удовольствие не от самого происшествия, но от того, что видели подражание ему; не человеческая природа, но искусство занимали нас, мы рассматривали не индивидуальный случай, но его результат» [16].

Глубинная идентификация с душевными свойствами героя

И сегодня много театров в мире, не традиционных, но новых, используют этот разительный эффект от воплощения образа иного пола современным актером – мужчиной или женщиной. На зрительское восприятие здесь действует не только талантливое подражание пластике телесной идентичности другого пола, но глубинная идентификация с душевными свойствами другого пола. Актер здесь не столько играет, сколько означает и усиливает образ, подчеркивает типические особенности другого пола. Эффект от увиденного и услышанного подводит зрителя к переживанию катарсиса.

Подражание идеальному образу

Мы видим, что в истории культуры постепенное значение внутреннего духовного мира художника обретает равновесный с подражанием статус, обеспечивающий процесс творчества. Еще Д. Дидро ставил вопрос о чистейшем подражании, великолепном *обезьянничанье*, подражании идеальному образцу [17].

В работе актера над собой в разных театральных школах мы находим неизменное обращение к подражанию как телесной, так и духовной выразительности [18]. В русской школе театрального искусства существует определенная концепция создания сценического образа. Это «сердечная» школа театрального искусства. Ее послылы: нужно «влезать в шкуру» своей роли (М.С. Щепкин), нужно перевоплотиться. Согласно К.С. Станиславскому, «Я есмь» – это сценическое состояние отождествления себя с персонажем.

Теория вчувствования и внутренний образ

Режиссер стремился воздействовать на чувства, он создавал теорию «вчувствования».

В то же время М. Чехов, размышляя о четырех этапах творческого процесса, отсылает актера к самоподражанию, когда он осуществляет активный и сознательный поиск нужного материала. «Актеру не придет

ся придумывать свои образы искусственно. Ему нужно будет только спросить у вызванного в своем воображении создания: "Как ты ходишь, как разговариваешь, как держишь руки, как несешь голову; как ведешь себя в гневе, в радости; как ты любишь?" На все эти вопросы актер получит конкретные и определенные ответы из неосязаемого, казалось бы, мира образов» [19]. Далее актер «копирует» картину своего воображения. Наконец, на следующих этапах творческого процесса приходит вдохновение: «Происходит чудо: образ, тщательно и любовно создававшийся фантазией актера, исчезает. Картины, которая жила в его воображении, больше нет; актер больше не видит ее и больше не может ей подражать. Вместо этого образ вошел в актера, слился с ним самим! И актеру уже не надо подражать этому образу. Образ живет и сам творит в душе актера, смеется и плачет вместе с ним. Он создает себя внутри актера... Образ вошел в него, живет в нем, вдохновляя каждое его движение, каждый его шаг на сцене» [20]. Итак, согласно М. Чехову, актер и созданный им образ сливаются, «и актер ощущает себя как некое триединое существо: во-первых, как свободную творческую личность с возвышенным и очищенным самосознанием; во-вторых, как человека, тело и душа которого находятся во власти образа, созданного его фантазией; в-третьих, как образ, порожденный им самим, который живет и действует в его теле и душе» [21].

Очевидно, это восхитительное чувство – ощущать себя «как некое триединое существо». Однако здесь таится серьезная опасность, когда от *внешнего подражания* образцу человек восходит к высшей степени подражания – идентификации с порожденным им самим образом.

Человек творит себя, смотрясь, как в зеркало, в другого

Конечно, человек творит себя, смотрясь, как в зеркало, в другого, копируя творимые им самим идеальные образы, идентифицируясь с различными персонажами – идеальными и отрицательными образами. Этими упражнениями спонтанно и по доброй воле занимается уже ребенок – а как иначе освоить многообразные душевных свойств окружающих его людей?

Я остро чувствую и хорошо знаю: нам даровано это свойство – идентифицировать себя не только с себе подобными, но и с не подобными себе. Такая способность реально обогащает человека в понимании и чувствовании других людей. Делает его человечнее, снисходительнее, прозорливее. Учит любить человека.

Мы с упоением
смотрим на мима,
лицедея...

Идентификация с разными образами поучительна для каждого человека. Поучение происходит в процессе обыденной жизни – спонтанно или благодаря навязанным обстоятельствам. Поучение происходит и тогда, когда мы хотим зрелищ: мы с упоением смотрим на мима, лицедея, актера. Игра, перевоплощение – это захватывает нас. Мы жадно взираем на перевоплощение актера: мысленно соотносим его лицедейство с собственными представлениями об изображаемом образе; восхищаемся талантом перевоплощения и игры актера; перевоплощаемся вместе с актером. Хорошая игра актера дает заряд энергии зрителю: переживание идентификации с самим актером, с образом, который он представляет, переживание идентификации со зрительным залом поднимает жизненный тонус тем, что в зрительном зале одновременно происходит переживание мы-идентичности включенных в сценическое действие и Я-идентичности отдельного человека.

Однако за пафосными эмоциями человека-зрителя могут стоять серьезные проблемы человека-лицедея.

Лицедейство
может нести в себе
амбивалентность

Современный режиссер, художественный руководитель московского театра русской драмы «Камерная сцена» М.Г. Щепенко, говоря о психологии лицедейства, признает, что факт перевоплощения, то есть бытия второй личности в недрах первой, неоспорим [22]. При этом он указывает на возможную беду лицедейства: «В чем же беда лицедейства? Во-первых, в амбивалентности: в раздвоенности, растроенности, раздвоенности личности. Во-вторых, в несомненном проникновении личности образа в сокровенную среду личности актера и деформации ее. Особенно опасно влияние отрицательных персонажей. В-третьих, в страстной природе всякого светского искусства, и в особенности театра. В-четвертых, в существовании в вымышленном мире, когда жизнь на сцене становится реальнее жизни в жизни. В-пятых, в вовлечении зрителей в этот нереальный, подложный мир, уводящий от главной реальности – бытия души и проблемы согласия ее с Богом» [23].

М.Г. Щепенко обращается к своей личной актерской практике и показывает, сколь сложные перипетии душевной жизни обрушиваются на человека, когда он по роли перевоплощается в образ пресловутого негативного героя: «Я стал им, он стал мной. Мне, кажется, нужно было снять только ряд нравственных запретов (во имя искусства!) – вот он, образ. И убедительный образ!

Однако создавая его, я нравственно пал. Я перенес в жизнь, сам того не осознавая, то, что родил на сцене.

Идентификация с негативным образом может менять личность

Я долгое время жил, сохраняя взгляд своего героя на мир, я грешил, как он. И это страшно, так как много вреда я принес своей душе и душам тех, кто рядом...» [24].

Глубинная, возбужденная идентификация с негативным образом изменяет личность: будь то личность лицедействующего актера или личность обычного человека, отождествляющего себя с пресловутым образом.

В то же время М.Г. Щепенко пишет о том, сколь ответственно перевоплощаться в образ положительного, восхитительно тонкого и целомудренного героя: «Если же пойти по пути перевоплощения и сказать в конце концов: "Я – это он", то неизбежно впадение в прелесть. Прелесть, по православным нормам, есть ложь (лечь – синоним лжи) в превосходной степени (приставка *pre-*). Можно испытывать некое почти наркотическое наслаждение от состояния тождества, но это будет не более чем гимн своему тщеславию и гордости» [25].

Идентификация с позитивным образом может прельстить актера или зрителя. Однако возвыситься до идеального образа, до святого через идентификацию с ним нам не по силам. Идентификация в этом случае – это только начало движения к «Я» совершенному. Самоосуществление, личностный рост – дело колоссальных усилий, требующее обучения самостоянию, развития внутренней позиции, критичности, здравого смысла и многих других позитивных качеств, поднимающих человека до высших возможностей быть личностью.

Существует большое разнообразие идентификационных образов

Идентификация может проявляться в большом разнообразии внешних и внутренних выражений, а также в особенностях ее переживания. В поэзии, прозе, фантастике, в утопиях и антиутопиях мы находим большое разнообразие идентификационных образов.

Особо представлена идентификация в поэзии Уолта Уитмена. Как писал К. Чуковский, «слово "идентичность" (*identity* – одинаковость, тождество) – любимое слово Уолта Уитмена. Куда ни взглянет, он видит родственную близость вещей, все они сделаны из одного материала. И дошло до того, что, какую вещь ни увидит, про всякую говорит: это – я!» [26].

Живое чувство идентичности с миром

В восклицании «Это – я!» живое чувство идентичности у У. Уитмена с миром, и это ощущение он делает своим поэтическим приемом. Обращение к духу его поэзии потрясает восхитительной и опасно неумолимой склонностью к идентификации со всеми страждущими, с пространством и временем.

Он – предмет:

Я вижу саван, я – саван.

Отождествление
как эстетический
принцип

Он – старуха:

*Не у старухи, а у меня морщинистое желтое лицо,
Это я сижу глубоко в кресле и штопаю своему внуку
чулки.*

Он – вдова:

*Я вдова, я не сплю и смотрю на зимнюю полночь. Я
вижу, как искрится сияние звезд на обледенелой и
мертвенно-белой земле.*

Он – беглый негр, за которым погоня, такую же по-
гоню он чувствует за собой:

*Я – этот загнанный негр, это я от собак отбива-
юсь ногами, Вся преисподняя следом за мною.*

Это – «Песня о себе», стихи дают ощущение боли и
ужаса затравленного человека. Величайшее достиже-
ние отождествления в том, что оно в поэзии превраща-
ется в эстетический принцип:

*У раненого я не пытаю о ране, я сам становлюсь
тогда раненым.*

Или другое отождествление:

Когда ловят вориху, ловят и меня,

*Умирает холерный больной, я тоже умираю от хо-
леры,*

*Лицо мое стало как пепел, жилы мои вздулись узла-
ми, люди убегают от меня.*

Нищие становятся мною,

*Я застенчиво протягиваю шляпу, я сижу и прошу
подавания...*

У. Уитмен стремится довести свое сорадование, сост-
радание, сочувствие до полного слияния с другой лич-
ностью. Он заражен этим чувством всеобщества, поэто-
му всюду его двойники и он двойник всех – мир продол-
жение его самого:

*«Я весь не вмещаюсь между башмаками и шля-
пой...»*

*Мои локти – в морских пучинах, я ладонями покры-
ваю всю землю!*

О, я стал бредить собою, вокруг так много меня!

У. Уитмен расширяет не только пространство, но и
время:

Время – ничто, и пространство – ничто,

Я с вами, люди будущих столетий.

*То же, что чувствуете вы, глядя на эту воду, на
это небо,*

чувствовал когда-то и я,

*Так же, как освежает вас это яркое, веселое тече-
ние реки,*

освежало оно и меня,

Так же, как теперь стоите, опершись на перила, стоял когда-то и я.

Поэт обращался к еще не родившимся, к далеким потомкам, которые возникнут в будущем времени, которые уйдут, как и он, но не в небытие, а в новые грядущие поколения.

Поэтическая идентификация создает целостный образ человека

Поэтическая идентификация учит человека жить не только «между башмаками и шляпой», но быть поистине целостным человеком.

В художественной литературе мы находим множество обращений писателей к феномену идентификации и обособления человека как потрясающе заманчивой особенности его души.

В этой связи вспомним сюжет истории, которую отдал на суд читателя виднейший писатель-фантаст США Роберт Силверберг. Речь идет о его рассказе «Увидеть невидимку» [27].

Каждый нуждается в идентификации с другими людьми

Фабула рассказа в следующем. Человека XXI века приговорили на год к невидимости. Два государственных наемника отпечатали на лбу осужденного клеймо. Это клеймо означало метафоричную невидимость: люди видели осужденного, но не имели права смотреть на него и тем более заговорить с ним.

Таким было наказание за холодность.

Герой очень быстро понял ужас случившегося: «Впервые за всю жизнь я ощутил себя изгоем...» Стремление к слиянию с другой личностью – человеческая потребность, а крайнее отчуждение смерти подобно.

«Как описать мои частые смены настроения в те месяцы?»

Бывали периоды, когда невидимость казалась величайшей радостью, утехой, сокровищем. В те сумасшедшие моменты я упивался свободой от всех и всяческих правил, опутывающих обыкновенного человека.

Я крал. Я входил в магазин и брал, что хотел, а трусливые торговцы не смели остановить меня или позвать на помощь. <...>

Я подсматривал. Я входил в гостиницы и шел по коридору, открывая наугад двери. Некоторые комнаты были пусты. Другие нет. <...> Я наблюдал все. Дух мой ожесточился. Пренебрежение обществом – преступление, принесшее мне невидимость, – достигло небывалого размера».

Затем «я снова смягчился. Моя надменность исчезла. Я остро чувствовал одиночество. Кто мог обвинить меня тогда в холодности? Я размяк, был готов впитывать каждое слово, каждый жест, каждую улыбку, па-

тетически жаждал прикосновения руки. Шел шестой месяц моей невидимости.

Теперь я ненавидел ее страстно. Все радости ее оказались на поверку пустыми, а муки непереносимыми. Я сомневался, что сумею прожить оставшиеся шесть месяцев. Поверьте, мысли о самоубийстве не раз приходили мне в голову...».

И вот однажды этот злосчастный человек случайно встретил такого же заклеяменного, такого же отверженного. «Мною завладело желание догнать его, и спросить, и узнать его имя, и заговорить с ним, и обнять его».

Наш Невидимка выследил нового знакомца и обратился к нему: «Постойте, – сказал он тихо. – Здесь нас никто не увидит. Мы можем поговорить. Мое имя...» Но другой, охваченный неопишуемым ужасом, убежал. С Невидимым нельзя иметь никаких дел, особенно другому Невидимому.

Невидимый наш герой то впадал в состояние агрессии, и тогда он ломал и крушил все, что ему попадало под руку, то его охватывало оцепенение. Один день монотонно сливался с другим. Истощенный ум отказывался переваривать прочитанное.

И вот однажды позвонили в дверь: «Май, одиннадцатое, 2105. Твой срок кончился. Ты отдал долг и возвращен обществу».

Возвращение к видимости. Герой говорит о себе: «...Я уже не был тем равнодушным и надменным человеком, каким был до наказания».

Но вот однажды его настиг давний знакомец – Невидимка, который убежал когда-то от общения. И тут началось. «Пожалуйста, подождите минуту. Не бойтесь».

Наш герой увидел одичавшего человека с безумным блеском глаз. Он было рванул, чтобы убежать, но Невидимка закричал: «Нет, не уходите! Неужели вы не сжались надо мной?! Вы сами были на моем месте!»

«Я сделал нерешительный шаг и вспомнил, как я взывал к нему, как молил не отвергать меня. Я вспомнил свое страшное одиночество.

Еще один шаг назад.

– Трус, – воскликнул он, – заговори со мной! Заговори со мной, трус!

Это оказалось выше моих сил. Я был тронут. Слезы неожиданно брызнули из моих глаз, и я повернулся к нему, протянул руку. Прикосновение словно пронзило его током. Через миг я сжимал его в объятиях, стараясь успокоить, облегчить страдания.

С невидимым
невозможно
отождествиться

Роботы-ищейки сомкнулись вокруг нас. Его оттащили. Меня взяли под стражу и снова будут судить за преступление, на сей раз не за холодность – за отзывчивость».

Лишение идентификации отчуждает людей друг от друга

Наш герой не мог наказывать другого долгим и жестоким лишением его сострадания и сочувствия. Общество 2105 года пошло тем путем, когда оно стало карать своих сограждан лишением внимания и идентификации. Увидеть невидимку – антиутопия. Однако лишение сострадания, отчуждение существовало и существует в любых обществах, во все времена: общественное порицание, разрыв отношений, изоляция осужденных за совершенные преступления и т. п.

Потребность человека как социальной единицы общества в идентификации неистребима. Общество, отчуждаясь от человека, превращает его в невидимку, уничтожает в нем личность, лишает социальной опоры.

Идентификация и обособление являются предметом исследовательского интереса представителей всех искусств. Театр заинтересован в проникновении в глубинные чувства человека, в их проявлениях в телесных и поведенческих реакциях. Все виды искусства заинтересованно относятся к феномену механизмов идентификации-обособления – воспаляющих, заражающих чувства и разум человека.

Искусство через идентификацию открывает обособление

Искусство постигает феномен идентификации как сущностную особенность человека, превращая идентификацию в художественный прием и способ влияния на человека как зрителя и слушателя, как на органично отзывающуюся эмоциями и разумом социальную единицу и уникальную личность.

Искусство, погружаясь в идентификацию, неизбежно приходит к открытию обособления, рядом с ним произрастающего.

2 – Отчуждение – неотъемлемая сторона обыденной жизни и художественного творчества

Значение понятия «отчуждение»

Я уже писала о том, что понятия «отчуждение» и «обособление» имеют общие значения и смыслы, обозначая прекращение или полное отсутствие близости между кем-либо, обозначая физическое и психическое действие, отделяющее человека от других. Обособление означает также выделение из общего целого. У Вл. Даля отчуждение – делание кого-то чуждым, чужим. Отчуждать – отстранять, устранять. У него же представлено замечательное слово «очуждать», так же означающее отчуждать, делать чужим, чуждым. Кроме того, в

русском языке живы такие слова, как *отстранение* и *остракизм*. Отстранение – отклонение, избегание какого-либо соприкосновения с кем-либо. Остракизм – акт изгнания, гонения*.

Слова «отчуждать» и «отчуждение» встречаются и в Библии, когда речь идет об отчуждении людей друг от друга (Кол. 1:21), об отчуждении общества (Еф. 2:12) и об отчуждении от жизни Божией (Еф. 4:18). Пророк Авдий говорит об отчуждении как о гордости сердца, которая обольщает человека: «Не следовало бы тебе злорадочно смотреть на день брата твоего, на день отчуждения его; не следовало бы радоваться о сынах Иуды в день гибели их и расширять рот в день бедствия» (Авд. 1:12).

Отчуждение и обособление – исконные слова русского языка, в большинстве случаев в обыденной речи обозначающие прекращение близких отношений.

Отчуждение между людьми

Отчуждение между людьми мы можем наблюдать повсеместно. Поводом для отчуждения могут стать притязания на признание, зависть, гордыня и другие страсти человеческие. Я не хочу классифицировать виды отчуждения и поводы к ним – это при желании может сделать каждый человек, обративший внимание на эту неотторжимую от людей особенность.

Полагаю, что куда убедительнее и вернее привести библейские образы отчуждения. Для меня останутся бесконечно болезненной раной отчуждения, происходящие между кровными братьями. Этих историй в Библии множество. Приведу лишь две.

Каин и Авель – два брата. «Каин принес от плодов земли дар Господу, и Авель также принес от первородных стада своего и от тука их. И призрел Господь на Авеля и на дар его, а на Каина и на дар его не призрел» (Быт. 4:4–5). Каин сильно огорчился и восстал на Авеля, брата своего, и убил его. Господь наказал Каина отчуждением от него земли: «Когда ты будешь возделывать землю, она не будет более давать силы своей для тебя» (Быт. 4:12). Каин считается первым человекоубийцей (Мф. 23:35; 1 Ин. 3:12; Евр. 11:4 и др.). Каин – отчужденный братоубийца.

Притча о блудном сыне, его отце и брате также несет в себе указание на отчуждение. Послушный старший брат предался зависти к блудному брату, что лишило его сердце чуткости. Отчужденный обидой, он не понял

* Остракизм – в Древней Греции изгнание опасных для государства граждан, решавшееся путем тайного голосования черепками, на которых писалось имя того, кто подлежал изгнанию.

радости отца, который объяснил старшему сыну: «Сын мой! ты всегда со мною, и все мое твое, а о том надобно было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил, пропал и нашелся» (Лк. 15:31–32).

Отчуждение от брата – вечная проблема, которая касается многих и многих коллизий, когда «брат мой – враг мой». Но отчуждение близких: жены от мужа, мужа от жены, детей от родителей, друзей – та же вечная проблема людей в их обыденной жизни и в духовных постижениях сущностных явлений взаимоотношений человека с другими людьми.

Человек может
быть отчужден
от человека

Обыденный человек может быть отчужден от другого человека, от человечества в целом, от природы, от всех ее проявлений, которые можно было бы воспринять и познать.

Отчуждение от всего и вся, равнодушие человека ко всему вокруг – проблема, которую стремятся постичь философы, психологи и художники.

В XIX–XX столетиях понятия «отчуждение» и «обособление» наполняются новыми значениями и смыслами. Отчуждение начинают понимать как глубокое равнодушие или как агрессивную позицию человека к другим людям, или как путь к одиночеству человека, как обособление общества от человека. Но в то же время отчуждение может интерпретироваться и как механизм отстаивания человеком своей уникальной сущности.

Отчуждение –
неотъемлемая
сторона творчества

Процесс отчуждения – неотъемлемая составляющая художественного постижения сущностных особенностей человека и самого художественного творчества.

В искусстве прежде всего раскрывается реальность отчуждения в обыденной человеческой жизни. Ф.М. Достоевский писал об униженных и оскорбленных, о тех, кого отчуждало от себя общество, об отчужденных своими безнравственными идеями преступниках, об юродивых, живущих в нескончаемом настоящем, перемежающемся блаженными состояниями с отчужденным равнодушием к миру.

А. Камю потрясенно выявляет в романах и «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского эту отчужденную позицию, когда «все позволено». А. Камю признает, что «эти создания из огня и льда... кажутся нам такими знакомыми! Страстный мир равнодушия, грохочущий в их душе, вовсе не кажется нам чудовищным. Мы узнаем в нем свои привычные томления» [28].

Сам А. Камю – традиционный для Франции моралист особого склада – успешно осваивал пространство философии и литературы. Идея отчуждения человека

от общества была заложена им в так называемый круг абсурда: «Посторонний», «Калигула», «Миф о Сизифе» и др. А. Камю заверял, что он сам был прикован к галере своего времени, но позволял себе не грести вместе с другими.

Отчуждение –
умение быть
чуждым

Эта обособленность А. Камю давала ему возможность пережить свою отдельность, неразстворимость в других, но он платил за это тяжелыми чувствами. Он сам был чужим, чуждым, отчужденным.

В «Постороннем» невольный убийца был «чужд обществу, в котором живет. Он бродит в стороне от других по окраинам жизни...». А. Камю глубинно чувствовал чуждость, посторонность своего героя. Записки злополучного убийцы, ждущего казни после суда, заканчиваются печальными открытиями: «В первый раз за долгий-долгий срок я подумал о маме. Кажется, я понял, почему в конце жизни она нашла себе «жениха», почему затеяла эту игру, будто все начинается сначала. И там, вокруг дома призрения, где угасали человеческие жизни, там тоже вечер был как раздумчивое затишье» [29]. Он, невольный убийца, вдруг понял причины отчужденного состояния своей матери. Он осознал, насколько отчуждены от него окружающие его люди, и он возжелал безразличие к себе заменить ненавистью: «Чтобы все завершилось, чтобы не было так одиноко, остается только пожелать, чтобы в день моей казни собралось побольше зрителей и пусть они встретят меня криками ненависти» [30].

Отчужденный –
посторонний

В философском труде «Миф о Сизифе» А. Камю подтверждал, что он в уста «постороннего» и Калигулы вложил многие свои ключевые мысли. В эссе об абсурде эти ключевые идеи были повторены и обстоятельно обсуждены. Он писал «о чувстве абсурда, обнаруживаемом в наш век повсюду, – о чувстве, а не о философии абсурда... нашему времени неизвестной» [31]. А. Камю утверждал, что человек – посторонний к другим и по отношению к Вселенной [32].

Отчуждение создает
чуждый мир

Согласно видению и чувствованию А. Камю, человек вообще живет в чужом мире: «Мы попадаем в чуждый нам мир. Мы замечаем его “плотность”, видим, насколько чуждым в своей независимости от нас является камень, с какой интенсивностью нас отрицает природа, самый обыкновенный пейзаж. Основанием любой красоты является нечто нечеловеческое. Стоит понять это, и окрестные холмы, мирное небо, кроны деревьев тут же теряют иллюзорный смысл, который мы им придавали. Отныне они будут удаляться, превращаясь в не-

кое подобие потерянного рая. Сквозь тысячелетия восходит к нам первобытная враждебность мира. Он становится непостижимым, поскольку на протяжении веков мы понимали в нем лишь те фигуры и образы, которые сами же в него и вкладывали, а теперь у нас больше нет сил на эти ухищрения. Становясь самим собой, мир ускользает от нас» [33].

К чему бы ни обратились мы в отношениях человека с миром, мы неизбежно сталкиваемся с отчуждением человека от всего и вся, так же как всё и вся безразлично в конечном счете к человеку. Действительно, заняв позицию А. Камю, можно узреть отчужденный от человека мир и отчужденного от мира человека.

Отчуждение
в молчании

А. Камю во многих своих произведениях подходил к проблеме отчуждения. Так, в рассказе «Молчание» он весьма выразительно показал состояние хозяина, человека, которого обиженные им подчиненные отчуждали молчанием, не отвечая на его обращения и приветствия [34].

Из нашего опыта обыденной, повседневной жизни мы хорошо знаем, как человек может ранить другого человека отчужденным молчанием, отчужденным словом, отчужденным взглядом или жестом.

Феномен отчуждения находится в центре внимания философа и писателя Ж.-П. Сартра. В своей автобиографической повести он трепетно рефлексировал на свое развитие и существование в мире. Он пытался отчужденно писать об отчуждении человека от самого себя: «В тридцать лет я с успехом проделал лихой фокус: описал в «Тошноте» – и, поверьте мне, совершенно искренне – горечь бесцельного, неоправданного существования себе подобных, как будто я сам тут ни при чем... <...> Позднее я весело объяснял, что человеку невозможно быть собой: я тоже не мог быть собой...» [35].

Идея отчуждения
человека
от культуры

В своей автобиографии, в сценарии «Фрейд», а также в других своих литературных произведениях Ж.-П. Сартр выражал идеи отчуждения человека от называемой ему культуры и глубинную зависимость человека от самой культуры. Он выстрадал понимание того, что культура – «создание человека: он себя проецирует в нее, узнает в ней себя; только в этом критическом зеркале видит он свой облик» [36]. Поощряя отчуждение человека от общества как способ сохранить свою уникальность, Ж.-П. Сартр хорошо понимал объективную невозможность полного отчуждения: только через культуру, ее образы, значения и смыслы человек может прозреть самого себя.

Отчуждение, отстранение человека от объекта своих чувств и своего мышления содействует, однако, понимание сущностных особенностей глубинной природы представителей человеческого рода.

Отчуждение как прием и способ постижения таинства психической жизни людей, как средство выразительности художественного (литературного) изображения и сценического образа является эффективной техникой и выразительным приемом искусства.

Обособление, отчуждение сегодня становятся предметом теории искусства в равной мере, что и отождествление.

Актер может оставаться чуждым у тени страстей

В свое время Д. Дидро, анализируя парадокс актера, писал о том, что актер, изображающий сильные душевные страсти, сам может оставаться *чуждым* у тени страстей, которые он изображает и которые потрясают зрителя. Правда сцены – это «соответствие поступков, слов, лица, голоса, движений тому идеальному образу, который создала фантазия поэта» [37].

Соответствие поступков, слов, лица, движений идеальному образу – правда сцены. Эти мысли о правде сцены посещали и будут посещать теоретиков драматургии, писателей, режиссеров, актеров и просто просвещенных любителей театра и магии лицедейства. Поэтому в истории театральных школ мы можем найти множество попыток создавать новую концепцию нового видения театра.

«Жестокости театра»

Для меня в связи с проблемой отчуждения в искусстве важно вспомнить о театре Антомена Арто, который в первой половине XX столетия счел необходимым освободить зрителя от тирании слова, а сам театр – от власти дискурсивно-логического мышления. По существу А. Арто полагал, что отчуждение словом, отказ от абстракций «словесного языка» возвратит людям активные истоки языка через дыхание, движения, жесты, пластику, которые предстанут в своем естестве – в «физическом и аффективном звучании». Пока «язык слов остается выше тех прочих языков», подсознание и побуждения аудитории зажаты сложившимися стереотипами эстетического восприятия. Эстетическая концепция А. Арто была облечена термином *жестокости театр* [38]. А. Арто указывал на «магическую связь» между жестом и реальностью: «и реальность эта жестока».

Отчуждение слова, концепция «речи до слов» – «зримая и пластическая материализация слова», выраженные в представлении А. Арто, оказали влияние на

творчество многих представителей искусства (А. Адамова, Ж. Жене, А. Камю и др.). Идеи А. Арто нашли резонанс в практике авангардистских театров Европы и США.

«Эффект отчуждения»
Бертольта Брехта

Здесь следует специально остановиться на теории «*эффекта отчуждения, или очуждения*» Бертольта Брехта.

Б. Брехт формировал технику актерской игры, чтобы «отчужденно» представить зрителю те события, которые надлежит показать. Цель техники «эффекта отчуждения» – внушить зрителю аналитическое, критическое отношение к изображаемым событиям. С этой целью освобождается сцена и зрительный зал от всего «магического». Уничтожаются всякие «гипнотические поля» [39]. При этом публика не «подогревалась» безудержным темпераментом актера, ее не «покоряли» псевдоестественной игрой. Режиссер не стремился к тому, чтобы публика впала в транс, не стремился внушить ей иллюзию, будто бы она присутствует при естественном, не заученном заранее действии.

Актер должен показывать

Предпосылкой для возникновения «отчуждения» является отчетливый жест актера за рамками роли. Техника «отчуждения» дает актеру возможность не допускать акта перевоплощения. «Актер не допускает на сцене полного перевоплощения в изображаемый им персонаж. Он не Лир, не Гарпагон, не Швейк, он этих людей *показывает*» [40]. Он *изображает* манеру поведения настолько это ему позволяет его знание людей, но он отнюдь не пытается внушить себе (а тем самым и другим), что он целиком перевоплотился. В таком подходе к игре актера снимается ожидание высокой идентификации с образом героя, актер сохраняет свою личность, свою отстраненность в отношении к образу персонажа. Если актер не перевоплощается в полной мере, то свой текст он произносит не как импровизацию, а как цитату. В ссылках на примечания к тексту Б. Брехт писал: «Никто не мешает актеру надеть персонаж именно теми чувствами, которые у того должны быть; и сам он при этом не остается холодным, он тоже проявляет свои чувства, но совсем не обязательно, чтобы это были те же чувства, которыми живет его персонаж. Предположим, персонаж говорит нечто такое, что считает истинным. Актер же может выразить и должен уметь выразить, что это вовсе не истинно, или что высказывание такой истины будет иметь роковые последствия, или что-либо иное» [41].

Игра через отчуждение

Игра с неполным перевоплощением способствует «отчуждению» высказываний и поступков представляе-

мого персонажа при помощи вспомогательных средств, разработанных Б. Брехтом. Речь идет об использовании формы третьего лица и прошедшего времени. Произнесение ремарок в третьем лице приводит к тому, что это дает возможность соблюдать необходимую интонацию между собой и персонажем (например: «Он встал и говорил сердито, потому что был голоден...» – или: «Он улыбнулся и слишком беззаботно сказал...»). Кроме того, «отчуждается» и наполнение благодаря тому, что оно фактически осуществляется уже после того, как было предвосхищено и охарактеризовано словами. Использование прошедшего времени отодвигает говорящего на такую точку, с которой он может оглядываться назад, на произносимую им реплику. При этом реплика тоже «отчуждается». Б. Брехт пишет о том, что «создавая спектакль, театр может разными средствами добиваться ”эффекта отчуждения“» [42]. Однако три вспомогательных средства в театре способствуют «отчуждению» в высшей мере. Речь идет: 1 – о переводе в третье лицо; 2 – о переводе в прошедшее время; 3 – о чтении роли вместе с ремарками и комментариями. Варьирование самой манерой произнесения текста придает большую или меньшую значимость той или иной реплике.

Цель эффекта отчуждения

Особое значение Б. Брехт придавал «социальному жесту»: «Целью ”эффекта отчуждения“ является: представить в ”отчужденном“ виде ”социальный жест“, лежащий в основе всех событий. Под ”социальным жестом“ мы разумеем выражение в мимике и жесте социальных отношений, которые существуют между людьми определенной эпохи» [43]*.

Удивительно глубоко рассуждая о том, что актер должен изображать всякое событие как историческое, Б. Брехт оценивал значение самого исторического события: «Историческое событие – это событие преходящее, неповторимое, связанное с определенной эпохой. В ходе его складываются взаимоотношения людей, и эти взаимоотношения носят не просто общечеловеческий, вечный характер, они отличаются специфичностью, история изменяет их или может их изменить, и они подвергаются критике с точки зрения последующей эпохи.

* Здесь можно вспомнить проникновенное откровение Л. С. Выготского, ту суть психологии творчества актера, которая произрастает из социально-психологического контекста. Л. С. Выготский писал: «Переживания актера, его эмоции выступают не как функции его личной душевной жизни, но как явление, имеющее объективный общественный смысл и значение, служащие переходной ступенью от психологии к идеологии». См.: [44].

Актер может
сохранять
дистанцию

Непрерывное развитие отчуждает нас от поступков людей, живших до нас.

Историк сохраняет дистанцию по отношению к событиям и позициям людей в прошлом; такую же дистанцию должен сохранять и актер – и к событиям и к отношениям современных ему людей. Эти события и этих людей он должен представить нам ”отчужденно“ [45].

Б. Брехт находил «отчуждение» между публикой и изображаемым явлением на примитивных ступенях развития искусства: «...уже в старинных ярмарочных представлениях и в произведениях изобразительных жанров, демонстрировавшихся на народных ярмарках. Акт ”отчуждения“ нашел выражение в манере клоуна говорить, а также в стиле живописи ярмарочной панорамы» [46]. В то же время Б. Брехт находил, что древнему китайскому искусству актерской игры также знаком «эффект отчуждения»: китайский театр широко применяет символы, маски, жесты. Китайский актер не отделяет себя от зрителя воображаемой четвертой стеной. Он показывает, что он понимает, что на него смотрят. «Китайский актер добивается ”эффекта отчуждения“ тем, что сам, открыто для зрителя, наблюдает за своими движениями» [47].

Примечание к тексту, сделанное Б. Брехтом: «*Артист сам смотрит на свою игру.* Представляя, например, облако, изображая его неожиданное появление, мягкий и стремительный рост, быстрое и все же постепенное изменение, актер в то же время оглядывается на зрителя, словно хочет сказать: разве это не так? Но он смотрит также на свои руки и ноги, проверяя их движения и, быть может, даже одобряя их. Явный взгляд на подмостки, оценка размеров того помещения, которое предоставлено ему для работы, – нет, ему не кажется, что это помешает эстетическому наслаждению зрителя» [48]. Эффект отчуждения (или очуждения), как и вся его драматургия, оказал влияние на развитие мирового театра XX века, в том числе на Русский Театр драмы и комедии на Таганке в Москве.

Самоотчуждение
актера

Актер как бы видит себя со стороны: «Взгляд на себя со стороны, демонстрируемый артистом, столь искусственный и искусный акт ”самотчуждения“, препятствует полному, то есть доходящему до самозабвения, эмоциональному вживанию зрителя в действие и создает превосходную дистанцию между зрителем и происходящими событиями. <...> Зритель вживается в актера как в наблюдающего» [49]. Вместе с актером зритель от-

чужденно и, следовательно, свободно наблюдает за развивающимся действием.

Прослеживая развитие идеи «эффекта отчуждения», наблюдаю своим отчужденным сознанием, как теоретик отчуждения Б. Брехт описывал «подражание», «вчувствование», «вживание», не видя, что это посылы идентификаций. Б. Брехт, исключая из своей концепции эффекта отчуждения идентификацию с образом персонажа, все-таки реально не обходился без отождествления: «Зритель вживается в актера». Что это? Конечно же идентификация с актером. Отрицая «принцип перевоплощения», характерный для аристотельского театра, Б. Брехт провозглашал: «Изображение – это большее, нежели перевоплощение» [50].

Отчуждение позволяет открывать идентификацию

Не оспаривая сам по себе этот тезис, я хочу лишь указать, что и перевоплощение и изображение есть проявления идентификации в разных ее видах. Хочу указать на тонкое суждение Д. Дидро о великом актере: «У меня высокое представление о таланте великого актера; такой человек встречается столь же редко, а также, может быть, даже и реже, чем великий поэт. Тот, кто хочет в обществе нравиться всем и обладает печальным талантом достигать этого, – ничто; он не обладает ничем, лично ему присущим...» [51].

Искусство, погружаясь в отчуждение, неизбежно приходит к открытию идентификации, рядом с ним произрастающей.

Создавая приемы искусства через посредство идентификации и обособления, философы, писатели, режиссеры и другие представители рода человеческого, стремящиеся к вдохновенному познанию, испокон веков черпали свои изначальные знания из глубин реальных способов бытия человека и его реальных чувств. Способность к идентификации и обособлению объективно существует в человеческой природе. Искусства лишь творят условную реальность, отражающую элементы объективной реальности человеческого бытия.

Я полагаю, что феномен механизмов идентификации и обособления проявляет себя в контексте генотипа, условий и позиции самого человека.

Внутренняя позиция человека к идентификации и отчуждению

Совершенно правомерно рассматривать развитие и функционирование механизмов *идентификации и обособления в контексте биологических и социальных факторов*, при этом следует иметь в виду и *внутреннюю позицию человека* по отношению к самим этим механизмам и к тому, как можно управлять ими.

Способность к элементарным идентификации и обособлению, безусловно, заложена в генотипических основах поведения живых организмов. Особенно отчетливо это проявляется у новорожденных высших животных и младенца.

Весьма быстро через *врожденную идентификацию*, выраженную в ориентировочном подражании, а также через *врожденное обособление*, выраженное защитными реакциями, названные механизмы начинают интенсивно развиваться, подстегивая друг друга, под воздействием генотипических оснований и условий жизни. Именно здесь мы можем наблюдать воссоединенность биологических и социальных факторов.

Идентификация и обособление развиваются через социальное научение

Особое место в развитии врожденных предтеч механизмов идентификации-обособления занимает социальное научение. Именно через обучение, выступающее как условие формирования особых функциональных систем – идентификации и обособления, – развиваются сложные формы психической деятельности. Перестраиваясь и приобретая новые свойства, врожденные предпосылки идентификации и обособления вырастают в высшие, собственно человеческие механизмы развития и бытия личности, а также в осознаваемые способы и технологии идентификации и обособления.

Развиваясь в социальных условиях, вместивших в себя всю историю человечества, развиваясь в предметных, природных и образно-знаковых реалиях, создаваемых в процессе приспособления человека и овладения им миром, отдельный человек в своей индивидуальной истории сознательно и бессознательно проходит путь освоения механизмов (особых функциональных систем) – идентификации и обособления. Эти механизмы могут снижать его до уровня примитивного создания в человеческом обличье, но могут и возвышать до высочайших проявлений на личностном уровне. Все зависит от того, насколько тонко рефлексировывает отдельный человек на ситуации, на способы спонтанных и разумных побуждений к реагированию на эти ситуации. Все зависит от того, насколько способен человек управлять самим собой.

Механизмы развития и бытия личности

Идентификация-обособление – механизм развития и бытия личности, который содействует не только реальным взаимоотношениям людей в обыденной жизни, но и их фантазиям, видениям и эскапизму; не только обыденным отношениям людей, но и созданию произведений искусств писателями, художниками, музыкантами; не только играм и карнавалам людей, но и их способности лицедействовать и наслаждаться искусством лицедейства профессиональных актеров.

Идентификация и обособление в своей особой форме выразительности выступают в искусствах: как особые способы и техники актера – выразительности внешних и внутренних состояний изображаемых образов героев; как особые способы и техники рефлексии актера на свои собственные чувства, мысли, мотивы, как особое сценическое состояние отождествления себя с персонажем; как особое состояние публики (зрительское, созерцательное, музыкальное и др.), которая через опыт своих идентификаций и отчуждений проникается силой искусства до высоких чувств, восхищения, понимания и катарсиса.

1. *Тургенев И. С.* Дневник лишнего человека // Собр. соч.: В 12 т. Т. 5. Повести и рассказы 1844–1853 годов. М., 1954. С. 180.
2. *Там же.* С. 181.
3. *Там же.* С. 230.
4. *Словарь русского языка:* В 4 т. Т. IV, С–Я. М., 1984.
5. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя 1881. Автобиографическое. DUBIA // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. Л., 1984. С. 65.
6. *Там же.*
7. *Аристократ. Поэтика* // Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 645–680.
8. *Там же.* С. 647.
9. *Там же.* С. 649.
10. *Там же.* С. 651–652 [450а 5].
11. *Там же.* С. 657 [452а 25].
12. *Тамарченко Н. Д.* Мимесис // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003; *Шестаков В.* Подражание // Философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М., 1967.
13. Японский театр. СПб., 2000; *Масакацу Г.* Японский театр Кабуки. М., 1969; *Конрад Н. И.* Японский театр. М., 1972; *Ёкеку* – классическая японская драма: Сб. М., 1979; *Образцов С.* Театр китайского народа. М., 1957; *Серова С.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970.
14. *Гете И. В.* Об искусстве и литературе // Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1980. С. 266.
15. *Там же.* С. 267.
16. *Там же.* С. 268.
17. *Дидро Д.* Парадокс об актере. Л.; М., 1938. С. 50.
18. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. М., 1938; *Станиславский К. С.* Этика. М., 1956; *Щепкин М. С.* Записки, письма. М., 1952; *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. М., 1986.

19. Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. М., 1986. С. 319.
20. Там же. С. 323.
21. Там же. С. 325.
22. Щепенко М. Психология лицедейства // Развитие личности. 2004. № 2. С. 64–79.
23. Там же. С. 64–65.
24. Там же. С. 72.
25. Там же. С. 73.
26. Чуковский К. Уолт Уитмен // Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1936. С. 737.
27. Силверберг Р. Увидеть невидимку. М., 1984.
28. Камю А. Эссе. Сочинения. М., 1989. С. 395.
29. Камю А. Посторонний // А. Камю. Избранное: Сб. М., 1988. С. 96.
30. Там же.
31. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. М., 1989. С. 222.
32. Там же. С. 225.
33. Там же. С. 230–231.
34. Камю А. Молчание // А. Камю. Избранное: Повести; Роман; Рассказы и очерки. Мн., 1989. С. 440–451.
35. Сартр Ж.-П. Слова. М., 1965. С. 171–172.
36. Там же. С. 173.
37. Дидро Д. Парадокс об актере. М., 1936. С. 360.
38. Арто А. Театр и его двойник. М., 1993.
39. Брехт Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуждения» // Б. Брехт. О театре: Сб. статей. М., 1960. С. 143.
40. Там же. С. 145.
41. Там же. С. 153.
42. Там же. С. 154.
43. Там же. С. 148.
44. Выготский Л. С. К вопросу о психологии творчества актера // Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Научное наследие. М., 1984. С. 328.
45. Брехт Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуждения» // Б. Брехт. О театре: Сб. статей. М., 1960. С. 149.
46. Брехт Б. «Эффект отчуждения» в китайском сценическом искусстве // Б. Брехт. О театре: Сб. ст. М., 1960. С. 229.
47. Там же. С. 147.
48. Там же. С. 154.
49. Там же. С. 231–232.
50. Там же. С. 240.
51. Дидро Д. Парадокс об актере. Л.; М., 1938. С. 86.

