

УДК 792.028

DOI: 10.28995/2073-6401-2019-2-46-58

О различии реального и не-реального на сцене и за ее пределами

Виктор И. Молчанов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия,
victor.molchanov@gmail.com*

Аннотация. Отличительные признаки и взаимное соответствие реального и не-реального рассматриваются на примере театра как вида коммуникативной практики. Термин «не-реальное» (через дефис) вводится для обозначения разнообразных неконтингентных систем значений и значимостей, которые выступают в качестве коррелятов реального измерения соответствующих человеческих миров, или пространств, а также в качестве основного средства коммуникации. К признакам реального относятся, во-первых, человеческая телесность в ее движениях, действиях, ощущениях, во-вторых, предметы, с которыми так или иначе, прямо или косвенно телесно соприкасается и действует человек, а также контингентность, или случайность, сочетание неопределенности и определенности каждый раз конкретной человеческой ситуации. Особое значение уделяется различию не-реального как системы значений и вымысла. Подвергается критическому анализу позиция А. Шюца о сознании реальности сценического, исходным пунктом которой явилась концепция У. Джеймса о многообразии реальностей. Подробно рассматривается концепция Ирвинга Гофмана, критическому анализу подвергается его попытка применять термин «роль» в отношении как сценической, так и внесценической жизни.

Проводится сравнение между театром и кино в аспекте коммуникации между зрителями и актерами.

Ключевые слова: реальное, не-реальное, вымысел, фантазия, театр, актер, роль, персонаж

Для цитирования: Молчанов В.И. О различии реального и не-реального на сцене и за ее пределами // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 2. С. 46–58. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-2-46-58

On distinguishing the real from the non-real on the stage and off it

Molchanov Victor I.

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
victor.molchanov@gmail.com*

Abstract. The distinctive features and mutual correspondence of the Real and Non-real are considered by the example of theatre as a kind of communicative practice. The term “Non-Real” (hyphenated) is introduced to denote various non-contingent systems of meanings and significations, that serve as correlates of the actual dimensions of human worlds or spaces, as well as the main means of communication.

The signs of the Real include, firstly the human corporeality in its movements, actions, feelings, secondly objects with which in one way or another, a human being comes into the bodily contact and acts, as well as a contingency or chance, a combination of the uncertainty and certainty of each time a particular human situation. Special attention is paid to the distinction between the Non-Real a system of meanings and the Fictional. The article critically analyses A. Schutz's position concerning a consciousness of the reality of the on stage performance for which the concept of W. James on the diversity of realities was the starting point. Erving Goffman's concept of theater as a frame is taken into a detailed account, along with his decision to apply the term “role” to both stage's and off-stage's life, that is analyzed critically.

A comparison between the theatre and the cinema in terms of communication between viewers and performers is made.

Keywords: the Real, the Non-real, fiction, fantasy, theatre, actor, role, character.

For citation: Molchanov VI. On distinguishing the real from the non-real on the stage and off it. *RSUH / RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*. 2019;2:46-58. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-2-46-58

Введение

Различие и взаимная необходимость реального и не-реального составляют конститутивный элемент коммуникации – основного феномена человеческого мира. Вопрос о различии и признаках реального и не-реального имеет исключительное значение для анализа коммуникативных процессов в современном мире, в котором сегмент виртуального постоянно увеличивается. С этим вопросом связан и вопрос о том, какой модус сознания, шире – модус отноше-

ния к окружающему миру, является первичным – восприятие или суждение. Последний вопрос имеет не столько теоретическое, сколько практическое значение: речь идет о практическом споре между позициями воспринимающего человека и человека судящего и действующего. *Abschattungen*, т. е. перспективизм восприятия, или его ракурсы, есть не что иное, как совокупность актуальных и потенциальных суждений. Вряд ли перспективизм сохраняется в изображении перспективизма: восприятие пейзажа и картины, на которой изображен этот же пейзаж, существенно различны. Существенна и разница в пропорции реального и не-реального в этих и любых других восприятиях предмета и его изображения. Во всяком случае нелишне будет помнить надпись Рене Магритта под картиной, изображавшей трубку: «Это не трубка».

Изображение трубки не-реально, но это не вымысел, это изображение реального предмета, предмета, с которым может соприкоснуться человеческое тело, предмета, который можно использовать по назначению или не по назначению, но все же с определенной, «телесной» целью. Реальное измерение человеческого мира предполагает присутствие человеческой телесности и предметов, с которыми она соприкасается. К изображению прикоснуться невозможно, можно прикоснуться к картине (но лучше этого не делать), к краскам, с помощью которых художник изобразил трубку, человека, пейзаж и т. д. Аналогичным образом, можно прикоснуться к поверхности стола, но нельзя прикоснуться к плоскости как математической абстракции. Стол – реальный предмет, плоскость – не-реальный. Кажется, что такой критерий реальности не слишком далеко отстоит от *esse est percipii* Беркли. Однако человеческая телесность реализует себя не в восприятиях, не в перцепциях, но прежде всего в значимых движениях, которые заслуживают названия «телесных суждений» и которые, так же как и суждения в обычном смысле, претендуют на истинность. При этом нет какой-либо космической или социальной закономерности, которая определяла бы наше местонахождение именно здесь и сейчас, нашу теперешнюю профессию и прочие наши сегодняшние занятия и действия. В этом смысле многообразные человеческие миры, в том числе и мир искусства, в частности мир театра, в реальном их измерении контингентны, или случайны¹.

¹ О различии реального и не-реального см. подробнее: *Молчанов В.И.* О различии реального и не-реального в коммуникативной практике // Ежегодник по феноменологической философии. Вып. 5. М.: РГТУ, 2019. (в печати)

Не-реальное и фантазия

В контексте проблемы коммуникации возникает вопрос о том, какую роль различие реального и не-реального играет в самом коммуникативном из всех искусств, и в этом смысле в искусстве самом важном для нас — в театре. Эта статья не притязает ни на то, чтобы высказать нечто о театре и кино, исходя из истории стилей, дать оценку тем или иным направлениям или отдельным произведениям искусства и т. д., ни на то, чтобы непосредственно применить принципы феноменологической философии к исследованию феноменов кино или театра. Сами эти принципы должны пересматриваться в связи с новыми феноменами, с которыми лишь отчасти были знакомы классики феноменологии. Речь идет лишь о различии реального и не-реального как условии коммуникативной практики в любом пространстве человеческого мира (пространство в мире, а не мир в пространстве, как верно утверждает Хайдеггер), в том числе и в театре. Из всех искусств в театре, на мой взгляд, это различие наиболее рельефно выступает на первый план.

Зритель видит актеров в их двойной телесности — людей и персонажей, и сами актеры осознают себя в этой двойственности. Человеческая телесность и в том и в другом случае должна отходить на второй план, иначе мы будем иметь дело с одним из проявлений натурализма: мы будем видеть актера имярек, а не его перевоплощение, а сам актер будет ощущать, что он, как говорится, не вошел в роль. Однако человеческая телесность актера не исчезает полностью ни в глазах зрителя, ни в его собственном самоощущении, и одним из условий спектакля как художественного произведения является это двойственное различие реального и не-реального в отношении телесности актера.

А. Шюц, подкрепляя примерами концепцию У. Джеймса о многообразии реальностей, пишет:

Пока длится театральное представление, Гамлет для нас реально является Гамлетом, а не Лоуренсом Оливье, «играющим роль» или «представляющим» Гамлета [1 с. 510].

Термин «реально» остается здесь, однако, неопределенным. Даже если принять определение Джеймса, согласно которому реально то, на что мы обращаем внимание (реальны как вещи обыденного опыта, так и предметы науки, а также идеальные отношения, мифология и т. д.), то все же «реальность» Гамлета во время спектакля даже в том смысле, который придает этому термину Шюц, не абсолютна, иначе мы вообще не могли бы оценить игру

актера и спектакль в целом. Даже если мы забываем, что перед нами тот или иной актер, все же мы не забываем, что смотрим спектакль, а не участвуем в представленном действии.

«Реальности» Джеймса не хватает «реального» противопоставления. Реальность противопоставляется, как правило, вымыслу, а вымыслом можно считать и Гамлета, и Кошечку Бессмертного, и математическую прямую или плоскость, так как в «реальном мире» нет ни первого, ни второго, ни третьего. Само по себе противопоставление реальности и вымысла вполне оправдано, однако оно явно недостаточно, ибо под вымыслом объединяются разнородные области.

Примечательно, как почти буквальное совпадение слов может существенно отличаться по смыслу. Ортега-и-Гассет пишет:

Общепризнано, что у фантазии репутация городской дурочки. Но и наука, и философия — что такое они, если не фантазия? Точка в математике, треугольник в геометрии, атом в физике не были бы носителями конституирующих их точных свойств, если бы не являлись чисто умственными конструкциями. <...> Одно несомненно: треугольник и Гамлет имеют общее pedigree. Они — фантазмагории, дети городской дурочки фантазии [с. 486].

Можно было бы порадоваться такому совпадению со знаменитым испанским философом, если бы не иной контекст и практический противоположный смысл. Ортега подчеркивает исключительную роль фантазии в человеческой жизни: «Человек обречен быть романистом» [2 с. 487]. Очевидна роль фантазии в науке и искусстве, но фантазия необязательно ведет к фантазмагориям (ни треугольник, ни Гамлет не являются таковыми, но их можно отнести к различным сферам не-реального), поскольку фантазия не существует вне других модусов сознания (в нормальном его состоянии). И хотя в словах Ортеги есть доля иронии, все же фантазия у него обречена создавать нечто фантастическое. При этом Ортега, как и Шюц, а также Ирвинг Гофман, как мы увидим далее, полагает фантазию единственной противоположностью реальности.

Фактически «реальности» Джеймса соответствует термин «существование». Существует все, на что мы обращаем внимание, но в том, что существует, всегда имеет место различие реального и не-реального, и каждый мир, или субуниверсум, будь это мир театра или детских игр, мир науки и мир обыденной жизни, характеризуется различием своего реального и своего не-реального. То, что Шюц называет в данном контексте реальным, характеризуется как раз вытеснением реального на задний план вплоть до исчезновения и выдвижения на передний план не-реального, но не вымысла,

а системы значений, в которых посредством речи и действий выражены ситуации, эмоции, ценности. Говоря точнее, не реальное вытесняется не-реальным (ибо нет отделенных друг от друга сфер реального и не-реального в одном и том же «субуниверсуме»), но различие между реальным и не-реальным редуцируется до несущественного. Реальное или не-реальное могут выделяться и рассматриваться как отдельные сферы только из внешней позиции по отношению к той или иной сфере, или тому или иному человеческому миру.

Другой известный американский социолог, Ирвинг (или Эрвин) Гофман (Erving Goffman), также следует концепции Джеймса о многообразии реальностей и также полагает единственным противопоставлением реальности вымысел, или фантазию. Сходство и расхождения двух выдающихся социологов и их понимание реальности в целом – тема специального исследования. Здесь мы затронем только вопрос о различии не-реального и вымысла в применении к театру как виду коммуникативной практики.

«Характерной чертой театральных постановок является то, что финальные аплодисменты рассеивают все иллюзорное» [с. 193]. «Теперь, – продолжает Гофман, – что бы ни изображалось на сцене, воспринимается не как нечто реальное, но как спектакль» [3 с. 194]. Кажется, что Гофман выражает тот же взгляд, что и Шюц: во время спектакля действие представляется реальным, а после – иллюзорным. Противопоставление реального иллюзорному и вымышленному у Гофмана очевидно. Когда же Гофман различает сценическую жизнь и реальную жизнь в обществе, возникает вопрос: термин «реальный» употребляется здесь в том же самом значении, что и ранее, когда речь шла о реальности действия «для нас» во время спектакля?

Роль на сцене и в жизни

Основная проблема для Гофмана – различие между ролью и исполнителем. Театр, полагает он, делает это различие наглядным в «реальной» жизни. В качестве примера реальных действий выбран водопроводчик по профессии, наделенный именем Джон Смит; он хороший мастер, никудышный отец, верный друг и т. д. Итак, Смит делает в мастерской нечто реальное (и это еще одно значение слова «реальный», причем вряд ли это термин), а известный актер Джон Гилгуд представляет на сцене нечто нереальное: «Гамлетовская болтовня нереальна и существует только в воображении» [3 с. 190]. Более того, Смит обладает реальной идентичностью с указанными выше качествами, или ролями, а «когда Гилгуд играет Гамлета, он представляет фиктивную, описанную в пьесе идентичность, проявляю-

щуюся через вымышленные качества Гамлета-сына, возлюбленного, принца, друга и т. д., причем все они соединены одной биографической нитью, пусть и вымышленной» [3 с. 191]. Такое противопоставление реального и фиктивного Гофмана не совсем устраивает, хотя он не отказывается от характеристики «гамлетовской болтовни» как нереальной, отождествляя при этом нереальное и воображаемое. Примечательна здесь характеристика пьесы Шекспира у социолога – это описание фиктивной идентичности, проявляющей такие-то и такие-то качества, т. е. выполняющей определенные, фиктивные функции. Ясно, что такое описание имеет отношение скорее к некоторым темным сторонам «реальной» жизни, нежели к театру, разве что водопроводчики будут выдавать себя за актеров, а актеры – за водопроводчиков. «Проблема заключается в том, что термин “роль” мы склонны обозначать и профессиональную деятельность Гилгуда, и роль Гамлета (которого играет Гилгуд)» [3 с. 191]. Чтобы избежать путаницы и не смешивать реальное и вымышленное (мы опять встречаемся с этим противопоставлением), Гофман предлагает «использовать термин “роль” как эквивалент особого качества, или функции, проявляющейся как вне сцены – в реальной жизни, так и в ее сценической версии» (Там же). Казалось бы, наоборот, нужно термин «роль» отнести к какой-либо одной сфере – или сценической или внесценической, но задача Гофмана как раз и состоит в том, чтобы сблизить реальную жизнь и сцену, однако не реальность и «вымысел» драматурга, но реальность человека по имени Джон Гилгуд на сцене и вне сцены.

Джон Гилгуд, утверждает Гофман, также совершает реальные действия на сцене, как и водопроводчик в мастерской, осуществляя свою профессиональную функцию – быть актером. Эта функция, или качество, как предпочитает называть функцию Гофман, выполняется наряду с другими – посещениями репетиций, профсоюзных собраний актеров и проч.

Гофман, упоминая и кратко рассматривая драматургический прием «пьеса в пьесе», строит свою концепцию (явно или неявно) по такому же образцу: театр у него – это пьеса, встроенная в большую пьесу («Весь мир театр»), причем по этой встроенной пьесе мы должны судить об остальном мире. Собственно, так и задуман этот прием в драматургии; например, «мышеловка» в «Гамлете» должна выявить то, что было «на самом деле». Гофман использует метафору театра для исследования нетеатральной, как он ее называет, «реальной» жизни, причем эта метафора касается только различий роли и исполнения. При всей привлекательности и плодотворности такого метода, он все же имеет существенные ограничения, обсуждать которые здесь нет возможности. Однако социолог на этом не останавливается: метафору театра он переносит затем обратно на

театр, и театр характеризуется как один из фреймов опыта. При этом театр – это такой вид опыта, который служит образцом для исследования всех его видов. Фактически театр выглядит у Гофмана как вид мошенничества: там разыгрывают фиктивные биографии, создают иллюзию реальности, да еще срывают при этом аплодисменты. В результате обратной метафоры предметом исследования становится не театр как вид искусства и соответствующей коммуникации, но как система действий, имеющая место в здании театра и рассмотренная с самых разных точек зрения, которые объединяет лишь различие роли и исполнения.

В театре, по Гофману, все исполняют свои роли: актер выполняет свои профессиональные обязанности и это его роль, зрители, особенно не «простые» и случайные, а «театралы», также играют роль театралов (к этому можно было бы добавить еще многое), в театре, видимо, найдется место и для Джона Смита, который будет играть роль водопроводчика, но тогда и водопровод будет играть роль, обеспечивающую нормальное функционирование театра. Не должны ли мы тогда вызывать водопроводчика и сообщать ему, что водопроводный кран в нашей квартире перестал играть свою роль? Может быть, и театральная афиша должна выглядеть так: роль Гамлета исполняет (профессиональная) роль Гилгуда или Лоуренса Оливье? Полагаю, что ни Джон Гилгуд, ни Джон Смит (ни в качестве водопроводчика, ни в качестве театрального зрителя) не согласились бы с таким «поворотом сюжета». Языковая форма «в качестве» подсказывает нам, в чем, собственно, дело. Вызывая водопроводчика, как правило, интересуются этим человеком в качестве водопроводчика, а не в его других качествах (верного друга, хорошего или плохого отца и т. д.).

Однако вызванный для ремонта слесарь не «играет роль» слесаря ни для нас, ни для самого себя, если он не мошенник или преступник. Слесарь, если он действительно слесарь, «играет роль» только для социолога, который подсчитывает и изучает его различные социальные функции. Точно так же Джон Гилгуд интересен нам как актер и режиссер (поклонники могут, конечно, интересоваться его биографией, его политическими взглядами и т. д.), но не как человек по имени Джон Гилгуд, который занят тем-то и тем-то, и среди этих дел находит время сыграть Гамлета. Что же «буквально», спрашивает Гофман, делает на сцене Джон Гилгуд? Ответ социолога вполне закономерен: Джон Гилгуд выполняет свои профессиональные обязанности. Однако, если посмотреть внимательно на сцену во время спектакля, а не размышлять над собственными или чужими теориями, то можно увидеть, что Джон Гилгуд, или Лоуренс Оливье, или любой другой актер с помощью движений, голоса, взгляда и т. д., т. е. телесно, выражает мысли и

чувства, которые, кстати сказать, никак нельзя назвать фиктивными, или вымышленными.

Позиция Гофмана – наблюдательная, это позиция со стороны, которая фиксирует лишь различие роли и исполнения, причем персонаж на сцене остается вымыслом, а роль в реальной жизни – реальным качеством. Отличается ли эта позиция в этом отношении от позиции Шюца, мы здесь не обсуждаем.

Для того чтобы отличать игру и реальность, необходимо как раз понятие не-реального. Человек любой профессии не играет в профессию, не исполняет роль профессионала, если, конечно, он не притворяется и не выдает себя за того, кем не является. Также и актер не играет роль актера на сцене, он не играет в профессию «актер», но выражает на сцене чувства и мысли, благодаря которым все действие захватывает зрителя как «реальное». Актер как человек и актер как персонаж, например Гамлет, относятся к разным мирам, в каждом из которых имеет место различие реального и не-реального. В сценической жизни доминирует не-реальное – завершенная, заданная текстом и его интерпретацией система значений, определяющая границы реального – той или иной телесности актеров, декораций, и т. д. Во внесценической жизни доминирует реальное – коммуникативно случайное, непредсказуемое, открытое для будущего и из будущего для интерпретации прошлого. Актер имярек по разным причинам может перейти в другой театр, переехать в другой город, по-разному оценивать свои возможности и игру товарищей по цеху, но Гамлет никогда не уедет обратно в Виттенберг и никогда не изменит своей оценки других персонажей. Это различие, как и всякое различие, не абсолютно, ибо в «реальном» мире – в данном случае в мире людей, ставших театральными актерами, – также работает различие реального и не-реального. Это различие иерархично и контекстуально, и в этом его абсолютность.

Различие реального и не-реального – необходимое условие восприятия (в широком смысле) спектакля. Это восприятие формируется, как известно, автором пьесы и режиссером; движения и жесты актеров суть не что иное, как согласие (пусть даже не полное) с суждениями (замыслами, указаниями, просьбами, разъяснениями) автора и режиссера. Суждение формирует восприятие, причем не только со стороны исполнителей и авторов, но и со стороны зрителей, которые приходят в театр со своими установками, мнениями, предпочтениями и т. д. Если не-реальное как основной элемент восприятия спектакля по какой-то причине отходит на второй план, то на первый план выходят реальные предметы, как это замечательно представлено у Л. Н. Толстого, когда Наташа Ростова:

...видела только крашенные картоны и странно-наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших; она знала, что всё это должно было представлять, но всё это было так вычурно-фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них².

Очевидно, что различие реального и не-реального относится в театре не только к пониманию двойственности телесности. Само театральное действие предполагает сочетание реального и не-реального, в данном случае условного. Декорации и костюмы условны, даже если актер выходит на сцену в своей повседневной одежде, – одежда на сцене тоже «перевоплощается», как и мебель. Однако реальный аспект костюмов и мебели не исчезает совершенно. В костюмах и мебели различаются реальное и не-реальное, так же как и в персонажах, характерах, переживаниях, страстях, насмешках и т. д. Однако главное состоит все же не в этом. Различие реального и не-реального в театре имеет место Здесь и Сейчас. Если тот же самый кинофильм можно смотреть сколько угодно раз и через сколько угодно лет, то тот же самый спектакль нельзя посмотреть даже на следующий день, не говоря уже о годах. Можно возразить, конечно, что того же самого кинофильма также не существует, что существует только тот же самый носитель, что значения и смыслы создаются при просмотре, что они меняются «со временем» и с возрастом. Кроме того, спектакль может быть записан, а запись также можно воспроизводить многократно. Все это отчасти справедливо, но только в отношении зрителей, а не исполнителей, реализующих замысел режиссера и свои интерпретации. Театральный спектакль представляет собой уникальное совместное действие актеров и зрителей (а также слушателей). Актеры частично тоже зрители, причем опять-таки в двойном ракурсе – как персонажи, смотрящие на других персонажей или отворачивающиеся от них, и как зрители, оценивающие игру партнеров и реакцию зрительного зала. (С экрана нельзя установить контакт со зрителем, а просмотр записанного на пленку спектакля можно сравнить с прослушиванием музыки в записи или с созерцанием копии картины в альбоме.) Актеры театра стареют как люди и изменяются как актеры (например, приобретают опыт или теряют его). Актеры на экране остаются все в той же поре, с тем же самым актерским опытом, в том же самом кинопространстве. Зрители отделены рампой от сценического смыслового пространства, но сами зрители при этом соответствуют пространству – и не только в смысле театрального помещения, но и пространству смысловому.

² Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1980. С. 338.

В кино, в этом математическом театре, нет рампы, изображение как бы втягивает в себя зрительный зал. Место различия реальной и не-реальной телесности занимает различие двух изображений – двух не-реальностей. В кинокартине нет ни реальных предметов, ни реальных людей, т. е. предметов и людей, которые отличались бы от не-реальных. В отличие от театра с его условностями, в кинофильме можно до мелочей представить пространство действия – непосредственный окружающий мир персонажей, который воспринимается как подобный и даже тождественный действительному. Однако все, что могло случиться реально-действительного, уже случилось на съемочной площадке, и реальные процессы теперь могут иметь место только в отношении хранения носителя и показа кинофильма зрителям.

Заключение

Двойственность представления – быть представлением непосредственно воспринимаемого предмета и быть представлением в воображении, т. е. быть восприятием образа, – используется в «важнейшем для них» искусстве, т. е. в кино и телевидении. Восприятие изображения людей и ситуаций выдается за восприятие реальных людей, предметов, ситуаций. Тем самым возникает возможность манипулировать восприятием, выдвигая его на передний план и оставляя суждения на заднем плане. Образы становятся образцами поведения, одежды и многого другого. Разумеется, и в кино суждения и воззрения (сценариста, режиссера, оператора, продюсера и др.) определяют в той или иной степени игру актеров и посредством актеров формируют восприятие зрителя, но у изображений уже нет и не может быть «свободы слова». В фильме актер не может произнести ту или иную фразу иначе, сделать то или иное движение иначе, чем это запечатлено на пленке. Актер на экране не обладает свободой суждений, т. е. свободой жеста, интерпретации, интонации и т. д., разве что на съемочной площадке. Суждения в кино непосредственно привязаны к изображению и ни в малейшей степени не могут быть изменены. По существу, суждения и восприятия становятся тождественными. Кинозритель идет от изображения к изображению, от значения к значению, связь которых монтируется независимо от конкретного каждый раз различия реального и не-реального. Зрители в кинотеатре или перед телевизором имеют дело только с изображениями людей и ситуаций; они проводят это различие только в общении между собой, причем в большей степени это происходит перед телеэкраном. На экране, т. е. в кинокартине, различие между реальным и нереальным

выступает в качестве не-реального, т. е. в качестве значения, которое придают ему создатели фильма и которое воспроизводится зрителями, но не проводится ими. Динамика изображений и восприятие этой динамики формируют в кино суггестивную составляющую того или иного образа и общей конфигурации смысла.

Театр – открытое искусство, но не такое массовое, как кино. Парадокс кино в том, что самое массовое искусство является и самым закрытым. В театре искусство творится непосредственно на сцене, в кино – за семью печатями. В театре есть различие между репетицией и спектаклем, в кино – только репетиции, из которых выбирается лучшая. В театре невозможен монтаж, но редкий кинофильм обходится без него.

В кино есть сценарий, который никто, кроме узкого круга заинтересованных лиц, не читает и который никакого значения за пределами фильма, как правило, не имеет. Текст пьесы (речь в основном о классике), с одной стороны, живет самостоятельной, внесценической жизнью, с другой – является основой и коммуникативной нитью театрального спектакля. Текст пьесы, как вечно молодое и гибкое дерево, способное расти на разной культурной почве, дает все новые побеги – «приращение смысла», о чем вряд ли можно говорить в отношении киносценария.

В процессе театрального спектакля формируется многоплановая коммуникация; различие реального и не-реального конституирует все ее виды – между текстом (иногда автором) и режиссером, между текстом (автором) и актерами, между актерами и актерами, актерами и зрителями, между автором, режиссером и зрителями, между текстом, режиссером и зрителями, между зрителями и зрителями; это различие многообразно и многомерно, оно аналогично различию реального и не-реального в других человеческих мирах – мире труда, мире спорта и т. д.

В театре на первом плане коммуникативные суждения, в том числе и телесные, не только передающие эмоциональные состояния и моральные, а также другие убеждения персонажей, но и формирующие определенный тип коммуникативной практики, которая в свою очередь образует общий смысл и настроение спектакля. Как спектакль, так и кинофильм (ясно, что бывают плохие спектакли и гениальные фильмы) могут вызвать разного рода суждения и обсуждения *post factum*; но дело заключается в существенной разнице опыта коммуникации, приобретаемого в кино и театре.

Статья выполнена в рамках гранта «Проблема интерсубъективности в феноменологии и за ее пределами: аргументы, термины, дескрипции» Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 17-03-00-845.

This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research, project “The Problem of Intersubjectivity in Phenomenology and beyond it: Argumentation, Terms, and Descriptions », № 17-03-00-845.

Литература

1. Шюц А. Символ, реальность, общество // Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом. М.: РОССПЭН, 2004. 1055 с.
2. Ортега-и-Гассет Х. Идеи и верования // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 462–491.
3. Гофман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. М.: Институт социологии РАН, 2004. 750 с.

References

1. Schutz A. Symbol, Reality, Society. Schutz A. *Izbrannoe: Mir, svetyashchiysya smyslom*. Moscow: ROSSPEN Publ.; 2004. 1055 p. (In Russ.)
2. Ortega y Gasset J. Ideas and Beliefs. Ortega y Gasset J. *Estetika. Filosofiya kul'tury*. Moscow: Iskustvo Publ.; 1991. P. 462-91. (In Russ.)
3. Goffman E. Frame analysis. An Essay on the Organization of Experience. Moscow: Institut sotsiologii RAN Publ.; 2004, 587 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Виктор И. Молчанов, доктор философских наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; victor.molchanov@gmail.com

Information about the author

Victor I. Molchanov, Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; victor.molchanov@gmail.com