

родить яблоки, уже сама натура ее научила...».

У нас есть свои неисчерпаемые источники вдохновения, но как всегда не хватает политической воли и заинтересованности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Боткин Дж., М. Эльманджра, М. Малица. Нет пределов обучению. Доклад Римскому клубу.-1979.[Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.clubofrome.org/report/no-limits-to-learning/>
2. История Римского клуба // Римский клуб - клуб партнерства [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.clubofrome.org/about/translate.html>. - Дата доступа: 05.10.2010
3. Leander F. Humanism and naturalism. A comparative study oh E.Sailliere, I.Babbitt and P.More.- Geteburg: Elanders bortryckeri aktiebolag,1937.-227p.
4. Лейбин, В. М. «Модели мира» и образ человека / В. М. Лейбин. - М.: Политиздат, 1982. - 255 с.
5. Малахов А. Римский клуб, юбилейный доклад. Вердикт: «Старый Мир обречён. Новый Мир неизбежен!». Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.planet-kob.ru>
6. More I. The pretention of science//Humanism and America. Essays on the outlook of modern civilization.-New York,1967.- P.3-7.
7. Muller H. Children's of Frankenstein. A premier on modern technology and human values.- Bloomingston and London. -1970.- 431p.
8. Nickelwright F. humanist ethics in a new world//The Humanist.- New York. -1942. N.3. p.92-95.
9. Печчеи А. Человеческие качества / А. Печчеи. - М.: Прогресс, 1985. - 312 с.
10. Reiser O., Davies B. Planetary democarcy. An introducthion to scientific humanism and applied semantics.- New York,1944.-242p.
11. Римский клуб. История создания. Избранные доклады и выступления, официальные материалы / под ред. Д. М. Гвишиани. - М.: УРСС, 1997. - 347 с.
12. Rowell E. Humanism confronts the problem of modern life//The Humanist.-New York.- 1948.N.4.N.171-176.
13. Сайт Американской гуманистической ассоциации (англ.) <https://americanhumanist.org/>
14. The Earth Times. 4 September 2002. - Johannesburg

Прокопович Лада Валеріївна — кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету

УДК: 14:[304+308]:316.7

АНАЛІЗ ПРАКТИКИ ВИКОРИСТАННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В ПОЯСНЕННЯХ СОЦІАЛЬНИХ ЯВИЩ ТА ПРОЦЕСІВ

Поширення практики використання театральної термінології в дослідженнях різних соціальних явищ та процесів викликає необхідність постановки питання про доцільність і методологічну обґрунтованість цього підходу в окремих випадках. Аналіз деяких теоретичних конструкцій, побудованих на уявленнях про зв'язок соціального буття із театральністю, показує, що цей метод підходить для описання не всіх соціальних процесів (або не завжди є методологічно коректним автоматичний перенос термінології). Але як

спосіб зміни точки зору на об'єкт дослідження він має потужний дискусійний та онтологічний потенціал.

Ключові слова: соціальні явища та процеси, театральна термінологія, театральність буття, драматургічний підхід, спектакль.

АНАЛИЗ ПРАКТИКИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В ОБЪЯСНЕНИЯХ СОЦИАЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЙ И ПРОЦЕССОВ

Распространение практики использования театральной терминологии в исследованиях различных социальных явлений и процессов вызывает необходимость постановки вопроса о целесообразности и методологической обоснованности этого подхода в отдельных случаях. Анализ некоторых теоретических конструкций, построенных на представлениях о связи социального бытия с театральностью, показывает, что этот метод подходит для описания не всех социальных процессов (или не всегда корректным является автоматический перенос терминологии). Однако как способ смены точки зрения на объект исследования он имеет мощный дискуссионный и онтологический потенциал.

Ключевые слова: социальные явления и процессы, театральная терминология, театральность бытия, драматургический подход, спектакль.

ANALYSIS OF THE PRACTICE OF USING THE THEATRICAL TERMINOLOGY IN THE EXPLANATION OF SOCIAL PHENOMENA AND PROCESSES

The practice of using theatrical terminology in the research of various social phenomena and processes is widespread. This necessitates raising the question of the appropriateness and methodological soundness of this approach in individual cases. Analysis of some theoretical constructions based on the ideas about the connection of social being with theatricality shows that this method is not suitable for describing all social processes (or automatic transfer of terminology is not always correct). However, as a way of changing the point of view on the object of study, it has a powerful debatable and ontological potential.

Key words: social phenomena and processes, theater terminology, theatricality of being, dramatic approach, spectacle.

Постановка проблеми. Під час описання та філософського осмислення деяких соціальних явищ і процесів дослідники часто використовують театральну термінологію. Наприклад, в соціології та психології існує теорія соціальних ролей/масок, концепція сценарного програмування Е. Берна, в теорії управління проектами користуються методом розподілу ролей у команді, синтез театального і повсякденного життя став основою драматургічного підходу І. Гофмана.

Досить часто до використання театальної термінології дослідники вдаються при вивченні сфери моди. Ж. Бодрійяр зазначає, що мода «прагне до театальної соціальності» [1, с. 181], а О.В. Скалацька наполягає на тому, що «у просторі моди театральність не може існувати без соціального підґрунтя або прогнозування» [2, с. 119]. Тотожність театру, сцени та показів нових колекцій одягу розглядають Р. Салахов та К. Кузьміна [3].

Отже, практика описування та пояснення різних форм соціального життя та окремих його інститутів набуває ознак тенденції. Тому чим більш поширеною вона стає, тим більш актуальним стає її аналіз.

До того ж, поширення такого підходу до пояснень різних за характером та природою соціальних явищ викликає питання: а чи завжди застосування театальної термінології є методологічно виправданим та коректним?

Тому **метою** даної роботи є виявлення методологічної доцільності та обґрунтованості (або навпаки) використання театральної термінології в дослідженнях нетеатральних сфер людської діяльності.

Для досягнення поставленої мети розв'язувались такі **завдання**:

- 1) вивчити генезис формування поглядів на соціальне життя як на театр, театральну виставу;
- 2) проаналізувати деякі концепції та теоретичні конструкції, які описують соціальну реальність в театральних термінах;
- 3) виявити випадки, коли спроби описати соціальну реальність у театральних термінах є не зовсім виправданими та методологічно коректними;
- 4) оцінити онтологічний ресурс (потенціал) драматургічного, або «театрального», підходу в контексті соціальної філософії.

Виклад основного матеріалу. Звертаючи увагу на театралізацію життя, різні дослідники по-різному пояснювали її причини.

Передумови виникнення театру, які складають саму суть людського прийняття життя, висвітлені ще Аристотелем у «Поетиці». Він пояснює створення театру міметичним характером людської природи. «Наслідування притаманне всім людям з дитинства: адже люди тим і відрізняються від решти істот, що більш за всіх схильні до наслідування, і навіть перші знання отримують шляхом наслідування, і результати наслідування всім приносять задоволення» [4].

Простежуючи процес театралізації суспільного життя з кінця XVIII – початку XIX ст., Ю. Лотман стверджував, що для цього періоду характерне наслідування індивідами поведінки та зовнішнього вигляду героїв художніх творів, а специфічні форми сценічності виходять з театральних підмоств і підкорюють собі життя [5].

А. Віслов в статті «Витоки театральності», навпроти, писав, що та чи інша театральна течія набуває конкретної форми, адекватної епосі, її соціально-культурним особливостям, її історичним процесам [6].

При досить переконливих спробах пов'язати театральність із соціальним життям, в цих працях театральність все ще розуміється як властивість театру.

Більш рішуче театральність за межі театру вивів М. Євреїнов. В своїй книзі «Театр як такий» він показав, що коріння театральності знаходяться в основі буття, театральність іманентно притаманна культурі [7]. Він же вказав і на складність строгого наукового визначення поняття «театральність», бо в силу своєї універсальності воно потребує контекстного уточнення: театральність життя, театральність в романі, театральне начало у живопису і т.д. В кожному з цих випадків театралізація набуває особливих рис і здійснюється за допомогою специфічних прийомів.

Втім, саме соціальний аспект театральності фіксується у дефініціях, які дослідники все ж такі намагаються сформулювати.

Ось деякі з таких визначень.

Театральність – це гіперболічна поліфункціональна подвоєна реальність, яка формується засобами гри; специфічний механізм, що різноманітно використовується в людській практиці для вирішення важливих соціально-політичних, виховних, комунікативних та психологічних проблем [8].

Театр і театралізована свідомість – це форма соціокультурної ідентифікації суспільства, що дозволяє, з одного боку, кожному історичному типу соціуму створювати адекватний до своїх світовідчуттів театр, а з іншого – формувати відповідні типи соціотеатральної поведінки, яка вкорінюється у формах спілкування і самопрезентації

індивідів [9].

Деякі дослідники навіть вводять поняття «трансцендентний Режисер». Хоча й оперують ним не дуже впевнено. «Існує чи ні «трансцендентний Режисер», ми не можемо достовірно стверджувати, поки живемо в емпіричному світі, – пише О. О. Бувалець, – проте в останні роки дедалі частіше спостерігаємо, як сценаристами і режисерами конкретних історичних подій є реальні люди, котрі посідають те чи інше місце на шаблях влади. А іноді, навпаки, «історичний театр» режисює поки ще не відомими персонажами» [10].

Твердження про те, що якимись «не відомими персонажами» може керувати не Режисер, а «історичний театр» виглядає не дуже коректним в дискурсі театралізації. Бо якщо нема режисера, то й нема театру. Це вже інше явище. І потребує іншої термінології для свого описання.

Подібні уявлення про театр, або спектакль, який керує якимись процесами, а іноді, навіть, існує сам по собі, або сам для себе, зустрічаємо і в книзі Гі Дебора «Суспільство спектаклю»: «Спектакль розмірковує сам про себе як про щось надзвичайно гарне, безперечне і недосяжне» [11].

Намагаючись застосувати театральний термін «спектакль» для описання соціальних процесів, Гі Дебор надає суперечливі характеристики тим явищам, які він цим терміном позначає.

«Спектакль, – пише Гі Дебор, – це не сукупність образів, а суспільні відносини між людьми, опосередковані образами».

А через декілька абзаців читаємо, що спектакль – це «дещо протилежне діалогу. Спектакль – це безперервне розмірковування, ода існуючого порядку про самого себе, його хвалебний монолог».

Проте суспільні відносини між людьми не можуть будуватись на одному монолозі. Відносини (будь-які) – це завжди діалог. Не завжди вдалий, не завжди рівноцінний для обох сторін, але діалог.

«Спектакль, – далі розмірковує Гі Дебор, – неможна розуміти ні як викривлення видимого світу, ні як продукт технології масового впровадження образів».

І через декілька рядків: «Спектакль, як тенденція примушувати дивитись на світ за допомогою різноманітних спеціальних опосередкувань (світ більше не може сприйматись безпосередньо), природним чином обирає зір в якості привілейованого почуття...»

Так що ж тоді є цей «спектакль»? Якщо це – «тенденція примушувати дивитись на світ за допомогою спеціальних опосередкувань» (образів), то чому його «неможна розуміти, як продукт технології масового впровадження образів»?

Розуміючи, що таких суперечностей дуже багато, щоб залишити їх без уваги, Гі Дебор пояснює: «Джерелом тавтологічного характеру спектаклю є той простий факт, що його методи одночасно є і його цілями».

Тобто, знову ж таки, йдеться про те, що «спектакль» існує сам для себе.

А може, справа не у «спектаклі», а в тому, що поняття це використовується не зовсім коректно? Наполягаючи на тому, що, «аналізуючи спектакль, ми, якоюсь мірою, самі змушені розмовляти його мовою», Гі Дебор не говорить про те, що користуватись цією «мовою» треба коректно, методологічно обґрунтовано. Чи не тому виникло стільки протиріч, що театральному поняттю «спектакль» Гі Дебор намагався надати інших, не притаманних йому значень?

Спектакль, наприклад, не може бути тенденцією («тенденція примушувати дивитись на світ...»). Будь-який спектакль – це одноразова подія. Навіть якщо постановка входить до репертуару театру, кожен спектакль – окрема подія. Декілька таких подій теж не створять

тенденції, мова може йти лише про повторюваність з інтерпретаціями. Тенденцію може задавати (або відобразити) не спектакль, а театр, як сукупність різних спектаклів/постановок, як складна система художніх та соціальних комунікацій/відносин.

Невідповідність назви трактату до його змісту все частіш змушує деяких дослідників робити застереження, що «Суспільство спектаклю» «у відповідності до духу книги правильно було б перекласти як «Суспільство видовищ» [12, с. 96]. Але Гі Дебор назвав світ твір саме «Суспільство спектаклю» – *La Société du spectacle*. І саме це стало методологічною «пасткою» для розмірковувань Гі Дебора, і саме це слід враховувати при аналізі цієї книги.

Так чи інакше, але обидва приклади (стаття О. Бувалець і книга Гі Дебора) показують, що театральна термінологія підходить для описання не всіх соціальних явищ і процесів.

І якщо поняття «театральність» розглядати як інструмент для описання соціальних явищ, культурних процесів, то методологічно його застосування має бути коректним хоча б у плані наявності основних театральних складових.

Такі ситуації пов'язані, ймовірно, з тим, що в якості дослідницького інструменту взято художню метафору. Іноді такі метафори набувають статусу концепцій, але на початку їх «художність» може переважувати наукову доцільність. Їх краса, образність, смислова наповненість можуть виявитись занадто привабливими, щоб відмовитись від них через недоречність в якомусь конкретному випадку.

Втім, іноді спостерігається і зворотне явище, коли там, де певний театральний термін був би доречнішим, його уникають, вводячи власні терміни. Це можна бачити, наприклад, в книзі Ірвінга Гофмана «Представлення себе іншим у повсякденному житті» [13].

Завдяки цій книзі такі поняття, як «виконання», «реквізит», «трупа», «передній та задній план», «вихід з ролі» та інші, стали інструментами соціологічного аналізу повсякденного управління враженнями. Театральна вистава стала також джерелом таких теоретичних метафор: «місце як сцена», «спілкування як демонстрація», «повсякденні артефакти як реквізит». Гофман пише: «Звісно ж, не весь світ є театальною сценою, але важко знайти важливі сфери життя, для яких це не було б справедливим».

В своїй пізній творчості Гофман відмовляється від застосування власної системи «ситуаційних» понять, побудованих на театральних аналогіях, і починає користуватись більш загальними, широкими, але й більш розпливчатими термінами, такими, як «діяльність», «практика», «досвід».

Відхід від театральної метафори був обумовлений тим, ймовірно, що читачі Гофмана постійно переоцінювали творчі здібності людей (які переважно механічно слідують знайденим до них рішенням) у фабрикації ілюзій, підтасовці умов взаємодії і т.д., незважаючи на застереження Гофмана, що життя – це все ж такі не театр, що навіть сам цей театр – не цілком інсценоване дійство, багатьма коріннями та зв'язками він йде у реальність [14].

Це змусило його ввести поняття «фрейм» (від англ. *frame* – рамка). В загальному сенсі воно означає смислову рамку, яка використовується людиною для розуміння чогось та дій в рамках цього розуміння, цілісність, в рамках якої люди осмислюють себе у світі. Тобто слово «фрейм» тут означає стійку структуру, когнітивне утворення (знання і очікування), а також схему репрезентації [15].

Поняття «фрейм» Гофман застосовує також і в якості синоніму «ситуації» (або «визначення ситуації»). Водночас це і «матриця ймовірних подій», яка виникає завдяки «розташуванню ролей», і «схема інтерпретацій», яка присутня у будь-якому сприйнятті [16].

Але ж все це нагадує жанрові рамки, які існують і в драматургії, і в театральних постановках. Отже, якщо б Гофман не відмовився від застосування театральної термінології, то цілком обґрунтовано можна було б замість «фреймів» використовувати поняття жанру,

який передбачає певні рамки і сталою основою при безлічі інтерпретацій.

Намагаючись поєднати ці прояви в одному терміні «фрейм», Гофман додає поняття ситуації, через яке пояснює сталі ситуації, що повторюються у соціальній взаємодії, і при цьому слідує неконструйованому, спонтанному «порядку». Фрейм претендує у Гофмана на статус універсальної пояснювальної категорії: він «всередині» та «зовні», він представляє собою і засіб сприйняття, і те, що сприймається [16]. Як пояснює Гофман, «структура «фрейму», на відміну від «ситуації», стала і не підпадає під вплив повсякденних подій. Вона аналогічна правилам синтаксису» [13].

До метафори синтаксису Гофман звертається не випадково. «Структуралістська революція», яка сталася у 1960-70-х роках минулого століття, призвела до захоплення дослідників комунікацій ідеєю пошуку «мета-коду», схеми впорядкування взаємодій, яка існувала б незалежно від смислового змісту цих взаємодій. На тлі цього захоплення в дослідженнях штучного інтелекту, наприклад, ефективною виглядала ідея вивчення структур представлення інформації. Поняття «фреймів», як неконструйованих форм соціальної взаємодії, можна розглядати як продовження дискусії, що була породжена структуралістським підходом.

Фрейми, за Гофманом, організуються в системи фреймів (англ. frameworks). Онтологічний пріоритет серед систем фреймів мають первинні системи, за якими не ховається ніяка інша «справжня» інтерпретація; ці первинні системи фреймів саме і представляють собою «справжню реальність». Первинні системи фреймів розподіляються на природні та соціальні. При цьому первинні системи фреймів, котрі складають фундамент світу повсякдення, не привертають уваги Гофмана: його цікавлять можливі перетворення «справжньої живої діяльності» в дещо пародійне, підроблене, «несправжнє». Гофман виділяє два типи таких трансформацій – «переключення» та «фабрикація» [17].

Переключення – спосіб реінтеграції певної діяльності, яка вже осмислена в базовій системі фреймів, її переведення в іншу систему координат, яка створює певний світ вигадування. В якості світу вигадування можуть розглядатись світ тексту, світ сну, світ спектаклю, світ спортивного змагання, церемоній, ігор і т.д. В них «справжня» діяльність стає «перетвореною».

Фабрикація – цілеспрямоване формування неправдивого уявлення про те, що відбувається: розіграші, експериментальні інсценування, навчальний обман (злам сейфу для тестування системи безпеки), «патерналістські конструкції» (приховування інформації задля блага жертви), перевірки (введення жертви в оману для оцінки її дій), численні форми зловмисного обману.

Але ж все це також можна описати, застосовуючи театральну термінологію.

Отже, бачимо, що застосування театральної термінології до пояснень певних соціальних явищ та процесів створює цікавий дискурс з потужним дискусійним та онтологічним потенціалом.

Висновок. Аналіз практики використання театральної термінології в дослідженнях нетеатральних сфер людської діяльності показав, що цей підхід є ефективним і доцільним для описання не всіх соціальних процесів (або не завжди є методологічно коректним автоматичний перенос термінології).

Це уточнення не лише складає наукову новизну даної роботи, а й спонукає до подальших розмірковувань у напрямку того, що імплементація театральної термінології в сферу досліджень соціальних та культурних процесів не є самоціллю. За зовнішньою «театралізацією» термінологічного апарату тут стоїть зміна способу (формату) мислення. Це є суто дослідницьким інструментом, який дозволяє «переключитись» на іншу точку зору, на нову форму сприйняття і, відповідно, інтерпретації. А в результаті – дає можливість побачити те, що раніше залишалось поза зоною уваги дослідників. Таким чином

створюються умови для появи нового знання, що вказує на перспективність цього підходу в контексті соціальної філософії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – Москва: Добросвет, 2000. – 387 с.
2. Скалацька О. В. Соціальна театральність у просторі моди: філософський аналіз // Актуальні проблеми філософії та соціології. – 2015. – С. 119–121.
3. Салахов Р. Ф., Кузьмина К.П. Роль сценической среды в раскрытии образов коллекции костюмов // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 2. – С. 65–66.
4. Аристотель. Поэтика. Собр. соч.: в 4 т. – Москва: Мысль, 1984. – Т.4. – с. 648.
5. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Избранные статьи: в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т.1. – С. 269–286.
6. Вислов А. Истоки театральности // Театр. – 1989. – № 4. – С. 99–102.
7. Евреинов Н. Н. Театр как таковой. – Одесса: Негоциант, 2003. – 45 с.
8. Новейший философский словарь / ред. А. А. Грицанов. – Москва: Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
9. Кассіер Е. Поняття символічної форми в структурі про дух // Культурологія ХХ століття. – 1998. – № 1. – С. 37–66.
10. Бувалець О. О. Театральність і театралізація в сучасному культурологічному дискурсі // Культура України. – 2013. – Вип. 43. – С. 20–23.
11. Debord Guy. La société du spectacle. – URL: http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_societe_spectacle_1.html.
12. Савчук В. В. Феномен поворота в культуре ХХ века // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 1(10). – С. 93–108.
13. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. – Москва: Канон-пресс-Ц, 2000. – 304 с.
14. Ковалёв А. Д. Предисловие к: Гофман И. Ускорение деятельности в окружающем мире // Социологическое обозрение. – 2002. – Т.2, № 2. – С. 10–13.
15. Вахштайн В. С. Теория фреймов как инструмент социологического анализа повседневного мира: Автореф. ... к. социол. наук. – Москва, 2007. – 35 с.
16. Вахштайн В. С. Драматургическая теория Ирвинга Гофмана: два прочтения // Социологическое обозрение. – 2003. – Т.3, № 4. – С. 104–118.
17. Вахштайн В. С. Социология повседневности: от «практики» к «фрейму». И. Гофман. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта: Пер. с англ. / Под ред. Г. С. Батыгина и А. А. Козловой. М. Институт социологии РАН, 2003 // Социологическое обозрение. – 2006. – Т.5, № 1. – С. 50–62.