

Алесенкова Виктория Николаевна

**ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ МИМЕСИСА ДЕЙСТВИЯ В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ**

Целью статьи является исследование мимесиса действия в постдраматическом театре. Рассмотренное в определяющей зависимости от предмета подражания действие открывается в когнитивном аспекте: транслирует смысл из сферы рационального в сферу иррационального восприятия, трансформируясь из драматического в символическое. Диалектический потенциал мимесиса действия рассматривается в контексте теорий Платона, Аристотеля, Н. Бердяева и Вяч. Иванова.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/3.html](http://www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/3.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 4. С. 20-23. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/](http://www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 792.01

**Искусствоведение**

*Целью статьи является исследование мимесиса действия в постдраматическом театре. Рассмотренное в определяющей зависимости от предмета подражания действие открывается в когнитивном аспекте: транслирует смысл из сферы рационального в сферу иррационального восприятия, трансформируясь из драматического в символическое. Диалектический потенциал мимесиса действия рассматривается в контексте теорий Платона, Аристотеля, Н. Бердяева и Вяч. Иванова.*

*Ключевые слова и фразы:* постдраматический театр; диалектический метод; драматическое/символическое действие; подражание (мимесис); символизм реалистический/идеалистический.

**Алесенкова Виктория Николаевна**, к. искусствоведения

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

[alesenic@gmail.com](mailto:alesenic@gmail.com)

### **ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ МИМЕСИСА ДЕЙСТВИЯ В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ**

В сумме критических оценок, данных в международной театроведческой среде новаторской теории «постдраматизма» Ханса-Тиса Лемана [7], одним из весомых слагаемых является обвинение германского исследователя в необоснованности утверждения разрыва театра с драмой вследствие узкого понимания драматического действия. Однако шагов по расширению этого понимания, которое помогло бы пролить свет на проблему утраты смысла в современном европейском театре (охарактеризованном Леманом как *постдраматический*) или перехода его в иное качество, предпринято не было. Отождествляя «действие» с «подражанием» в соответствии с общепринятой формулой Аристотеля (трагедия есть подражание действию), Леман рассматривает драму как действие, а действие – как предмет и «зерно» мимесиса, следовательно, для него «реальность нового театра начинается именно с распада этого треугольника – драмы, действия, подражания» [Там же, с. 60].

Мимесис действия определяется Аристотелем и как миф, под которым он имеет в виду «организацию действия» [2], и как фабула, под которой подразумевается «сочетание событий» [Там же, с. 31], но следует уточнить, что Аристотель понимает под мимесисом подражание *человеческим* действиям и видит в этом склонность, свойственную людям с детства, что приближает понятие подражания к игре. И в этом смысле постдраматический театр Лемана, заставляющий актёра отказываться от игры и заменять её «присутствием», «состоянием», некоей реальностью, не отвечающей событиям фабулы, безусловно можно назвать порывающим с драмой. Аристотель также отмечает, что подражание доставляет удовольствие не объектом подражания (который может и не быть приятным), а узнаванием этого объекта, – «в этом случае мы испытываем удовольствие от мысли (умозаключения), что подражание равняется объекту подражания, так что тут что-то познаётся» [Там же, с. 149], – что, ввиду отрицания Аристотелем платоновского мира идей (эйдосов), однозначно рисует картину натуралистического театра с применением к актёрским действиям оценочной формулы К. Станиславского – «верю» или «не верю». С этой точки зрения не только постдраматический, но и любой условный театр, или театр метафорический, не способен доставить удовольствия и теряет цель своего существования, если смысл (объект действия) ускользает от определения подражания по-аристотелевски.

Постдраматический театр как театр, потенциально стремящийся к мифотворчеству и вмещающий и условность, и метафоричность, и тенденцию к деструктуризации, не может осуществляться без действия, но действие в нём из драматического трансформируется в смысловое (символическое), качественно изменяя сам *предмет* подражания, который тем более не отвечает аристотелевскому, чем более приближается к платоновскому определению, «поскольку *предмет* подражания, – как подтверждает исследователь античной философии А. Лосев, – в системах Платона и Аристотеля оценивается совершенно различно» [8, с. 720]. Продвигая в «Государстве» главным образом воспитательную функцию мифотворчества, Платон критикует театр как устанавливающий вредную власть над зрителем тем, что вызывает в нём подражанием чувствам ответное чувство. Таким образом, Платон констатирует и отрицает необходимость подражания человеческим чувствам, как и вообще скептически относится к подражанию художника, чьё творчество в контексте существования вечных идей является, как точно выразился Лосев, «уже третьей степенью истины в нисходящем порядке» [Там же, с. 718].

Чувственному наслаждению Платон противопоставляет стремление к познанию: «...по мнению большинства, благо состоит в удовольствии, а для людей более тонких – в понимании» [10, с. 311], поэтому в «Тимее» он направляет возможности подражания на постижение природы и космоса. Природа подражания, по Платону, истинна, когда «принимает любые оттиски, находясь в движении и меняя формы» [11, с. 491], которые есть не что иное, как «подражание вечносущему, отпечатки по его образцам» [Там же]. Таким образом, подражание, понимаемое как игра, по Аристотелю, оставляет границы познания в пределах сферы чувств и эмоций, свойственных драматическому театру, а понимаемое как творчество познания, по Платону, – становится инструментом разумного постижения художественно отображаемых идей, лежащих вне пределов чувственного опыта, что вполне свойственно постдраматическому театру.

Если предположить способность мимесиса действия вмещать подражание как образам человеческого бытия, так и природного (космического), то трансляция потенциального содержания одной смысловой сферы в другую может осуществляться только при помощи физических действий актёров, преобразованных в символические, способствующие созданию транссмысловой проекции. Наглядное понимание такой проекции можно составить на основе пересечения сфер чувственного и умопостигаемого в теории, изложенной Платоном в «Государстве».

Платон даёт буквально схематическое представление о разделении рационального и иррационального мировосприятия (см. Рис. 1). Чувственный и умопостигаемый миры он рекомендует рассматривать как отрезки, делящиеся каждый ещё на два, в результате демонстрируя диалектический метод познания: «Возьми линию, разделённую на два неравных отрезка. Каждый такой отрезок, то есть область зримого и область умопостигаемого, раздели опять таким же путём, причём область зримого ты разделишь по признаку большей или меньшей отчетливости. Тогда один из получившихся там отрезков будет содержать образы» [10, с. 317].

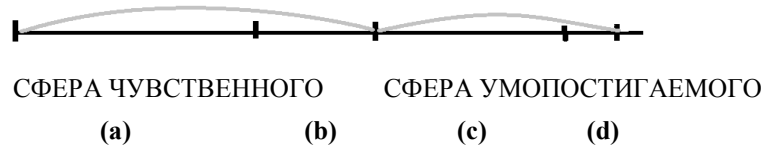


Рисунок 1. Схематическая версия платоновского метода познания

Из дальнейшего диалога становится ясно, что:

(a) – это область подобий, где постигаемое сравнивается с тем, что уже известно, отчетливо зримо и узнаваемо; (b) – это область отражений и теней, которые не нужно воспринимать буквально, поскольку Платон уточняет, что «они служат лишь образным выражением того, что можно видеть не иначе как мысленным взором» [Там же, с. 319]; (c) – область рассудка (близкая понятию диалектики), занимает промежуточное положение между мнением и разумом; (d) – область созерцания посредством ощущений тех «первоначал», что подразумеваются под идеями.

Та же схема, но рассмотренная в виде пересекающихся по вертикали сфер (что вписывается в логику применяемых категорий), открывает возможность нового взгляда (См. Рис. 2). Если соотнести, следуя указаниям Платона, с указанными четырьмя отрезками «четыре состояния, что возникают в душе: на высшей ступени – разум, на второй – рассудок, третье место удели вере, а последнее – уподоблению» [Там же, с. 320], то A распространяется на область (a), B занимает область (b), C соответствует области (c), а D располагается в области (d), где D, C, B и A – разделы диалектического метода. «Оба последних, вместе взятые, составляют мнение, оба первых – мышление» [Там же, с. 345], формируя четырёхзначное тождество:

$$\frac{\text{СУЩНОСТЬ}}{\text{СТАНОВЛЕНИЕ}} = \frac{\text{МЫШЛЕНИЕ}}{\text{МНЕНИЕ}} = \frac{\text{ПОЗНАНИЕ}}{\text{ВЕРА}} = \frac{\text{РАССУЖДЕНИЕ}}{\text{УПОДОБЛЕНИЕ}}$$

(К слову, в терминологии Н. Бердяева, платоновское рассуждение соответствует логике, а познание – интуиции.)



Рисунок 2. Развёрнутая схематическая версия платоновского метода познания

Подобный творческий подход к диалектическому методу Платона необходим для понимания веры как формы пересечения рационального мировосприятия с иррациональным и создания представления о познании как форме пересечения иррационального со сферой, выходящей за пределы умопостигаемого.

Из рассуждения Платона становится ясно, что из двух методов творческого познания предпочтительней тот, что соответствует связке «познание – вера», поскольку «лучше смотреть на божественные отражения в воде и на тени сущего, чем на тени образов, созданные источником света, который сам не более как тень в сравнении с Солнцем» [Там же, с. 344], – последние слова относятся как раз к методу, отражаемому в связке «рассуждение – уподобление». Не остаётся сомнений, что драматический театр, как преимущественно актёрский, в контексте вышерассмотренного действует в рамках чувственной сферы, поэтому познавательные его

способности ею и ограничены. Тогда как постдраматический театр, как театр режиссёра-художника, мог бы осуществиться как театр диалектический, действие в котором способно создавать проекцию за пределы чувственной сферы, выбирая предметом мимесиса образы из сферы умопостигаемого вплоть до области идей (прообразов Платона или архетипов К.-Г. Юнга). Соответственно, уровень переноса (проекции) и форма смысловых конструкций в спектакле будут пропорциональны диалектической способности режиссёра, при этом становясь (или не становясь) актом познания зрителей соизмеримо их диалектическим способностям.

«Искусство является средством познания, и в первую очередь познания человека», – отмечает Ю. Лотман в работе «Феномен искусства» [9, с. 131], однако нельзя забывать и того, что искусство творится человеком и для человека, и театр, владея мастерством подражания, становится как возможным строителем, так и разрушителем мостов, соединяющих образы духовного мира с их материальными отражениями в той самой области пересечения, которая в платоновской терминологии определена как *vera*. Так, художник, по словам А. Белого, «превращается в определённого борца (за жизнь либо смерть)» [3, с. 256]. В связи с этим возвращается не только вопрос об ответственности за творимое художником смысло-образование, но возвращается и актуальность теории символизма как возможного пути познания через искусство, когда философия становится творчеством, а творчество – философией.

Исходной проблемой философии творчества русский мыслитель Н. Бердяев признал «тайну о человеке», поскольку, являясь «малой вселенной, микрокосмом» [5, с. 78], человек и живёт, и творит в двух мирах, где смысл одного мира (природного, эмпирического) получает своё существование из другого (мира духа) как его символ. Бердяев является сторонником символического мирозерцания, как осознанного, так и неосознанного, которое реализуется в искусстве как: идеалистический символизм – субъективное переживание личности художника, замкнутого на своём внутреннем мире и отражающего его в искусстве; и реалистический (позже – религиозный) символизм – воплощение в знаках и образах природного мира как объективация духовного опыта, примером которого служат классические образцы литературного и художественного творчества [4].

Невозможно не отметить, что размышления Бердяева о творчестве созвучны концепции поэта и философа Вяч. Иванова, который десятилетием ранее в статье «Две стихии в современном символизме» писал, что принцип символизма как искусства «разоблачает сознанию вещи как символы, а символы как мифы... оно позволяет осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных» [6, с. 248]. По убеждению Иванова, художником движут две потребности: ознаменованье вещей и их преобразование, поэтому в первом случае он «подражает, чтобы создать адекватное представление об известной вещи»; во втором случае – «чтобы создать представление о вещи заведомо отличное от неё, намеренно ей неадекватное» [Там же, с. 252], что и выражается в реалистическом и идеалистическом аспектах символизма.

Реалистический символизм Вяч. Иванова, как наиболее предпочтительный с точки зрения познания, ставит себе задачу «вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего» [Там же, с. 270] через символ, который становится целью художественного раскрытия и предполагает ясновидение вещей как в художнике, так и в зрителе, который принимает участие в действии, отождествляя себя с хором, а не героем. Черты же идеалистического символизма, по мнению Иванова, заложены в дроблении, отказе от целого (общего) в пользу мелких параллелей чувственных впечатлений, уводя от тайны вещи к торжеству самости, для которой символ – лишь средство художественной изобразительности, обращённое к впечатлительности. Если Иванов предрекал расцвет мифотворчества в реалистическом символизме, увидев в нём попытку создать предмет «безусловно соответствующий вещам божественным» [Там же, с. 254], то идеалистическому символизму он оставляет столкновать и искажать старые мифы, предлагая суррогат познания в чувственном отождествлении зрителя с героем.

В заключение можно отметить некую закономерность в развитии любого художественного творчества, универсальным свойством которого является полярность, тождественная диалектическому потенциалу. Так, театральное искусство способно вмещать подражание вещам, как драматический опыт мимесиса, и подражание идеям, как опыт познания через мифотворчество, что может быть осмыслено как отношение мнения к мышлению (в терминологии Платона) и идеалистического символизма к реалистическому (в терминологии Иванова). Что касается проблемы иссякания смысла в постдраматическом театре, то она объясняется качественным изменением функции подражания, вследствие чего сценическое действие преобразуется из драматического в символическое и требует иной формы зрительского восприятия.

#### Список источников

1. Алесенкова В. Н. Постдраматический театр как театр диалектический (у истоков когнитивного театроведения) // Седьмая международная конференция по когнитивной науке: тезисы докладов (г. Светлогорск, 20-24 июня 2016 г.). М.: Институт психологии РАН, 2016. С. 103-104.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука-классика, 2010. 352 с.
3. Бельй А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
4. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. 480 с.
5. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2-х т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. 542 с.
6. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. По Звёздам. СПб.: Оры, 1909. С. 247-308.
7. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
8. Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.
9. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2000. 704 с.
10. Платон. Государство // Платон. Диалоги: в 2-х кн. М.: Эксмо, 2008. Кн. 2. С. 89-454.
11. Платон. Тимей // Платон. Диалоги: в 2-х кн. М.: Эксмо, 2008. Кн. 2. С. 455-542.

**DIALECTIC POTENTIAL OF MIMESIS OF ACTION IN THE POST-DRAMATIC THEATRE**

**Alesenkova Viktoriya Nikolaevna**, Ph. D. in Art Criticism  
*Saratov State Conservatoire*  
alesenvic@gmail.com

The aim of the article is to study mimesis of action in the post-dramatic theatre. Being considered in the determining dependence on the object of imitation, action is shown in the cognitive aspect: it translates the meaning from the sphere of the rational into the sphere of irrational perception, being transformed from the dramatic into the symbolic one. Dialectical potential of the action mimesis is considered in the context of the theories developed by Plato, Aristotle, N. Berdyaev and Vyacheslav Ivanov.

*Key words and phrases:* post-dramatic theatre; dialectical method; dramatic/symbolic action; imitation (mimesis); realistic/idealistic symbolism.

УДК 93+902

**Исторические науки и археология**

*В статье рассматривается вопрос о выяснении исследователями времени появления башкирских поселений (аулов). Установлено, что разными авторами оно определяется в широком хронологическом диапазоне IX-XVIII вв. Предполагается, что причиной подобных разночтений в датировке их возникновения является отсутствие единого методологического подхода к изучаемой проблеме. По мнению автора статьи, решению заявленной проблемы может помочь проведение этноархеологических исследований поселенческих комплексов башкир эпохи позднего Средневековья и Нового времени XV-XVII вв.*

*Ключевые слова и фразы:* башкирский аул; время возникновения; этнография; археология; этноархеология.

**Ахатов Альберт Тагирович**, к.и.н.

*Институт этнологических исследований имени Р. Г. Кузеева  
Уфимского научного центра Российской академии наук  
bertik@mail.ru*

**К ВОПРОСУ О ВРЕМЕНИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ БАШКИРСКИХ АУЛОВ**

История развития поселенческой структуры у башкир на Южном Урале привлекала и продолжает привлекать внимание представителей разных научных дисциплин – историков, этнографов, археологов и филологов. В имеющихся работах, написанных на основе широкого круга письменных, архивных, картографических и этнографических материалов, рассматривались демографическое, хозяйственное, культурное, архитектурное развитие башкирской деревни (аула) в целом и история отдельных населенных пунктов в частности [1; 4; 7; 8; 13; 16; 17].

Несмотря на большое количество исследований и публикаций, посвященных данной теме, многие ее аспекты, особенно связанные с ранними этапами развития башкирских аулов, остаются не изученными и спорными на сегодняшний день.

Одним из дискуссионных остается вопрос о времени возникновения поселений у башкир. Данная проблема, так или иначе, затрагивалась большим количеством ученых (краткий историографический обзор работ которых был дан Ф. Ф. Шаяхметовым [15, с. 138]), но так и не нашла однозначного решения до настоящего времени.

Цель данной работы – рассмотреть, как решался вопрос датировки появления башкирских аулов разными авторами, и постараться определить пути решения данной задачи.

По мнению исследователей, процесс аулообразования у башкир был связан с особенностями их хозяйственной деятельности в прошлом – переходом от кочевого к полукочевому образу жизни и земледелию, в ходе которого на базе зимних поселений (кышлау) возникли стационарные поселения нового типа – аулы. Однако время их возникновения на разных территориях проживания башкир определялось неоднозначно [8, с. 12-16; 13, с. 123-127; 15, с. 151-156].

Согласно существующим легендам, преданиям и рукописным историям деревень, появление отдельных населенных пунктов башкир относится еще к первой половине II тыс. н.э. Так, по некоторым данным, д. Ахметова на реке Мензиля была основана в XII в., д. Абзаново, д. Айтмамбетово, д. Азау, д. Кызгы, д. Тавакасово, д. Тимербаево, д. Тирякле, д. Узунларово, д. Кызыл Яр Архангельского района – в XIII в., д. Мурадымова Аургазинского района – в XIV в., д. Нижнее Зайтово, д. Кугарчин-Буляк Шаранского, д. Каразирик Бураевского, д. Манчар, д. Старо-Дюмеево Илишевского районов Республики Башкортостан возникли в XV в. [2, с. 403-404; 13, с. 14, 122].

По мнению Ф. Г. Хисамитдиновой, упоминаемые в башкирских шежере названия д. Мукач Мелеузовского, д. Чатырман Федоровского, д. Балгажи Миякинского, д. Чукурово Татышлинского районов и т.д. следует относить к XVI в. [13, с. 14]. А. З. Асфандияров, занимавшийся изучением истории сел и деревень Башкортостана,