

УДК 1(091):801

DOI: 10.17072/2078-7898/2019-2-169-179

КОНЦЕПТ ДРАМАТИЗАЦИИ И ЕГО ЗНАЧЕНИЯ

Нассонов Михаил Сергеевич

Пермская государственная фармацевтическая академия

Драматизация представляет собой живую, синтезирующую состояния активную внутреннюю деятельность, присущую субъекту, которую сложно уместить в рамки строгой дефиниции, и именно по причине всего вышеуказанного она является концептом. На основании своеобразной методологии Жоржа Батая, имеющей своей целью выразить опыт невозможного, категориального аппарата экзистенциальной феноменологии М. Хайдеггера, герменевтики, историко-философского анализа и использования указанного концепта, сделана попытка проникнуть в глубины творческого акта и особенности личности автора. Последний (поэт, философ) занимается мифопоэзисом, он не просто создает особый язык и живет этим, а через него что-то изрекает; в этом его судьба и его драма. В связи с этим стоит говорить про экспрессию Бытия, где драматизация играет не последнюю роль. Драматизация — это тот процесс, что помогает выйти «из себя» к неизведанному и трансцендентному. Выделены и иные ее значения. Так, с экзистенциальной точки зрения человек, драматизирующий свое существование, становится ближе к пониманию языка, феноменам и смыслу своей жизни. Драматизация помогает преодолеть разрыв между вещами и словами. Ключевые фигуры нашего исследования, в философствовании которых наиболее четко прослеживаются две разновидности драматизации, это Платон и Ж. Батай. Первый вид — рациональный, где представлена драма, разворачивающаяся в жизни и в собственной философии, второй — иррациональный, связанный с внутренним опытом, мистическими экстазами, драматизацией до изнеможения. При этом и у Платона, и у Батая есть общие черты: моменты переживания смерти, незавершенности, преодоления пределов. Данный текст может быть интересен тем, кто занимается философскими проблемами творческого процесса (дальнейшая разработка драматизации в корреляции с другими подобными концептами поможет понять его на более высоком качественном уровне), сравнительным анализом античности и постmodерна.

Ключевые слова: драматизация, концепт, автор, тишина, Платон, Батай, внутренний опыт, экстаз, экспрессия бытия, поэтизирование, разрыв.

THE CONCEPT OF DRAMATIZATION AND ITS MEANINGS

Mikhail S. Nessonov

Perm State Pharmaceutical Academy

Dramatization is a living, state-synthesizing, active internal activity peculiar to the subject; it is difficult to fit into a strict definition; thus, because of all the above, it appears to be a concept. Based on the peculiar methodology of Georges Bataille, with its goal to express the experience of the impossible, the categorical apparatus of M. Heidegger's existential phenomenology, hermeneutics, historical and philosophical analysis and the use of the given concept, an attempt was made to penetrate the depths of the creative act and personality characteristics of the author. The latter (poet, philosopher) is engaged in mythopoiesis, he does not just create a special language and lives in it but conveys something through it, this being his destiny, his drama. In this regard, we should speak about the expression of Being, where dramatization plays a significant role. Dramatization is the process that helps to «go beyond oneself» to the unknown and transcendental. There are other meanings as well. For example, from an existential point of view, a person who dramatizes his existence becomes closer to understanding language, phenomena and the meaning of his life. Dramatization helps bridge the gap between things and words. The key figures of our research are Plato and G. Bataille, in

whose philosophizing two types of dramatization are most clearly traced. The first type is rational, where drama unfolding in life and in one's own philosophy is presented; the second one is irrational, associated with inner experience, mystical ecstasies, dramatization to exhaustion. At the same time, Plato and Bataille have common features: moments of experiencing death, incompleteness, and overcoming limits. This text may be of particular interest to those who deal with the philosophical problems of the creative process (further development of dramatization in relation to other similar concepts would help understand it at a higher qualitative level), a comparative analysis of antiquity and postmodernism.

Keywords: dramatization, concept, author, silence, Plato, Bataille, inner experience, ecstasy, expression of being, poeticizing, gap.

Введение

Мы часто используем те или иные понятия для передачи смысла, экзистенциального опыта, переживаний, страданий; для фиксации, ре-трансляции, дескрипции внутренних состояний, результатов воздействия (давления) сущего. В общем, говорим на языке повседневности, который может оказаться дискретным, не успевающим за потоком сознания. Обнаруживается его недостаточность, предельность, ограниченность, когда мы замолкаем не по причине поиска смысла в тишине, а в связи с нехваткой слов для выражения. Возникает необходимость в создании нового языка, знаков, точно и символично передающих значения. При этом есть и такое движение — в мир должно приходить нечто, потом на этом языке обсуждаемое. В таких случаях появляется потребность в том, что называется поэзис (*ποίησις*), когда возникает новое, объективируется то, чего раньше не было. Это — преодоление разрывов в языке, ибо через него обретается целостность нашего существования, вписанного в каждодневное языковое событие. При всем этом пафосе мы оказываемся бессильны и немощны перед самим языком, перед возможностью творить, оставаясь на своем уровне, все больше скатываясь в сферу *das Man*, в болтовню, говоря, и поэтому мысля поверхностно. Даже если бы что-то начало нам показывать само себя, мы не прозрели бы его.

Здесь нас интересует прежде всего творческий процесс, и мы задаемся вопросом: за счет чего автор проникает в неизвестное, называя его, артикулируя для Другого? Соответственно мы пытаемся обнаружить в концептуальном и экзистенциальном планах некую живую, синтезирующую состояния активную внутреннюю деятельность, для которой автор открывается или создает ее. Собственно нас преследует идея

того, что поэтизирующий не просто создает особый язык и живет этим, а через него что-то изрекает, в этом его судьба, его драма.

Так, например, идея Ф. Ницше о «вечном возвращении» — это не обычное словотворчество, это исключительный опыт, озарение, а не просто дефиниция. Это, как говорил М. Хайдеггер, особый способ мышления бытия сущего, это созерцание понятия за пределами самого себя, когда «возвращение» обнажило невозможную глубину вещей. О своем прозрении Ницше упоминает в «Ессе Номо», его он запечатлев на листе бумаги. Как же точно было подмечено Хайдеггером, что если Ницше пишет о себе, то «это полная противоположность обычному тщеславному самоотражению — это всегда новая подготовка к очередной жертве, требуемой его задачей, — необходимость, которую он постоянно ощущал еще с молодых лет» [Хайдеггер М., 2010, с. 65]. Здесь есть выход за пределы Я, и это озарение «раскалывает» идею всякого завершения, словно смеясь над ней, преодолевая личную трагедию и смерть. Именно возвращение есть то, что лишает человека оснований, все, что совершается им, — делается ради самого свершения [Ворожихина К.В., 2015, с. 92]. В «Ессе Номо» Ницше вообще изрекает как пророк, как гений; он зрит то, что видели лишь единицы в его время, и он на голову впереди своей эпохи: «...Я благостный вестник, какого никогда не было, я знаю задачи такой высоты, для которой до сих пор недоставало понятий; впервые с меня опять существуют надежды. При всем том я по необходимости человек рока...» [Ницше Ф., 1990, с. 762–763].

Прологемы к концепту драматизации. Экспрессия Бытия. Мифопоэзис греков

Наиболее адекватным для прояснения вышеупомянутой живой, активной, синтезирующей

деятельности является, на наш взгляд, концепт драматизации, введенный Жоржем Батаем. Его мы обнаруживаем, например, в работе «Внутренний опыт». Именно умение драматизировать позволяет Ницше «разорвать» присутствие, рассмеяться, а может быть, и разрыдаться от поразившего [Holier D., 1995, р. 73]. Есть в этом то содержание, что должно выводить в итоге актера субъективного на сцену объективного.

Дионисийство покорило Батая, его он считал тем, что связано с выходом за пределы самого себя, деперсонализацией, утратой собственного Я. Сюда хочется прибавить элемент экспрессивности (экспрессии Бытия, снимающей вышесказанную дискретность языка), под которой мы понимаем медиумальность автора, экстатирующуюся настолько, что уже не я говорю на нем, а словно он изрекает мною (выражает через меня). Или даже когда что-то с помощью языка сообщает посредством автора. Со стороны это может выглядеть как особая стилистика текстов, процесс говорения, когда автор скользит с рефлексивного философского рассуждения к практике потоков сознания, стихам, экстазам, озарениям с преодолением всех грамматических условностей [Вайзер Т.В., 2013, с. 65]. Дополняет это и момент зачарованности, схваченный Морисом Бланшо, когда есть предел (не в плане конца, а некой цели движения), к которому стремится произведение, есть образ, а зачарованность — страсть к образу, своеобразное соприкосновение с источником творения, связь, которую удерживает создатель с будущим произведением, онтологическая характеристика присутствия еще отсутствующего. Эмманюэль Левинас про М. Бланшо по поводу дефиниции последним зачарованности писал: «Взгляд захвачен произведением, слова смотрят на того, кто пишет... Поэтический язык, отстранив мир, позволяет вновь явить себя непрекращающемуся шепоту этого отстранения, подобно какой-то ночи, проявляющейся в ночи» [Левинас Э., 2009, с. 17]. При этом скажем, что темнота ночи — это не что-то чувственно воспринимаемое, она есть предмет внутреннего рассмотрения, со временем проясняющийся, когда из сумерек возникает Нечто.

При таком прочтении концепта Батая и перенесении его в рассматриваемую плоскость оказывается более простым понимание ряда

феноменов существования автора и человека, денотация творческого акта.

Близким понятием, возвращающим нас в сферу драматизации и экспрессивности, является «поэтико-мыслительный глубинный опыт», внутренний мифопоэтический опыт, по М. Хайдеггеру. Так, во «Введении в метафизику» он пишет: «Не явления природы послужили для греков источником понимания того, что есть фύσις, а наоборот: им открылось то, что они называли фύσις, на основании поэтико-мыслительного глубинного опыта бытия» [Хайдеггер М., 1997, с. 99]. С помощью такого подхода фύσις предстало грекам, ищущим ядро сущего, не из наблюдений, а изнутри самих себя. Подобно Гераклиту со временем открывается λόγος, как нечто всеобщее и скрытое, чему не следовали люди, но к чему он обратился, объективировав это Слово. Оно бы и не возникло вне его личности; Гераклит, подобно пророку, афористично указывает на существование всемирного закона, которому необходимо следовать каждому. Однако люди еще не осознают того, что мудрость свойственна всем и надо ее любить, не «горят» психеей, поверхностно судят, путают мнение и знание. Это скрывающийся Логос, он требует особых усилий для своего схватывания, но парадокс в том, что человек постоянно с ним сталкивается, ибо он во всем. Именно через понимание Логоса (как ясно данного в уме, точнее, следующего из умом зрячего единства всего) становится ближе фύσις как становящееся и изменчивое, сочетание жизни и смерти, это особый опыт извлечения сокровенного путем интеллектуального созерцания, миссия Плачущего философа.

Драматизация в произведениях и в жизни Платона. Трансформация Платона-поэта в Платона-философа

Сломать привычные каноны изложения своих идей, уподобить философские труды произведениям великих tragediографов, создать словесное полотно, отражающее двоемирность и внутреннюю борьбу человека — все это выпало на долю Платона. Так, у героя трагедии не обязательно могут наличествовать внешние ориентиры при разрешении внутренних противоречий, а создатель Академии пишет о Благе, Красоте, высшей Истине, исходя из того, что они существуют сами по себе, к ним нужно

стремиться, постигать их совершенство, постоянно умирая.

Следует заметить, что сама «драматизация» неоднородна по своему содержанию и может иметь разные значения. Драматизировать можно речь, придавая ей весомость через добавление в нее эмоций, красноречивых эпитетов и сравнений. Об этом писал еще Аристотель в «Поэтике» и «Риторике», но наша интенция — не раскрыть указанный концепт в подобном значении, а увидеть его иной смысл — как своеобразный инструмент покидания себя, выхода за свои границы. Платон, используя драматизацию в качестве метода для своих диалогов, «старается обрисовать, прежде всего, ту внешнюю обстановку, в которой происходит передаваемая беседа» [Радциг С.И., 1982, с. 350], расширить плоскость повествования, придать ей живости. При этом самое главное у Платона, где возникает как раз концептуальный и экзистенциальный смысл нашей темы, — это то, что для него философия — жизненная задача. «А жизнь для него была не мирная смена дней и годов умственного труда..., а глубокая и сложная, все его существование обнимающая драма» [Соловьев В.С., 1988, с. 585–586]. Сам он ее собственный герой, трагедийность существования которому придала смерть Учителя, из переживания коей его гений выводит свое заключение. Здесь, через драматизацию событий, приходит понимание (да и непонимание) смерти искателя истины, ее провозвестника, голоса добра в этом сложном не-сущем мире и обращение к миру особому — идеальному. Теперь для Платона значимость философии сравнима со значимостью его жизни, и порядок его произведений, возможно, определился этой драмой. Его постигали разные мысли, в своем опыте он достиг предела, через который ему открылся Эрот как стремление к жизни, но и смерть (а философ ее не боится) рассматривается уже как выздоровление и возвращение к Вечному.

Действительно, как верно заметил Х. Ортега-и-Гассет: «У человека нет природы. Человек не есть ни его тело, которое является вещью, ни его душа, психика, сознание или дух, которое тоже суть вещь. Человек не вещь, а драма, какой является его жизнь, универсальное событие, происходящее с каждым из нас, и в этой драме человек в свою очередь —

всего лишь событие» [Ортега-и-Гассет Х., 2000, с. 457]. Жизнь — это драма, разворачивающаяся между рождением и смертью. Судьба каждого человека драматична, событиям в ней он придает огромное значение, и именно через такое отношение проясняются смыслы не только персонального существования, но и всей эпохи. Через драматизацию рождается вопрошение, однако мы часто заглушаем ее, боясь заглянуть за пределы своего здесь, выйти из своей «пещеры», что сделал Платон. Интересным еще видится примечание, сделанное самим Ортегой-и-Гассетом в работе «Восстание масс» о том, что первичное, основное значение «жизни» раскрывается, когда к ней подходят не биологически, а биографически [Ортега-и-Гассет Х., 2000, с. 73]. И в нашем значении — это как раз своеобразная методология вынесения внутреннего во внешнее, словно читаемая со стороны книга своего здесь-бытия.

Много в жизни Платона было мистического и мистицизма: в преданиях о его рождении (потому что философ — он и пророк, и его существование и приход в этот мир должны быть связаны с чудесами), в составляющих его учения, в событиях его дней разных возрастов. Он существовал безмятежной жизнью Платона-поэта, но однажды такому бытованию пришел конец, он встречает Сократа-философа и, говорят, что сжигает все, что он до этого сочинил. Это именно Встреча в онтологическом смысле, когда Инаковость Другого предстает не просто в качестве неординарной личности, но несет в себе всеобщее значение, духовность запредельного мира. Перед Встречей с Платоном Сократу приснился знаковый сон: он увидел лебедя, «который, взмахнув крыльями, взлетел с дивным криком» [Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А., 2005, с. 9], это было предзнаменованием о будущем ученике и друге. Трансформируясь в Платона-философа, великий грек сохраняет в себе поэтическое начало, вылившееся в обостренное восприятие бытия в драматических красках. Добавлением к драматизации является, по Ж. Батаю, момент тишины, как некая подготовка к ней. Считается, что Платон уезжал из Афин после смерти Сократа, много путешествует, претерпевает от жизни; возможно, что это и явилось периодом тишины (не в медитационном смысле), когда, спроектировав в себе свои переживания, достигнув ясности ума,

он прозрел (родил) истину. По возвращении он основывает Академию, задача которой придать особый статус любви к мудрости.

Как уже говорилось выше, Платон использует драматизацию в своих трудах, привнося в них элемент литературности, художественности образов, но при этом в них отражается его мировоззренческая позиция, драма человека, отрефлексировавшего опыт смерти. В «Аполлонии Сократа», хотя это и монолог, перед нами предстает сильный и мудрый герой (Сократ), бьющийся с клеветой в свой адрес, но это станет сражением с тенями, и он окажется беспомощным перед жизнью, перед внешними обстоятельствами. В диалогах «Критон» и «Федон» Сократ уже не борется, он смирился со своей участью, он ощущает себя уже за пределами жизни, а внутри нее остались друзья, ученики, единомышленники, которых он еще (в итоге) и утешает. В этих работах явлена диалектика внешнего и внутреннего, душераздирающая в первом случае, во втором — смиренная. Сократу через драматизирование, опыт-предел открылись смыслы, он уже говорит о бессмертии души, о загробном мире, и это уже не трагедия. Он просит принести в дар Асклепию петуха, в знак исцеления от тяжелой борьбы с несправедливостью. Это точка совпадения жизни и смерти, трагического и комического, известного и неизвестного.

Видится, что главным в произведениях Платона является внутренний диалог с самим собой, это одновременно и развертывание драмы жизни самого Платона, его агония, его битва. При этом в таком диалоге может возникать молчание по причине невозможности схватить мысль в языке, но с возможностью своеобразного говорения бытия и небытия.

С возрастом драматичность диалогов великого грека все больше размывается, герои бесед уже не антагонисты, а союзники, смех Сократа становится все тише. Престарелый Платон представляется человеком, утомленным жизнью; Платон-поэт сменяется Платоном-философом, но это совсем не означает, что изначальная установка — «быть или не быть правде на земле» [Соловьев В.С., 1988, с. 602] — исчезает, она остается становящейся идеей его ума, являя собой синтез всеобщего и индивидуального, субъективного и объективного, где достраивается и укрепляется здание своей

концепции. Он продолжает миссию своего Учителя еще в юности и несет правду до конца. По мнению В.С. Соловьева, на закате жизни Платон отходит от Сократа, словно предавая его, заменяя высшую справедливость императивностью законов, по которым казнили когда-то его учителя. Но не означает ли это, что Платон переносит личностный характер совершенствования в государственную плоскость, требуя их одинаковой идеальности? При этом основатель Академии создает систему идеализма, основанную на существовании истинного мира, где высшая правда обитает, и обретает свою реальность должное, но, что интересно, именно несовершенство «мира вещей» создает открытость, постоянное движение.

Гениально прозревает по поводу Платона В.С. Соловьев, считая, что недоработкой грека явилась тема Эрота с его способностью «рождаться в красоте». Эта мысль так и остается на уровне умозрения, не трансформировавшись во что-то ощутимое. Поднявшись в своем теоретизировании до высшего мира, Платон столкнулся с немощью человека (подобное мы далее отметим и у Батая), да и с Эросом у француза сложились особенные отношения (но это уже отдельная тема). Возможно, что именно тогда Платон-философ вытесняет Платона-поэта. А что же делать, если ты всего лишь человек несовершенного мира? Ответ нашелся в стремлении реализоваться на практике по части социальной философии (в попытках осуществить проект идеального государства) и в мифопоэзии понятия «мировая душа». К тому же если Сократ задал такую планку, то надо найти в себе силы ее превзойти...

От идеи «светодаяния» к открытости внутреннего опыта

В Средние века вместе с отправлением культа и утверждением комплекса Священных текстов драматизация становится инструментом актуализации в сознании верующих религиозных сюжетов, образов, символов. Она связана с укреплением веры в реальность описываемых событий, персонажей и т.д., приданием им весомости и значения. Соответственно экстаз откровения через драматизацию может стать элементом внешнего, театрализоваться, выйти вовне.

Однако примечательным (в связи с нашей темой) является фотовбюта («светодаяние»), встречающееся у Псевдо-Дионисия Ареопагита. Это некая световая информация (и стремление к ней), излучаемая Богом, содержащаяся во всем, во всей иерархии. В высшей форме она дана через мистические откровения в тишине, когда смолкают чувства и разум, затем через культовые таинства, а также содержится в тварных элементах и постигается «мысленным взором» [Бычков В.В., 1991, с. 216]. Тут не последнюю роль играет Эрот, который признается в качестве соединяющей и связывающей силы [Дионисий Ареопагит, Максим Исповедник, 2002, с. 339]. Соединение со светом, как неизреченной реальностью, есть акт эротический, направленное движение от множественности к единству, к красоте. Прекрасное есть предел всего и предел любви, потому что все возникает ради нее, и Бог есть эта высшая Красота и Любовь. Опять же созерцание нетварного света возможно лишь благодаря отправлению особого опыта, ощущимой благодати, в которой Бог дает себя познать тем, кто перешел границы сущего (созданного), а это есть мистический экстаз, в котором проявляется высшее развитие ума духовного и осуществляется гносиc. В таком состоянии (а у Псевдо-Дионисия экстаз — это и бытийная самоотдача, вытекающая из применения апофатического познания) любящие принадлежат уже не себе, а возлюбленным [Дионисий Ареопагит, Максим Исповедник, 2002, с. 335]. Познающий отдается Богу, отрешается от разума, оставляя его позади, поскольку пытается постичь не сущее, а таковое возможно лишь незнанием (опыт апофатики). Здесь выявляется важная для нас составляющая: трансцендентное Нечто находится в сфере незнания, а сам свет есть невысказанное, поскольку не является сущим, но может в нем наликовать, поэтому для его интуиции подходит именно такая дефиниция. Мы можем знать что-то о нем, но в незнании скрыто больше. Также сюда хочется добавить своеобразную идею, возникшую в недрах христианской мистики, связываемую с Мейстером Экхартом, — в богопознании не то, чтобы человек восходит к Божеству, а наоборот, приводит Его к себе.

Экстаз становится тем состоянием, в котором человек выходит за границы своих воз-

можностей, входит в соприкосновение с неизведанным, с вечным Субъектом. Например, в «экстазе, осуществляющемся в горизонте жизненного мира повседневности, человек напрягает все возможности своей экзистенции, для того, чтобы, преодолевая свою субъективность, раствориться в просвете бытия» [Дорофеев Д.Ю., 2004, с. 73].

Ж. Батай соединяет экстатическое состояние и внутренний опыт (получая «состояния экстаза, восхищения, по меньшей мере, мысленного волнения» [Батай Ж., 1997, с. 17]). Своебразное значение его атеологии (что тоже важно для нас) заключается в том, что он элиминирует Бога из практики мистического откровения, поэтому целью такого опыта остается он сам. Здесь сохраняется указанный чуть выше тезис о том, что в незнании скрыто больше, и внутренний опыт ведет именно туда, мы его словно «отпускаем», следя за ним. Аналогичным является «литературный опыт» у М. Бланшо, который выводит за границы познаваемого и указывает на то, что не может быть познано, на ничто [Осминская Н., 2004]. «Внутренний опыт» Батая является собой изначальную свободу, когда нет уже основы, нет заданного проекта (как в экзистенциализме), есть что-то аналогичное «автоматическому письму» сюрреалистов (с которыми он был близок). Однако как раз идея избиения изначальной свободы и отсутствие проекта отличает Батая от представителей сюрреализма. Внутренний опыт — это то, что не имеет конкретной цели, но ведет к непостижимому, где необходимо преодолеть беспредельность предела. Он своего рода «апофеоз беспочвенности», если ориентироваться на ключевую тему Л. Шестова.

Значение драматизации у Ж. Батая, ее связь с тишиной и экстазом

Работа Жоржа Батая «Внутренний опыт» достаточно специфична, для ее понимания необходимо быть его другом, членом его сообщества. Это одно из таких произведений французского мыслителя, которое мы бы не стали называть завершенным (да и это противоречит его собственным установкам), дабы исключить объективацию книги в культуре, предполагающую «смерть автора».

Особенность этого внутреннего опыта в том, что он не является субъективным в традицион-

ном понимании, а осуществляется между субъектами, где опыт уже не только автора, но и читателя, он посередине. Для сообщения опыта Батай вводит симулякры (для Платона характерно негативное отношение к симулякам), поскольку они лишены строгости понятий (которые есть слова о словах), ибо они как раз и дают опыт немыслимого. Иначе говоря, он симулирует письмо, уходя от академических философских понятий, поэтому может запутать строгого читателя (как случилось с Сартром), а введение строгих дефиниций видится как ограничение. Симулякр соответствует тому (пустому) месту в сознании, которое должна была занимать некоторая идентичность (соответствие вещи и понятия), но сознание оказалось лишено ее в силу своей открытости другому. «Различие между внутренним опытом и философией: в опыте речь ничто, разве лишь средство, но как средство она будет препятствием; не суть важна речь о ветре, важен сам ветер» [Батай Ж., 1997, с. 34].

Но вернемся к нашей теме. Ж. Батай, как нам видится, начал двигаться в сторону идеи экстаза, тишины и драматизации после смерти в 1938 г. Лауры (Колетт Пеньо). Он считал, что постижение себя как конечного существа является конституирующими для человеческого бытия, при этом у нас нет осознания собственной смерти, поскольку в этом случае с гибелью тела прекращается деятельность сознания, способного ее зафиксировать. Смерть Другого словно открывает человека для творческой свободы. В июне 1939 г. в последнем номере «Ацефала» выходит его работа «Практика радости перед лицом смерти», ставшая свидетельством тех драматических состояний, которые он использовал, чтобы достичь экстаза, а радость перед лицом смерти есть утверждение о внутреннем согласии жизни с ее жестоким разрушением. В 1940 г. он пишет в своем дневнике про проекцию образов вспышек и разрывов, про умение создавать в себе «величайшую тишину», а затем «перелистывать» в памяти возникшие картины. «Внутренний опыт» же выходит в 1943 г., где Батай пишет про два процесса — тишину и драматизацию. Само слово «тишина» может производить шум, при этом это то слово (и не слово), которое упраздняет шум, чем является каждое слово. Она (тишина) уже видится как концепт, потому что ее достижение дает-

ся в «болезненной сердечной муке» [Батай Ж., 1997, с. 40]. Необходимо замереть, используя средства медитации, остановить дискурсивную мысль, войти в состояние оцепенения. Дух «обнажается» в результате прекращения всяческой умственной деятельности, а рассуждения держат его в жалком сосредоточении. Смыслом тишины, как нам видится, является работа не с понятиями-словами, а с образами, тишина устраниет слова, в ней они рассеиваются как дым.

В результате медитации в тишине Батаю являлись различные образы — собственной смерти, враждебности, хищной птицы, вскрывающей ему горло, разрушения мира, объятого пламенем и т.д. Как замечает Жан Брюно, «было бы слишком поверхностным приписывать эту настойчивость жестоких тем болезненному романтизму скорби. Роль этих потрясающих нас образов — в открытии бреши в психике» [Брюно Ж., 2006, с. 43].

«Мы не могли бы покидать себя, если бы не умели драматизировать» [Батай Ж., 1997, с. 30], — не отделяли бы Я от Иного, существовали бы сами по себе. Тут нам видится четвероякий смысл этой фразы. Во-первых, Я покидаю себя ради Другого, обнаруживая его рядом, оценивая совершенное (что сделал я?). Во-вторых, Я могу вынести свой субъективный опыт, словно проиграть его перед собой со стороны или перед моим читателем, перенести его из сферы моего Я в мир, сделав вещью. Хотя для этого необходима своеобразная эстетизированная драматизация, со своим языком, когда возникает словесный дискурс, позволяющий создать необходимую структуру для описания внутреннего опыта. В драматизации теряется Я, снимаются пределы, установленные рациональностью. Автор не может и не должен быть ограничен идеями находящихся рядом с ним объектов, ему необходим поэзис. Мы драматизируем, дабы освободиться от навязчивости дискурса. В-третьих, драматизация позволяет через эту брешь в психике забыть себя и соединиться с неуловимым по ту сторону, различить субъект и объект (меня и то, что говорило мною). В-четвертых, драматизация создает чувственное напряжение, которое разжигает пламя эмоций, а экстаз возможен после ее остановки.

Возникает вопрос: как же тогда создавать особый язык, если слова являются оторванными от предметов, а поэзия также подчинена

слову, которое устраниет тишину? Дело как раз в том, что внутренний опыт содержит в себе и подчиняет себе слово, поэтизирование; в этой явленности он будет языком и тишиной (дабы выразить с большей отрешенностью), он будет создавать, иначе его никак не передать и не сообщить. Если автор один, то ему приходится доверить опыт бумаге. И симулякр станет тем, что отринет навязчивость дискурса (мы его сами творим), станет образом, обманом завершенности. В итоге Батай настолько погрузился в свою практику экстаза, что «притянулся» к себе Бытие, он видел внешний мир, но объекты его стали для него прозрачными, за определенностью он увидел Нечто.

Смысловое поле драматизации. Идея о разорванности и предназначение автора

Также можно говорить и о драматизации жизни — это то состояние, «тот ключ», что позволяет не оставаться безразличным к ней самой. Она открывает в нас человека, задевает струны авторитетов, ценностей, совести, которые «запускают» драму. Драматизация — это деятельность, вызывающая мысль, вызывающая язык для придания формы, это целый комплекс действий. Драматизирование делает человека восприимчивым к смыслам, трансформирует мысль из смутного содержания в ясное. Она затрагивает человека вообще, именно его создает Платон своим «миром идей». Ему он открывается из внутреннего опыта, как некоего сознания, интуитивно предполагающего наличие неизвестного, что будет впоследствии объективировано, названо. Для Батая авторитетом становится приданье значимости своему опыту. Он раскрывается как стремление к самой образности, нежели в привязанности к речи и мнимостям. Кроме того, он говорит своим поэтическим языком о некой точке, которую без драматизации не достичь, называя ее личностью.

Особый экзистенциальный смысл драматичности жизни человека в том, «чтобы просто быть» [Батай Ж., 1997, с. 32], но речь идет, скорее, о подлинном бытии или обращении к нему. Парадокс тут и в апофатичности существования, в пребывании в разорванности, которую необходимо преодолеть. Словно ты в некой археологии своего бытия, смысл появляется и исчезает в «трещинах» и «разрывах». При этом через драматизацию быть не так просто, она за-

ставляет двигаться вперед, и здесь мы можем столкнуться с собственной немощью.

Сегодня мы все живем в разорванности, в расколотости, в оторванности вещей от их истинных имен, а в авторе словно жива память о первозданной целостности, он тоскует по ней, и это есть также его драма, «вещи подают сигналы о своем одиночестве, посылают весть о ране и нехватке» [Цибуля А., 2015]. При этом парадокс состоит в том, что такая рана не затягивается, она перманентна, она создает стремление к называнию, к преодолению разрыва. Вещи также в нас нуждаются, они не помнят своих имен, а язык — не мысль, а средство ее фиксации. Смысл существования автора в том и заключается — в постоянном преодолении разрыва, он видит темноту, слышит тишину, и, вслушиваясь в себя, себя не слышит, потому что у него нет ни собственного голоса, ни собственного имени. Возможно, что именно поэтому мирская жизнь тяготит его, а в представлениях обывателя его деятельность никемна.

Так, по М. Хайдеггеру, автор выкликает вещи, и они выходят к нему, они должны начать говорить. Названные вещи призваны вещать, таким способом они распахивают тот мир, в котором существуют (истину сущего). Поэт, художник раскрывают сокровенность вещи, лицину мира в обличии вещи. Искусство помогает увидеть истину сущего (вещественность вещи). В работе «Искусство и пространство» Хайдеггер утверждает, что истина бытия воплощается в произведении, поскольку оно учреждает места, а «место» мыслится им как открытие области, в которой собираются вещи.

В искусстве важна способность художника не затемнить вещественность вещи, а дать ей возможность взять слово; башмаки крестьянина на картине Ван Гога повествуют о крестьянине и его труде «выразительнее, точнее, глубже, сущностней, чем тысячи ученых слов» [Мотрошилова Н.В., 1991, с. 45]. Хайдеггер призывает вернуться к истоку, к началу, к простоте, к молчанию, к умению слушать это молчание, чтобы изречь. Бытие мыслит, Бытие говорит с нами, но оно и умеет молчать. Надо убрать присущее деление на мыслителя и поэта и вернуться к поэтическому мышлению. Ведь любая поэзия и в узком, и в широком смысле — это мышление, артикулирующее то, что диктует Бытие, и оно всегда поэтично, ибо раскрывает

истину. Автор — это медиум, через которого с нами говорит Бытие. К примеру, Гельдерлин и Тракль — их жизнь (со своей спецификой) была подчинена миссии передачи говорения Бытия, это великие Называтели по имени, язык их символичен (симвулякр Батая), но за ним скрыты особые смыслы.

Разница между Батаем и Хайдеггером, как нам видится в случае с экспрессией Бытия в лице автора, в том, что у немецкого мыслителя поэт — его проводник (пастух Бытия), называющий вещи, а у французского, с его стремлением преодолеть завершенность, автор сам притягивает к себе Бытие. Однако творчество Батая, выражаясь хайдеггеровским языком, является один из возможных примеров мифопоэзиса.

Драматизация, запускающая экстатирование, несет под собой «опыт-предел», который «уже не может быть пережит от первого лица — он знаменует собой скорее выскользывание за рамки “я”, и в таком качестве он оказывается сродни невозможному “опыту” смерти» [Евстропов М.Н., 2011, с. 50]. Драматизация обнажает нерв наших возможностей, позволяя противопоставить, создать диалектику иного и реального, предела и запредельного. Как говорил упомянутый М. Бланшо, «писать — значит умирать». Для него «смерть лишена пафоса предельной человеческой возможности, возможности невозможности, она представляет собой нескончаемую канитель вокруг того, что схвачено быть не может, перед чем “я” теряет свою самость. Невозможность возможности» [Левинас Э., 2009, с. 17–18]. Снова здесь диалектика вышеобозначенного и экспрессивность пространства произведения, языка. Такая смерть выглядит как невозможность умереть. Сократу явился Эрот, он умер добровольно, сняв предел смерти, установленный жизнью, и через это событие открывается смерть вообще, как бесконечно имманентная жизни.

Заключение

Итак, драматизация имеет различные формы своего существования и выступает как приданье весомости речи, литературный прием, инструмент актуализации в сознании верующих религиозных сюжетов, образов, символов, психологический метод. Нас же, прежде всего, интересует она как концепт, когда в наличии живая, синтезирующая состояния, активная внут-

ренняя деятельность, существующая не просто на уровне повседневности как метод замирания, задавания эмоции и осмысливания своей жизни. Драматизация (на уровне автора) — это специфический способ выходления из себя, за свои пределы, элемент обращения к трансцендентному, понимания открытости. Без нее сложно говорить о подлинном существовании, и сама драматизация, как концепт, отрицает какую-то определенность, которая есть завершенность. Она видится в качестве важной составляющей акта творчества, прояснения экспрессии Бытия.

Платон и Ж. Батай явили собой два полюса драматизации, Платон-философ, близкий к Аполлону, рационализировал свою жизненную драму, Батай-поэт, симпатизировавший Дионису, буйству стихии, экстазам, безумию, обнажил себя для Другого. Однако едины они в идее открытости и незавершенности, бесконечности истолкований, за ними призрачно маячит Великая Истина.

Список литературы

Батай Ж. Внутренний опыт / пер. с фр., послесл. и comment. С.Л. Фокина. СПб.: Аксиома: Мирил, 1997. 336 с.

Брюно Ж. Техники озарения у Жоржа Батая // Предельный Батай: сб. статей / отв. ред. Д.Ю. Дорофеев. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. С. 39–53.

Бычков В.В. На путях «незнаемого знания». К публикации малых сочинений из Corpus Aegoragicum // Историко-философский ежегодник ‘90. М.: Наука, 1991. С. 210–220.

Вайзер Т.В. Воображая интерсубъективность в трансгрессивном сообществе Ж. Батая // Артикульт. 2013. № 10(2). С. 63–74.

Ворожухина К.В. Ницше во Франции: конфликт первых интерпретаций // Философский журнал. 2015. Т. 8, № 1. С. 88–94.

Дионисий Ареопагит, Максим Исповедник. Сочинения. Толкования / пер. и предисл. Г.М. Прохорова. СПб.: Алетейя, 2002. 864 с.

Дорофеев Д.Ю. Человек в экстазе // Вестник Русского Христианского гуманитарного Института. 2004. № 5. С. 73–92.

Евстропов М.Н. Жорж Батай: опыт бытия как критика онтологии // Вестник Томского университета. 2011. № 344. С. 50–56.

Левинас Э. О Морисе Бланшо / сост. и пер. с фр. В.Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2009. 118 с.

Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Платон. Аристотель (3-е изд., испр. и доп.). М.: Молодая гвардия, 2005. 392 с.

Мотрошилова Н.В. Драма жизни, идей и грехопадения Мартина Хайдеггера // Философия Мартина Хайдеггера и современность: сб. / АН СССР, Ин-т философии; ред. кол.: Н.В. Мотрошилова (отв. ред.) и др. М.: Наука, 1991. С. 3–53.

Ницше Ф. ECCE HOMO. Как становятся сами собою // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. / сост., ред. и автор примеч. К.А. Свасьян; пер. с нем.

Ю.М. Антоновского, Н. Полилова, К.А. Свасьяна, В.А. Флеровой. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 693–769.

Орtega-и-Гассет Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания: сб. / пер. с исп. М.: АСТ, 2008. 352 с.

Орtega-и-Гассет Х. История как система // Орtega-и-Гассет Х. Избранные труды / сост. и общ. ред. А.М. Руткевича. М.: Весь мир, 2000. С. 437–479.

Осминская Н. Морис Бланшо: опыт критики как литературный опыт (Коллоквиум «Морис Бланшо: неумолкнувший голос», РГГУ, Москва, 20 февраля 2004 г.) // Новое литературное обозрение. 2004. № 66. URL: <http://www.zhal.ru/nlo/2004/66/os34.html> (дата обращения: 17.04.2019).

Радциг С.И. История древнегреческой литературы: учебник. 5-е изд. М.: Высш. школа, 1982. 487 с.

Соловьев В.С. Жизненная драма Платона / Соловьев В.С. Соч.: в 2 т. / сост., общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги. М.: Мысль, 1988. 822 с.

Хайдеггер М. Введение в метафизику. СПб.: НОУ «Высшая религиозно-философская школа», 1997. 302 с.

Хайдеггер М. Метафизическая концепция Ницше и ее роль в европейском мышлении. Вечное возвращение равного // Лекции о метафизике / пер. с нем. и comment. С. Жигалкина. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 57–156.

Цибуля А. Вещи не запомнили своих имен // Новое литературное обозрение. 2015. № 3(133). URL: <http://www.zhal.ru/nlo/2015/3/27cti.html> (дата обращения 22.04.2019).

Holier D. From beyond Hegel to Nietzsche's absence // On Bataille: Critical Essays / ed. by L. Boldt-Irons. Albany: SUNY Press, 1995. P. 61–78.

Получено 01.05.2019

References

- Bataille, G. (1997). *Vnutrenniy opyt [Inner Experience]*. Saint-Petersburg: Aksioma, Mifril Publ., 336 p.
- Bruno, J. (2006). *Tekhniki ozareniya u Zhorzha Bataya* [Techniques of insight in Georges Bataille]. *Predel'nyj Batay* [Extreme Bataille]. Saint-Petersburg: St.-Petersburg University Publ., pp. 39–53.
- Bychkov, V.V. (1991). *Na putyakh «neznaemogo znaniya»*. K publikatsii malykh sochineniy iz Corpus Areopagiticum [On the ways of «unknown knowledge». To the publication of small writings from Corpus Areopagiticum]. *Istoriko-filosofskiy ezhegodnik '90* [Historical and Philosophical Yearbook '90]. Moscow: Nauka Publ., pp. 210–220.
- Dionysius Areopagita and Maximus the Confessor (2002). *Sochineniya. Tolkovaniya* [Writings. Interpretations]. Saint-Petersburg: Aleteyya Publ., 864 p.
- Dorofeev, D.Yu. (2004). *Chelovek v ekstaze* [Man in Ecstasy]. *Vestnik Russkogo Khristianskogo Gumanitarnogo Instituta* [Herald of the Russian Christian Institute of Humanities]. No. 5, pp. 73–92.
- Evstropov, M.N. (2011). *Zhorzh Batay: opyt bytiya kak kritika ontologii* [Georges Bataille: the experience of being as the critique of ontology]. *Vestnik Tomskogo universiteta* [Tomsk State University Journal]. No. 344, pp. 50–56.
- Heidegger, M. (2010). *Metafizicheskaya kontsepsiya Nitsshe i ee rol' v evropeyskom myshlenii. Vechnoye vozvrascheniye ravnogo* [Nietzsche's metaphysical concept and its role in European thinking. The eternal return of an equal]. *Lektsii o metafizike* [Lectures on metaphysics]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., pp. 57–156.
- Heidegger, M. (1997). *Vvedeniye v metafiziku* [Introduction to metaphysics]. Saint-Petersburg: Higher religious and philosophical school Publ., 302 p.
- Holier, D. (1995). From beyond Hegel to Nietzsche's absence. *On Bataille: Critical Essays*, ed. by L. Boldt-Irons. Albany, SUNY Press., pp. 61–78.
- Levinas, E. (2009). *O Morise Blansho* [About Maurice Blanchot]. Saint-Petersburg: Machina Publ., 118 p.
- Losev, A.F. and Takho-Godi, A.A. (2005). *Platon. Aristotel'* [Plato. Aristotle]. Moscow: Molodaya gvardiya Publ., 392 p.
- Motroshilova, N.V. (1991). *Drama zhizni, idey i grekhopadeniya Martina Haydeggera* [Drama of life, ideas and falls of Martin Heidegger]. *Filosofiya Martina Haydeggera i sovremennost'* [The philosophy of Martin Heidegger and modernity]. Moscow: Nauka Publ., pp. 3–53.

- Nietzsche, F. (1990). *ECCE HOMO. Kak stano-vyatsya sami soboy* [Ecce Homo: how one becomes what one is]. *Sochineniya: v 2 t.* [Works in 2 vols]. Moscow: Mysl' Publ., vol. 2, pp. 693–769.
- Ortega y Gasset, J. (2000). *Istoriya kak sistema* [History as a system]. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow: Ves' mir Publ., pp. 437–479.
- Ortega y Gasset, J. (2008). *Vosstanie mass. Degumanizatsiya iskusstva. Beskhrebetnaya Ispaniya* [Rise of the masses. Dehumanization of art. Spineless Spain]. Moscow: AST Publ., 352 p.
- Osminskaya, N. (2004). *Moris Blansho: opyt kritiki kak literaturnyy opyt* (Kollokvium «Moris Blansho: neumolknuyshiy golos», RGGU, Moskva, 20 fevralya 2004 g.) [Maurice Blanchot: The experience of criticism as a literary experience (Colloquium «Maurice Blanchot: a unresponsive voice», RSHU, Moscow, February 20, 2004)]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. No. 66. Available at: <http://www.zh-zal.ru/nlo/2004/66/os34.html> (accessed 17.04.2019).
- Radtsig, S.I. (1982). *Istoriya drevnegrecheskoy literatury: uchebnik* [History of Ancient Greek literature: textbook]. Moscow: Vysshaya Shkola Publ., 487 p.
- Solov'yev, V.S. (1988). *Zhiznennaya drama Platonova* [The life drama of Plato]. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols]. Moscow: Mysl' Publ., 822 p.
- Tsibulya, A. (2015). *Veschi ne zapomnili svoikh imen* [Things do not remember their names]. *Novoe literaturnoye obozrenie* [New Literary Observer]. No. 3(133). Available at: <http://www.zh-zal.ru/nlo/2015/3/27cti.html> (accessed 22.04.2019).
- Vayzer, T.V. (2013). *Voobrazhaya intersub'ektivnost' v transgressivnom soobschestve Zhor-zha Bataya* [Imaginary intersubjectivity in Georges Bataille's transgressive community]. *Artilul't* [Articulation]. No. 10(2), pp. 63–74.
- Vorozhikhina, K.V. (2015). *Nitsshe vo Frantsii: konflikt pervykh interpretatsiy* [Nietzsche in France: a conflict of the early interpretations]. *Filosofskiy zhurnal* [Philosophy Journal]. Vol. 8, no. 1, pp. 88–94.

Received 01.05.2019

Об авторе

Нассонов Михаил Сергеевич

кандидат философских наук,
доцент кафедры гуманитарных
и социально-экономических дисциплин

Пермская государственная фармацевтическая
академия,
614990, Пермь, ул. Екатерининская, 101;
e-mail: nasson@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9364-0004>

About the author

Mikhail S. Nassonov

Ph.D. in Philosophy, Associate Professor
of the Department of Humanities
and Socio-Economic Disciplines

Perm State Pharmaceutical Academy,
101, Ekaterininskaya str., Perm, 614990, Russia;
e-mail: nasson@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9364-0004>

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Нассонов М.С. Концепт драматизации и его значения // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2019. Вып. 2. С. 169–179. DOI: 10.17072/2078-7898/2019-2-169-179

For citation:

Nassonov M.S. The concept of dramatization and its meanings // Perm University Herald. Series «Philosophy. Psychology. Sociology». 2019. Iss. 2. P. 169–179. DOI: 10.17072/2078-7898/2019-2-169-179