
Л. А. ДУРЫНИНА

ТЕАТР КАК «НАБЛЮДЕНИЕ ВТОРОГО ПОРЯДКА»: ОПЫТ НИКЛАСА ЛУМАНА *

В статье описывается взгляд на театральное искусство с позиций системно-коммуникативной теории, разработанной социальным философом Никласом Луманом. Объектом внимания является театр как часть общественной системы. Театр, являясь предельно диалогичным и «демонстративным» видом искусства, описывается в терминах коммуникации: самореференция, инореференция, аутопоэзис, оперативная замкнутость, наблюдение первого и второго порядка. В статье предполагается рассмотреть театр как подсистему социальной системы «искусство», делая акцент на понятии «наблюдение второго порядка», которое предположительно может являться ключом к пониманию современной театральной формы. Театр, несмотря на свою общественную значимость, редко становился объектом социально-философского исследования. Одной из задач статьи является попытка восполнить эту лауну. Никлас Луман избегал политической предвзятости, что не всегда удавалось социальным философам середины XX в., поэтому его взгляд на пространство и устройство театра может представлять интерес и для современных исследователей.

Ключевые слова: коммуникация, театр, искусство, системная теория, Луман, инореференция, самореференция, аутопоэзис, наблюдение первого и второго порядка.

The article describes a viewpoint on theatre arts from the perspective of the Systems theory developed by the social philosopher Niklas Luhmann. The target of the study is theatre as a part of the social system. The theatre, being extremely dialogical and “demonstrative” kind of art, is described in terms of communication: self-reference, hetero-reference, autopoiesis, operational clo-

* **Для цитирования:** Дурынина Л. А. Театр как «наблюдение второго порядка»: опыт Никласа Лумана // Философия и общество. 2024. № 1. С. 46–52. DOI: 10.30884/jfio/2024.01.03.

For citation: Durykina L. A. Theater as “Second-Order Observation”: The Experience of Niklas Luhmann // *Filosofiya i obshchestvo = Philosophy and Society*. 2024. No. 1. Pp. 46–52. DOI: 10.30884/jfio/2024.01.03 (in Russian).

Философия и общество, № 1 2024 46–52

DOI: 10.30884/jfio/2024.01.03

sure, first-and second-order observation. The paper aims to consider the theatre as a subsystem of the social system “art”, focusing on the notion of “second-order observation” which presumably can be a key to understanding the contemporary theatre form. Despite its social significance theatre has rarely been an object of social and philosophical studies. One of the aims of this article is to attempt to fill this gap. Luhmann avoided the political bias which was not always possible for social philosophers of the mid-twentieth century, so his view on the space and structure of theatre may also be of interest to contemporary researchers.

Keywords: *communication, theatre, art, Systems theory, Luhmann, hetero-reference, self-reference, autopoiesis, first-order observation, second-order observation.*

Введение

Театр в качестве искусства сформировался на обломках древнего религиозного культа, что во многом предопределило его глубокую интеграцию в жизнь общества. К социальным функциям театра нередко обращались искусствоведы, филологи, философы, такие как Ж. Деррида [2000], Р. Барт [2014], Ю. М. Лотман [2000], А. А. Аникст [1974], М. М. Бахтин [1965], Н. Н. Евреинов [1908]. При этом театр редко рассматривают как часть социальной системы, существующей в рамках художественной индустрии. Современное театроведение редко учитывает экономические, политические, религиозные аспекты, влияющие на генерацию и восприятие смыслов. Зачастую не принимаются в расчет различные агенты, воздействующие извне на художественную систему: театральная индустрия, устройство театрального пространства, профессиональная критика (последним занималась рецептивная эстетика – теория, разрабатывавшаяся феноменологом Романом Ингарденом, а также Вольфгангом Изером и Хансом Робертом Яуссом, однако на постсоветском пространстве их идеи не получили значительного распространения).

Немецкий философ и социолог Никлас Луман в своей монографии «Искусство общества», или же «Искусство как социальная система» [Luhmann 2000], предпринял попытку обозначить искусство как систему, встроенную в общество, однако феномен театра в работах Лумана не получил достаточного внимания, оставаясь лишь иллюстративным материалом наряду с литературой, живописью и музыкой. Между тем мы можем предположить, что театр (в большей степени, чем другие виды искусства) является буквали-

зацией основных понятий разработанной Луманом системно-коммуникативной теории общества в силу своей эксплицитной наглядности и имманентной диалогичности.

Наблюдение второго порядка

Н. Луман считал, что основными условиями формирования системы являются аутопоэзис, то есть способность системы к самовоспроизводству, и оперативная замкнутость – автономность, закрытость системы от влияния извне. Это одни из основных понятий в разработанной им теории социальных систем. Однако исследователь выделял искусство среди других функциональных систем. Он утверждал, что в процессе анализа трудно, «если вообще возможно» [Luhmann 2000: 3], отделить систематизацию от голых фактов и отказаться от исторического экскурса, как это было бы возможно с экономической, научной и правовой системами.

По нашему мнению, ключевым для анализа искусства как автономной функциональной системы является разработанное Луманом понятие *наблюдения*. Луман разделял наблюдение первого порядка – «операцию различения» и наблюдение второго порядка – «наблюдение за наблюдением». Понятия «различения и наблюдения» в его концепции заменяют традиционное ролевое различие между «производством и восприятием» произведения искусства.

Основное внимание Луман уделяет именно наблюдению второго порядка – понятию, которое было заимствовано им из кибернетики. Наблюдатель первого порядка отличает произведение искусства как объект и отделяет его от всех других объектов или процессов. При этом необходимым условием для наблюдения первого порядка является причастность к созданию произведения искусства или же наблюдение за процессом его создания. Для тех же, кто не работает, а потребляет результат работы, ситуация складывается иначе. По словам Лумана, различить искусство и не-искусство можно, лишь «наблюдая наблюдения», наблюдая *характер* художника, который привлекает к себе внимание, отбрасывая все другие различия «как не относящиеся к делу» [Ibid.: 71].

Луман предполагает, что именно возможность наблюдения второго порядка делает произведение искусства «красивым» и «интересным». Он утверждает, что невозможность единства мнений разных наблюдателей о том или ином произведении искусства свидетельствует о его художественном качестве [Ibid.: 43]. Более того, настаивая на правах «красивого», человек имеет в виду нечто

большее, чем просто обман. По Луману, он задается целью разрушения простой двухвалентной онтологии, намереваясь заново изобрести место человечества в космосе. Это требует более сложных различений, то есть различений различений. «В театре это двойное обрамление довольно прямолинейно: зритель должен знать, что то, что он воспринимает на сцене, есть “всего лишь” игра, и что внутри этой пьесы обман – себя и других – симулирует миры внутри смоделированного мира. В нарративах эта разница менее заметна» [Luhmann 2000: 258].

Театр

Луман приходит к выводу, что издревле общество использовало искусство, чтобы «играть» с возможностью наблюдения второго порядка. Это происходило до того, как искусство было адаптировано к сферам религии и знания, где оно могло иметь «более серьезные последствия» [*Ibid.*: 84]. Изначально эту функцию выполняли пластические виды искусства – живопись, скульптура, архитектура. Однако два последних вида начали изучать возможности наблюдения еще в античности, тогда как живопись осталась в положении, позволяющем осуществлять наблюдение второго порядка, вплоть до эпохи Возрождения. В семнадцатом же веке и возможности живописи на этой боковой стадии «латентного наблюдения», как выражается Луман, были исчерпаны, поскольку изобразительное искусство недостаточно глубоко проникает в мир индивидуальных *мотивов*. При этом современное общество требует, чтобы социальные отношения были мотивированы.

«Необходимость руководствоваться мотивами порождает подозрительность, соответственно, ведущая роль в развитии латентных наблюдений переходит к театру и литературе, особенно к роману», – отмечает исследователь [*Ibid.*: 86]. Луман последовательно развивает мысль о сходстве театральной и литературной поэтики, коммуникация в которых осуществляется языковыми, а не пластическими средствами. Луман приходит к выводу, что театр устанавливает уровень наблюдения второго порядка, близкий к которому можно увидеть только в литературе («романе») [*Ibid.*: 88]. Однако театр не ограничен литературными средствами, он способен совмещать литературные и визуальные методы построения образа, что, вероятнее всего, и стало залогом его дальнейшего развития.

На этом этапе развития искусства ключевым становится переход от классической мифологии к продуктам воображения – чаще индивидуального, чем коллективного. Тогда же, в Новое время, формируется автономная художественная система. «Фигуры, населяющие повествование, больше не являются легендарными героями общепринятой (библейской или греко-римской) истории. Они нагло представлены как выдуманные персонажи. Это должны быть обычные люди, взятые из реальной жизни. (Какой смысл выдумывать героев?)» [Luhmann 2000: 87]. Следовательно, интерес наблюдателя смещается от нравственно-образцового совершенства и/или космической судьбы героя к сложным структурам мотивации персонажей, представленных в различном свете – в качестве объекта самонаблюдения или же взгляда со стороны.

При этом тогда же театр получает вторую жизнь. Британская исследовательница театра Филлис Хартнолл отмечала, что театр за свою историю неоднократно приходил в упадок, и каждый раз его обновление было связано с общественно-политическими изменениями. «[Римский] театр зачах от собственной пустоты (что не раз повторится в его дальнейшей истории), но лишь затем, чтобы возродиться с невиданной мощью и двинуться в непредсказуемом направлении» [Хартнолл 2021: 31].

Многие столетия театр был отделен от зрителя так называемой «четвертой стеной». В Средневековье и далее, во времена Шекспира, театральное пространство было организовано по принципу микрокосма. Исследователи отмечали соответствие между ренессансной концепцией мироздания и драматургической вселенной Шекспира. «Иначе говоря, мир – театр, но и театр – это весь мир. Театр в миниатюре повторяет структуру вселенной, и в нем действуют те же законы, что и во всем мире» [Аникст 1974: 344]. Это касалось и формальных принципов, по которым была организована сцена: декорации и сценография воспроизводили существующую мифологию. Под деревянной сценой располагался «ад», над ней крепился лубочный «рай». Пространства для импровизации почти не оставалось, взаимодействие со зрительным залом также было ограниченным, если вообще приемлемым. Однако со временем развития художественной системы позиция наблюдателя второго порядка усложнилась и сдвинулась. Можно предположить, что современный театр меняет структуру лумановской «операции наблюдения».

В качестве примера можно привести современный «режиссерский театр», который во многих своих проявлениях наследует про-

вокативному искусству реди-мейда. Используя жанр вербатима, монодрамы, иммерсивного спектакля, свидетельской драмы, авторы нередко размывают грань между художественной постановкой и социально-политическим перформансом. Наблюдателями первого порядка становятся не только авторы (драматург, режиссер, актеры), но и зрители, которые ранее традиционно оставались в зале, за пределами сцены. Зритель становится вовлеченным в театральную систему не только опосредованно (экономически, этически, политически – через приобретение билетов / критику в социальных сетях / борьбу с театральными актерами, которые не вписываются в текущий политический контекст), но и процессуально – через участие в спектакле (в качестве примера можно привести постановки московского Центра имени Мейерхольда или ныне закрытого «Гоголь-центра» – «Питер Пен», «Неформат». При этом общение со зрительным залом и распространение действия на все театральное пространство, не ограниченное сценой, можно встретить и в классических театрах наподобие «Ленкома», МХТ имени Чехова или «Современника»).

При этом востребованность классического, «репертуарного» театра может свидетельствовать о том, что разница между «операцией различения» и наблюдением за этой операцией все еще не стерта. Более того, ее полное исчезновение может быть показателем упадка театральной культуры. Сходство с политическим актом или религиозным ритуалом может говорить о стремлении новейшего западного театра к состоянию неразличимости с остальными функциональными системами – состоянию, в котором он существовал до своего оформления в самостоятельную структуру в Древней Греции, Египте и Индии. Однако искусством такую систему назвать нельзя.

Заключение

Оптика Лумана может быть применима к театру еще и потому, что в некоторых культурах и на некоторых временных отрезках театр представлял собой достаточно обособленную систему (или подсистему), буквально реализующую понятие «наблюдение второго порядка»: театр, театральная постановка, возникает на глазах зрителя, который становится его соучастником – в отличие от непластических искусств, которые представляются реципиенту в готовом, завершенном и замкнутом виде.

Литература

Аникст А. А. Мастерство драматурга. М. : Советский писатель, 1974.

Барт Р. Работы о театре. М. : Ад Маргинем Пресс, 2014.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. : Худ. лит-ра, 1965.

Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления / Ж. Деррида // Письмо и различие. М. : Академический Проект, 2000.

Евреинов Н. Н. Апология театральности // Утро. 1908. № 15. 8 сентября.

Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман // Язык театра. СПб. : Искусство, 2000. С. 603–608.

Хартнолл Ф. Краткая история театра. М. : Ad Marginem, 2021.

Luhmann N. Art as a Social System. Stanford : Meridian, 2000.