ЭВОЛЮЦИЯ ЗРЕЛИЩ В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

Автор: И. А. МАЛЬКОВСКАЯ

МАЛЬКОВСКАЯ Ирина Александровна - кандидат философских наук, доцент Российского университета дружбы народов.

**Общество спектакля. Постановка проблемы.**

Спектакль понимается как "повседневный опыт" игрового пространства жизни (И. Гофман) и социальный опыт конструирования и изменения реальности посредством информационно-коммуникативных процедур, определяющих цели действия акторов.

Термин "общество спектакля" ввел Ги Дебор в 1967 г. Он акцентирует постановочный характер социальной жизни как экономически целесообразной для развития и функционирования капитала, подчиняющего себе экономику, политику, культуру, образование, досуг и т.д.

Термин "общество спектакля" отражает естественность, привычность и даже банальность окружающих нас "зрелищных форм": от рекламы до политических дебатов, от собственного имиджа до упаковки товара.

**Социальные координаты спектакля.**

Спектакль "вырастал" из коллективных зрелищ и исполнений (шуток, розыгрышей, подражаний и т.д.), церемониалов и ритуалов. В социальном плане формы спектакля и метаморфозы образа "преходящи", изменчивы; онтологически и антропологически они имманентны природе людей.

Онтологическое осмысление "спектакля" подводит к границам социального бытия, за которыми начинается мистическое, непознанное.

Суть онтологической укорененности общества спектакля проясняется, видимо, одной из первых словарных версий понимания "спектакля" в VII в. н. э. в труде энциклопедически образованного испанского епископа Изидоро из Севильи (556? - 636 г.). В 18-й книге "Этимологии" Изидоро пытается раскрыть происхождение "спектакля". Спектакль, полагает он, возникает из коллективного действия, совместного восприятия и участия в шутках, розыгрышах, представлениях. Спектаклем, пишет он, мы называем то, что позволяет видеть открытые публичные игры, банкеты. Происхождение публичных игр идет из области Лидии (современная Турция), от этрусков (Тоска на в современной Италии). В Риме молодые люди в праздники развлекали народ шутливыми представлениями. Эти развлечения легли в основу карнавальных и религиозных празднеств, чествований, позднее стали играми, боями гладиаторов, соревнованиями гимнастов и т.д. [6, p. 507].

Изидоро подчеркивает социальное в спектакле - публичность, связанную с интерактивностью, эмоциональностью, общностью действий, юмором, упражнениями тела. Тем самым очерчена сфера становления публичности (социальности) за пределами купли-продажи (исторически считавшихся первыми формами взаимодействия) и определен жанр этой сферы: радость и эмоциональное напряжение от коллективного участия и присутствия, "презумпции коллективности". Этимология термина спектакль свидетельствует, что представления в жизни людей определяли особенности их восприятия, опыт действий и переживаний.

Изидоро составил "Этимологию" по некоему смыслу, объединив игры, войны и спектакль в разделе "Война и игры". Представляется, что ряд "войны-игры-спектакль" отражает континуум бытия, в котором разнородные формы человеческой деятельности соотносятся и взаимопроникают, определяя характер и сущность социального бытия человека. Игра может быть с непосредственным участием и визуальным. Соревнование может быть внешним и внутренним, с самим собой. Война может быть (Аустерлиц) войной идентичностей и информационной. Спектакль может быть кукольным, театральным, политическим, спортивным, карнавальным, личностным, имиджевым.

Изидоро раскрывает роль конструирующих человеческий мир социальных и духовных матриц, определяющих для индивида прохождение этапов "войны-игры-спектакля", их различение и слияние, воспитание тела (гимнастика), духа (война), эмоций (спектакль). В "Этимологии" координаты войны и игры - базовые, смыслообразующие. Спектакль этим координатам подчиняется и из них вытекает. Извечные "координаты" человеческого бытия переходят друг в друга: после "игры" или спектакля люди воодушевленно отправляются на войну, - новый "театр" военных действий, а после войны играют в военные игры.

Изидоро ставит под сомнение различие реальности и образа реальности. И мы неожиданно оказываемся в постмодерне! Война - реальность; игра в войну - "понарошечная" реальность, спектакль про войну - образ реальности. Пребывание на войне кажется нереальностью: жаркий пляж и разорвавшаяся ракета; ужас бытия и небытия. В отличие от координат масс-медиа - быть здесь-и-сейчас, координаты войны в сущности онтологичны: "быть-не быть", "жить-не жить". Временная спрессованность этих координат делает войну иллюзией, игрой (чет-нечет). К реальности возвращает похмелье войны, на котором возможен реванш: выиграть во что бы то ни стало! В отличие от войны игра - пример - футбольный "мундиаль" - есть символическое проигрывание онтологической оппозиции "быть - не быть", "жить - не жить". Аффекты и страсть публики задействуют фанатическую национальную приверженность в духе этнической оппозиции: "Мы-Они". Коллективный дух болельщиков сильнее духа многонациональной сборной команды, демонстрирующей профессионализм игры, а не беспощадность войны, чего требуют фанаты, организовывая футбольные войны и сражения. На стадионах европейские мужчины подобны мусульманским мужчинам на демонстрациях протеста: мужской спектакль "игры и войны", укоренившийся в бытии "Эго": поражение или победа; и в бытии этноса: "свой-чужой"!

Но вернемся к истокам. Путь "субъектных превращений", путь к брендам, имиджам, PR-акциям и т.п. задолго до становления общества спектакля в современном понимании был укоренен в античной культуре. Изидоро из Севильи лишь транслировал традицию.

**Социальная роль античной драмы в драме индивидуации**.

Праосновой европейского мира является "осевое время" (К. Ясперс) античной культуры. Истоки "общества спектакля" в полисе, в драматургии публичного представления. "Публичного" - потому что драма выставлялась на обозрение и суждение граждан, инициировалась властью. Полис воплощал два фундаментальных основания бытия: рационально-логическое и сакрально-мифологическое; умопостигаемое и поэтическое, личностное и коллективное. Платона и Аристотеля можно уверенно считать первыми аналитиками публичной драматургии - социального мимесиса, символического действа персонажей и героев, олицетворяющих поступки и чувства людей.

Античная драма являлась планируемым и приуроченным к значимым событиям года (прежде всего, временным циклам) социальным действием в полисе. Одновременно она была аффективной межличностной коммуникацией, сплачивающей полис. Драма стояла у истоков самосознания личности и общества, которое гражданин полиса получал, участвуя в театрализованном действии. Драма развивала сферы "публичности" и "конвенциональности", формировала вкусы, оценки и ценности. Напоминают об этом сохранившиеся античные театры - "инфраструктура" взаимодействия, сопереживания и общения граждан античного социального мира. Происходила эволюция межличностных "конвенций", которые определяли значимость символов, героики и эротики в сознании древних.

Античная драма играла огромную роль в трансформации мировоззрения общества и его нравов. Возвышение нравов и гражданских добродетелей было связано, показал Ф. Шлегель, немецкий философ и знаток античного искусства, с одним этапом культурного цикла античной эстетики, падение нравов знаменовал другой культурный цикл. Разумеется, причины взлета и падения античной культуры лежат вне драматургии. Но эволюция драматургии отразила кризис социальности античного мира.

Возникает вопрос: почему для человека полиса важна драма? Как влияла она на личность, ее индивидуацию? Как менялись представления о субъект-объектной определенности человека и статус субъектности? Встать на путь индивидуации не значило стать независимым субъектом, реализующим свободу воли. И в наши дни человек лишь мнит себя субъектом, являясь объектом политических, экономических, информационно-коммуникативных и прочих влияний. Индивидуация эллина была не менее противоречивой. Осмыслению ее и служила античная драма.

Характеризуя "осевое время", К. Ясперс пишет: "... в трех упомянутых культурах (Индии, Китая и Европы. - И. М.)... человек осознает бытие в целом, самого себя и свои границы. Перед ним открывается ужас мира и собственная беспомощность. Стоя над пропастью, он ставит радикальные вопросы, требует освобождения и спасения. Осознавая свои границы, он ставит перед собой высшие цели" [7, с. 33]. В эпоху "одухотворения" рождаются "подлинный человек", категории его мышления, новое жизневосприятие.

Связать античную драму со становлением индивидуального бытия отважился Ф. Ницше, заострив проблему индивидуации на разрыве двух "стихий" античной эстетики: дионисийской и аполлонической. Глубину индивидуальной жизни, неотделимой от коллективного начала, Ницше раскрыл на основе эстетики античной драмы. За идеальной эстетикой драмы он увидел трагедию индивида, выраженную в ужасе и блаженном восторге. Осознавая свое бытие, полное страданий и горестей, ужасаясь его, человек устремлен в мир коллективных грез. С одной стороны, его манят дионисийские грезы, - время "коллективного бытия". Человек готов забыться до потери "я", своей субъектности, ожидая вечного обновления и возвращения в жизнь. С другой стороны, его прельщают коллективные грезы аполлонических символов красоты, сияющих и радостных "звезд" - боги Олимпа. В обоих случаях он нуждается в метафизическом дополнении бытия (Ницше) для его преодоления и постижения на пути индивидуации.

"Коллективные грезы" античного человека, создаваемые драмой, отличны от "коллективных грез" наших современников. Античный зритель постигал судьбу Эдипа, возмездие и соперничество богов; современный зритель погружен "в экран" со "звездами на льду", "танцующими звездами". Но механизм "блаженного восторга" один: человек чувствует - пусть на короткое время - себя не наедине с собой и с драмой жизни. Испытывая ужас от извечной трагедии собственного бытия, человек устремляется в воображаемый мир переживаний и радостей.

Индивидуальное бытие в отличие от бытия "коллективного" духа для подавляющего большинства удручающе банально и безрадостно. Надежды реализоваться в качестве субъекта на заданном "осевым временем" пути индивидуации сменяются ощущением, что жизнь ставит тебя в положение объекта на пересечении многих влияний и сил. Человек на протяжении жизни сталкивается с проблемой субъект-объектного полагания себя в мире. Кто он: субъект, идущий навстречу судьбе, или объект провиденциальных сил и зрелищных форм? Насколько в процессе индивидуации можно сохранять субъектность перед лицом Судьбы и манящей "коллективной презумпции" и "блаженного восторга"? Ведь в "коллективной презумпции" человек может быть тоже объективирован, - силой зрелищной манипуляции, создающей образы и конвенциональные коды.

Образы поэзии, драмы по природе воздействия способны десубъективировать и субъективировать человека. В ирландских сагах рыцарь, которому предсказано пасть в сражении, вступал в последний бой с сознанием достоинства (своей субъектности) перед Судьбой. Жизненный путь - индивидуацию - завершало торжество субъектности. Этот образ торжества духа прошел сквозь многовековую историю европейской философии, этики и эстетики. Однако представление о статусе субъектности менялись, в том числе, благодаря религиозным представлениям о вечно страждущем, грешном индивиде, чья подлинная индивидуация - в обращении к Богу. Отсюда стремление Ницше раскрыть трагедию индивидуации и показать рождение сверх-субъекта.

Принцип индивидуации, так значимый у Ницше, проходит сквозь циклы античной культуры, показанные Ф. Шлегелем. На каждом "повороте" античной эстетики (прослеживаемом на эволюции драмы) перед индивидом встает проблема осознания субъектности и реализации свободы воли (в том числе, по отношению к своей субъектности). Человек либо преодолевает, преобразует "конвенциональные коды", определяющие содержание образов "коллективных грез", либо подчиняется им.

Вернемся к процессу индивидуации и постараемся показать его взаимосвязь с античной драмой, субъективацией и конвенциональными кодами. Итак, в процессе индивидуации человек оказывается расхристанным между аполлоническим и дионисическим началами. "Аполлон, как бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее". Аполлоническое начало рождает мир бесконечных образов, иллюзий, для восприятия которых человеку нужна "презумпция коллективности". Эту роль выполняет драма как публичное представление, зазывая в действо, в смотрение и переживание, в коммуникацию и ценностное осмысление. Но есть и другое "начало", манящее человека: его природная стихия. Ужас охватывает человека, "когда он внезапно усомнится в формах познавания явлений. Если к ужасу прибавить блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и природы, когда наступает такое же нарушение principii individuationis, это даст нам понятие о сущности дионисического начала, более всего, пожалуй, нам доступного по аналогии опьянения". В дионисическом чувствовании "субъективное исчезает до полного самозабвения" [8, с. 61]. Человек мнит, что погружается в родовое, природное "коллективное тело", "материально-телесный низ" (по Бахтину), стихию чувств.

Человек остается наедине с собой: нет "презумпции коллективности", вневременья бытия. Человек - один на пути индивидуации, в точке разрыва ее стихий, в экзистенции личностного бытия, без грез и в сознании своей субъектности. Только вечные боги Олимпа, смеясь над судьбой людей, сторонне наблюдают человеческую трагедию самоосознания. И только в богах человек видит олицетворение полноты и радости, самовыражения и бесконечности существования. Минуты безмятежности и риска, кутежа и удачи, ненависти и страсти, героизма и предательства, переживаемые человеком, становятся бесконечным времяпрепровождением богов, которым дозволено многократно и безнаказанно переживать то, что является лишь грезами или разовым жизненным опытом смертного. "Грек знал и ощущал страхи и ужасы существования: чтобы иметь возможность жить, он вынужден был заслонить себя от них блестящим порождением грез - олимпийцами".

Античная трагедия у Ницше - форма защиты человека от него самого. Эстетизация аполлонического начала, "коллективные грезы" защищали субъектность. Иллюзии, образы и символы манили незавершенностью и бесконечностью, звали человека в соблазн жизни. Красота играла роль психологической защиты становящейся личности от перенапряжения индивидуации. Разбитый на индивидов мир, уповал, согласно Ницше, на конец индивидуации. "Мистериальное учение трагедии" Ницше позволяло взглянуть на индивидуацию "как изначальную причину зла, а искусство - как радостную надежду на возможность разрушения заклятия индивидуации, как предчувствие вновь восстановленного единства" [8, с. 94]. Аполлонический инстинкт красоты путем переходов медленно претворялся в олимпийский порядок. "Тот же инстинкт, который вызывает к жизни искусство, как дополнение и завершение бытия, соблазняющее на дальнейшую жизнь, создал и олимпийский мир, как преображающее зеркало, поставленное перед собой эллинской волей".

Индивидуальное бытие эллина, провозгласившего царство "элевтрии", свободы, было тяжким и одновременно ответственным выбором. В процессе индивидуации человек мог временами утрачивать субъектность и осуществлять "возврат" - к природному, чувственному, опьяняющему началу, где субъектность растворялась и исчезала. Коллективный дух полиса взращивал посредством драмы плоды другой - социальной субъектности, обращая человека к действу, где носителями субъектности были герои и личности, не потворствующие вожделениям Диониса, а противостоящие судьбе и создающие новый социальный мир. Мир античной поэзии и драмы напоминал эллину о вечном мире и бытии эстетизированных свободных и вечных сверхсубъектностей - богов. Характерно, что драма началась с трагедии, возвышающей онтологический статус субъектности, а заканчивалась комедией, понижающей статус субъектности и позволяющей зрителю расслабиться от напряжения индивидуации героев и отдаться во власть вольного Диониса. Аналогичные процессы повышения и понижения статуса субъектности происходили со зрителями драмы.

Ницше убеждает: античное искусство на ранней стадии не столько подражало природной действительности, сколько ее метафизически дополнило, став рядом с ней для ее преодоления. Иллюзия драмы имела тогда задачу: "удержать в жизни этот подвижный и живой мир индивидуации", чтобы существование человека было достойно признания как ценность. Такое признание - ключевое назначение античной драмы, обыгрывающей статус субъектности в образах, доступных пониманию и подражанию человека. Но драма эволюционировала вместе с обществом. В понимании статуса субъектности и природы ее - мы это называем субъективацией - возникали новые коллизии.

Проблема обретения и потери, ценности и обесценивания, поднятия и понижения статуса субъектности имела в античном мире театральный, социальный и антропологический срезы. В зависимости от царящих в обществе нравов, спектакль (реальный и социальный) абсолютизировал то духовный "верх", то материально-телесный "низ", - социально и антропологически. Упадок ценностей в обществе, прежде всего, отражался на трагедии, акцентирующей нравственные императивы. Одновременно деградировала комедия из орудия социальной критики в способ стимуляции чувственности.

**Кризис античной культуры и смена конвенционального ключа**. У Ф. Шлегеля кризис культуры близок к Ф. Ницше и Ж. Бодрийяру. Возможно, христианский мир проходит через два тысячелетия цикл, проделанный античным миром, сделавшим театр (прежде всего, драму), атрибутом не столько эстетического творчества, сколько социального и личностного миропонимания и самоосознания.

Процесс индивидуации в античную эпоху лежит в контексте стратификации эллинов. Отличие социально и культурно стратифицированного "верха" от "низа" постепенно приобретало характер идеологии, мировоззренчески разграничившей восприятие материально-телесного начала, типы сексуальной культуры. "Природное естество" свойственно "низшим людям". Социальный "верх" стремился "объективировать" "низ", активно осваивал идеологию отличия и новый тип сексуальной культуры - эротизм. Природное грубое естество народной массы объективируется в "коллективном теле", оргиях, гуляньях и прочей "материальной избыточности" дионисийского начала. Эротизм, напротив, предполагает акцентацию субъектности, эстетизацию сексуальности не в чувственности, не в природном начале, а в некоем "распылении бытия" (М. Бахтин). Эротизм подчеркивает индивидуальное наслаждение, самолюбование, телесное эстетство, чувствование, возвышает его.

Аналогичные процессы повторяет другая эпоха. М. Бахтин показывает, что в концепции ренессансного реализма "скрещиваются два типа образной концепции мира: одна, восходящая к народной смеховой культуре, и другая, собственно буржуазная концепция готового и распыленного бытия. Для ренессансного реализма характерны перебои этих двух противоречивых линий восприятия материально-телесного начала. Растущее, неисчерпаемое, неуничтожимое, избыточное, несущее материальное начало жизни, начало вечно смеющееся, все развенчивающее и обновляющее, противоречиво сочетается с измельченным и косным "материальным началом" в быту классового общества" [9, с. 31].

"Верх" и "низ" противостоят как социальные миры. Физическая потребность начинает противостоять удовольствию, эротизм - естественности. Человеку требуются возбудители. Одним из них становится комедия. В угоду эстетизированной субъектности социального "верха", охваченной эротикой, она смещает систему ценностей с гражданских добродетелей субъект-героев к чувственным коллизиям субъектов страсти.

Шлегель различает физическую чувствительность (восприимчивость) и грубость. Он считает, что повышенная физическая восприимчивость более вредит искусству, чем грубость. Грубость рождает отдельные недостатки. Чувствительность "кладет конец всякому искусству и низводит его до уровня возбудителя чувственности". "Чтобы пробудить не очень чувствительную восприимчивость, требуются более сильные раздражители, более резкие потрясения; противоречия и контрасты, вообще отношения, которые должен постичь неразвитый рассудок, должны быть грубее и доступнее" [10, с.56]. Эротизм культуры "верха" и "материальная избыточность" культуры "низа" постепенно разрушают пафос социальной критики, присущий комедии, направляя его в русло потворства чувственности.

Трагедия и комедия как части драмы со временем обнаружили глубокий дуализм. Трагедия фокусировалась на духовно-нравственной проблематике мучаемого внутренними коллизиями субъекта, вступающего в "осевое время" осознания бытия. Комедия выражала в поэтической форме социальную жизнь полиса. Именно в ее в ранних формах проявляется неограниченная автономия и внешняя свобода субъекта-гражданина. Но комедия требует внутренней и внешней свободы. Или, говоря современным языком, требует демократии, свободы автора и свободы критики. С комедии начинается вырождение древнегреческого искусства. Сначала комедия, пишет Шлегель, злоупотребляет свободой. Это ведет к вседозволенности и стремлению угодить грубой чувственности. Затем приходит конец ее критическому пафосу. Право критиковать становится привилегией "верха". "Прекрасное", писал Шлегель, уходит из драмы, уступая место "разумному".

"Разумное" в античности веками доминировало. Но внутренний дуализм "разумного" требовал противопоставления. "Разумное" отвергло материально-телесный "низ" как антитезу, как "неразумное" социально и антропологически, заставляя служить себе "прекрасное" в качестве "роскошного". В то же время субъектность "разумного" аристократического слоя становилась эротической, чувственной, а не героической, действенной, социально значимой. Сатира Аристофана, считает Шлегель, личностна и менее поэтична, демагогична, как и лесть мнениям народа. "Распущенность имеет своим естественным последствием расслабленность, злоупотребление свободой - утрату ее" [10, с. 58]. Перевес физической чувственности над деятельностью, расслабление приводят к тому, что "свободное человеческое формирование находит конец в себе самом... Радость становится распущенностью, свобода - "безудержным своеволием" [10, с. 54].

Усталость античного общества отличают учтивость, утонченность, манерность. Исчезает подлинная красота. Приходит ученость, игра словами, потом - невежество с избытком голой чувственности, чуждое красоте, законности, справедливости и гармонии. От красоты остаются искусность и изощренность. Чувства притупляются. Испорченность доходит до грубости; абсолютизируется телесность. Шлегель пишет об "искусничании", сменившем искусство, псевдоучености, поднаторевшей в умении "искусничать". "... место красоты заняла искусность, поэты стремились показать свою изощренность в преодолении необычайных трудностей: отсюда выбор таких мертвых сюжетов, как у Никандра. Именно отсюда и намеренная темнота, сознательная ученость и условная игра. Помимо затрудненности принципом искусства было и пикантное, то, что еще может обратить на себя внимание притупившихся чувств". Далее - время без стиля, без закономерности, бесхарактерность, варварство [10, с. 49, 50].

Гофман показывает на примерах эволюции аттической драмы трансформацию деятельности, осмысленной в наборе конвенций (у Гофмана - "ключ"), превращенную, выдуманную деятельность. Показывается не "вещь", а ее "модель", "макет". Их можно "поставить" по сценариям, "выдумать", описать по памяти, проанализировать и т.д. "Выдумкой" у Гофмана является деятельность, которую "участники считают показной имитацией или прогоном относительно непревращенной деятельности; при этом все осознают, что не будет достигнуто никакого практического эффекта" [5, с. 109]. Драматургические тексты являются "выдумками" досуговой сферы, способны к многообразным трансформациям. Но трансформации зависят от того, как выстраиваются представления о человеческой "субъектности" и "объектности". Римляне, считал Гофман, подавленные собственной империей, отдались чувственности. В театрах место трагедии заняла пантомима, комедия уступила место фарсу. Единственной целью стало угодить пресытившейся публике, устроители театра использовали имевшиеся ресурсы для усиления экстравагантности представлений, опустились до низкопробной безвкусицы и непристойности. Даже Ливии видел в театре опасность для общественных нравов и государства. На сцене появился открытый секс, сценические "казни" стали реальностью - актера заменил приговоренный к смерти [5, с. 115].

Трансформация набора конвенций одной деятельности в другую - выдуманную и неправдоподобную, которую можно имитировать, позволяет "угождать" публике и одновременно ее развращать. Нескончаемый ряд имитаций и произведенных символических форм имеет пределом уничтожение нравов и социальный кризис, конец цивилизации и завершенный цикл культуры. На примере греков и римлян это показал Шлегель. Бодрийяр деградацию искусства, о которой писал Шлегель, назвал эрой симуляций. Кино плагиаторствует у самого себя, информация о событии становится его деградированной формой, а универсальной моделью "социализации" - гипермаркет.

Аналогичные вопросы в связи со сменой конвенциональных кодов задавал Ф. Ницше, рассуждая о драме Еврипида. Почему символизм вырождается, переходит в усталость? Почему красоту сменяет ученость, а ученость - невежество? Ницше не любит "образованных", ему чужд Еврипид. Не потому ли, что они разрушили последние грезы о бессмертии, надежду на радость, веру в идеальное прошлое и идеальное будущее? "Аналитическая традиция" учения Сократа и трагедий Еврипида, согласно Ницше, принесла новые "средства возбуждения" - расчетливые и реалистично подделанные. "Этими средствами возбуждения служат холодные парадоксальные мысли - вместо аполлонических созерцаний - и пламенные аффекты - вместо дионисических восторгов, и притом мысли и аффекты, в высшей степени реалистично подделанные, а не погруженные в эфир искусства" [8, с. 103].

Ницше констатирует, что аналитическая мысль, осознающая инстинкты масс и трудности осознания своей субъектности, впервые "предложила" обществу "подделку", - в постмодерне "симулякр", уводящий из мира восторга и созерцания в мир прагматичного восприятия сюжета и ожидания аффекта. Родилась публичная драматургия, дело рук "знающих" и "разумных". Теперь "знающие", а не поэты и драматурги определяют сценарий и его пафос. Несокрушимая крепость тела и духа уступает место "сомнительному просвещению при постоянно растущем захирении телесных и душевных сил" [8, с. 106]. Меркантилизация и прагматическая ориентация публичной драматургии от Еврипида до современности подводит человека к выбору координат и времени бытия. "Смерть бога", объявленная Ницше, не освободила человека от рациональной мистификации действительности. "Знающие" заняли "Олимп" и построили "мир Зазеркалья" одинокого в своей жизненной трагедии человека. Вместо богов человек смотрит "звезд", участвует как зритель в "персонификации" и "ритуализации", лицезреет приемы, банкеты, разводы и браки, фасады особняков, чудачества, изысканный отдых и рафинированный стиль. Обыватель проживает чужую жизнь, погружаясь не в экстаз и восторг, эстетизацию и обожествление, а лишь в зависть, грусть или образы ментального "экрана". Шоу-культура становится "подделкой" эстетического, а "реалити-шоу" нивелируют свободу воли и этическое начало коммуникации.

Принцип индивидуации, знаменуя рождение автономного индивида, открывает путь исследованиям эволюции субъектности в наше время. Сегодня жизненные коллизии и масс-медийная драматургия публичного представления не только предельно субъективируют человека, но и объективируют его. Вырабатываемые обществом на основе осмысления видов деятельности (например, современного рынка) и их ценностного содержания конвенциональные коды в значимой мере определяют представления о содержании субъектности и ее трансформации-субъективации. Когда-то огромную роль в этом процессе играла драма, мир героев, правителей и богов, которые реализовывали субъектность вопреки Судьбе. Трагедия индивидуации оборачивалась пафосом осмысления себя в качестве субъекта, а не объекта провиденциальных сил. Одновременно субъектность изменялась. "Субъектности" героев Гомера сменились "эротической субъектностью". Элитарное сознание стремилось присваивать право на суждение о субъектности, да и на процесс субъективации. Понимание трансформации субъектности, связанной с разрывом социального и человеческого "верха" и "низа" значимо и в современном обществе. Глубокий дуализм души и тела завершает процесс дуализма интерпретации субъектности, начатый в Античности.

Когда-то индивидуация личности стала главным открытием христианства. XX век начался с интерпретации индивидуации, сформулированной ярым анти-христианином - Ф. Ницше. Он показывает, что функция культуры в том, чтобы сковывать, ограничивать, обрамлять и приводить к общим нормам потенции человеческого естества, мучительно ищущего на пути индивидуации и в эстетических образах культуры метафизическое дополнение к реальному бытию, в котором Бог умер. В европейской традиции - христианской и секулярной - индивидуация это имманентная сущность бытия человека индивидуалистической культуры, который впервые рефлексирует свое "Я" посредством драмы. Процесс индивидуации ведет ко все более проблемным формам субъективации, провоцируемым извне и изнутри субъектности. В эпоху глобализации этот процесс охватывает ойкумену ценностей европейской цивилизации, многократно усиленных масс-медиа. Но об этом, как и встающих попутно сущностных вопросах социологической науки, надо говорить подробнее и отдельно.