

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЯК «АФЕКТИВНА РЕАЛЬНІСТЬ» У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ БУТТІ ЛЮДИНИ

Розкривається присутність театральності, як «афективної реальності» у структурах соціокультурного буття людини. Показано, що феномен театральності притаманний соціальній діяльності, а прагнення до наслідування та награності підтверджує готовність до відтворення і повторення певних дій, які укорінені в людській природі. Обґрунтовано розуміння соціокультурного простору як штучного у межах структурно-семіотичного підходу, виявлені такі його характеристики як натягнутість, зламаність, що відбивають риси театральності у сприйнятті соціальної дійсності. Досліджено способи створення соціальних практик, що ініціюються персонажами соціального простору, як навмисні і неприродні. Аналізується комунікаційний рівень театральності, у якому засоби масової комунікації, що забезпечують афективну реальність театралізації, стають джерелом збільшення ризикогенних ситуацій у сучасному соціумі. Діалогічність, як сутнісна характеристика театральності, полягає у можливості конвергенції різних точок зору, виявленні властивих їм особливостей і сприйнятті цінностей іншої соціальної групи як рівноправного елемента соціального простору. Виявлено, що сугестивний аспект театральності слід розглядати як спосіб впливу домінуючої соціальної групи на інші соціальні групи шляхом створення ідеологем і символічних ілюзій, що зменшують рівень соціальної напруженості. Визначено значення ритуалів, які становлять практиологічний рівень театральності, оскільки саме за допомогою ритуалів влада здійснює свою перформативну функцію, сприяючи виробництву та відтворенню соціальних практик. Показано, що соціальний простір, відповідно до структурно-семіотичного підходу, сконструйовано таким чином, що персонажі, що займають подібні або сусідні позиції, знаходяться в стані афектації, підпорядковуються подібним обумовленостям і можуть мати подібні диспозиції та інтереси, а, отже, проводити подібні практики.

Ключові слова: соціокультурний простір, афектація, спектакль, імідж людини, публічний персонаж, наслідувальна поведінка, соціальні практики.

Соціально-культурні та інформаційні процеси актуалізують звернення до театральності соціуму й соціальної театральності у просторі людського буття. У світі дедалі більшої ролі набуває імідж людини як персонажа у конкретній соціальній ролі, здатної вплинути на міфологізовану масову свідомість. Концепт «театральність» застосовується для аналізу соціальних явищ, процесів, інститутів, відповідно до законів театального жанру. Театралізований імідж персонажа конструюється за допомогою театально-візуальних ефектів, де провідну роль відіграє тілесна презентація персонажів у стилізованому під сцену соціокультурному просторі. Традиційні соціальні інститути поступово поступаються місцем іміджевим стратегіям конструювання образів і символів, втілених у фігурах громадських персонажів соціального простору. Існує певна структура – «топос – соціальна дія – представлення», яка комплексно розкриває латентні соціальні сенси та створює нові субпростори. Репрезентація нових образів відбувається за допомогою соціальної театралізації, завдяки чому топос інсценується та підпорядковується соціальній темпоральності; видовищність потребує певного переходу та зміни семантичного коду, «перекидання», або використання театральних засобів, що виступає новацією та впливає на соціокультурне буття людини. Філософська рефлексія фіксує зміни та містить прогностичну спрямованість щодо можливих наслідків театралізації всіх сегментів соціокультурного простору, в якому розгортається буття людини. У зв'язку з цим особливої актуальності набуває потреба у дослідженні концептуальних підстав театральності як «афективної реальності», представленої у сучасному соціокультурному просторі, і

соціального явища, а також виявленні негативних та позитивних тенденцій її дії у структурі сучасного суспільства.

Мета статті – проаналізувати особливості театральності як «афективної реальності», як в індивідуальній дії, так і у формах соціальної взаємодії, що дозволяє розглянути характер людської поведінки поза цілераціональними парадигмами і сприяє поліваріантності та багатозначності соціальних дій, забарвлених навмисністю, натягнутістю, зламаністю, награністю, афектацією та штучністю. Сучасне суспільство все більше звертає увагу на символічні аспекти людської поведінки та людського виміру будь-якого соціального процесу, розкриваючи механізми реалізації соціокультурного буття. Театр пов'язаний із життям суспільства набагато більше за інші види мистецтва, й емоційно-почуттєвий характер сприйняття головних змістів і значень спектаклю робить отриману глядачем інформацію більш прийнятною та зрозумілою, допомагаючи тим самим застосовувати її у життєвому повсякденні [Колісник, 2016]. Театральність, як «афективна реальність» здатна не лише особливим чином репрезентувати соціокультурне буття людини, але й надати відповідний методологічний інструментарій задля його філософського осмислення. Явище театральності виходить за межі театральної культури як такої, її механізм має онтологічні підстави, укорінені в людській природі, що проявляється як навмисність, афектація та неприродність. Особливого значення явище театральності набуває у суспільстві з посиленням ролі засобів масової інформації у соціокультурному бутті [Gazniuk, 2020]. Театральність є фактором міжособистісної взаємодії, внаслідок чого театралізована поведінка та її трансляція демонструють різні типи соціальних дій, які супроводжуються позитивними і негативними емоціями і переживаннями. У суспільстві, де провідним фактором, що впливає на конфігурацію простору, стають засоби масової комунікації, межа між самою поведінкою та її опосередкованою репрезентацією нівелюється, а кожен жест і вчинок людини демонструють певний рівень емоційної реактивності та набувають символічного значення.

Театральність, як специфічна манера гри, циркуляція слова, голосове і візуальне роздвоєння персонажу та його одиниць висловлювання, набула широкого поширення в епоху бароко, ставши метафорою людського буття, в якій соціальний простір є сценою, а люди постають персонажами з властивою схильністю до наслідувальної поведінки. Сугестивний аспект театральності, що розглядає театр як модель соціального впливу та соціального підпорядкування, набув поширення в неомарксизмі Г. Маркузе, Г. Дебора, Ф. Бенетона. Театральність є досить динамічним проявом духовної енергії людини, способом виробництва сенсу буття [Fischer-Lichte, 1999]. На відміну від нерелексованості повсякденного життя, театр здатний продукувати, як окремі дії, так і сенси, що робить його гарантом збереження свідомості людського буття. У соціально-філософському дискурсі моделі театральності використовуються як характеристика окремих аспектів соціальних феноменів. Тісний взаємозв'язок життєвих стратегій окремого персонажа соціальної спільноти із задіяними театральними прийомами і засобами посилюється в соціокультурному просторі таких сфер, як спорт, політика, різноманітні культурно-мистецькі практики. Метафоричність демонструє сутнісний характер театральності як універсального феномена індивідуального та соціального буття. Театральність постає як амбівалентна характеристика соціокультурного буття, завдяки якій події та ситуації можуть набувати різного звучання, створюючи різні відтінки враження і оцінювання.

В межах структурно-семіотичного підходу театральність є перформативною спрямованістю діяльності персонажів, яка заснована на структурно-семіотичному характері соціокультурної реальності. Базовою характеристикою театральності як «афективної реальності» є репрезентативність, яка вказує на онтологічну двоїстість знака, що складається з того, що означає і того, хто означає, що в соціокультурному аспекті засвідчує здатність персонажу представляти певну сукупність знаків і символів. Другою базовою характеристикою театральності як «афективної реальності» виступає контекстуальність, яка дозволяє розглядати знак як предмет прихованого договору між окремими людьми чи

групами людей щодо амплітуди можливих значень і окремого значення, яке виявляється домінуючим. Ще однією важливою характеристикою театральності як «афективної реальності» постає перформативність. Перформативна практика реалізується у здатності персонажів артикулювати певні соціокультурні дії, що включаються до процесу символічного протистояння у соціальному просторі. Перформативно-просторова концепція подається у схемі генезису її топосу, що демонструє динаміку інновацій у різноманітних просторах, враховує видовищність, темпоральність, наслідування, час дії яких обмежуються сучасністю та соціальними подіями. Формально ланцюг структурних елементів знаходиться у такій послідовності: соціальна реальність (події, образи) – інсценування (міметичні дії) – представлення нових образів у різноманітних топосах – соціальна театралізація (сцена і персонаж (візуальне і перформативне)) та аудиторія – підпорядкування закону соціальної темпоральності. Театральність як «афективна реальність» у соціокультурному бутті людини спирається на три базових рівні: структурний, що визначає особливості будови соціального простору; праксіологічний, який демонструє способи артикуляції соціальних цінностей у діях, що несуть знакове навантаження; комунікаційний, який вказує канали трансляції здійснюваних у соціальному просторі дій [Dux, 1991]. Театральність здійснює символічне вибудовування дистанцій у соціальному просторі, що сприяє використанню «афективної реальності» театрального дійства, як ресурсу для реалізації у конкретній сфері соціального простору. Дії персонажів на соціальній сцені зумовлюють формування символічно насичених моделей поведінки індивідів, що складаються з окремих дій чи сукупностей дій, обмежених у часі та просторі ритуалів. Особливістю ритуалів у соціокультурному бутті стає їхнє опосередкування засобами масової комунікації, що посилює перформативний ефект, оскільки апелює до широкої глядацької аудиторії. Соціальний ритуал, як фактор прийняття умовності театральної репрезентації дозволяє сприймати ті механізми, які діють в межах сцени. Театральна мова кодується та декодується у соціокультурному бутті людини, яке стає сценарієм вистав.

Комунікаційний рівень театральності стає фактором ризикованості, оскільки самі собою мас-медіа можуть бути механізмом трансляції знаків різного змісту. Суть театральності полягає у можливості конвергенції різних точок зору, виявленні властивих їм особливостей та сприйнятті цінностей іншої соціальної групи, як рівноправного елементу соціокультурного простору.

Т. Бергер і П. Лукман розглядають структуру соціальної дійсності як перетин різних життєвих світів, які потребують своєї репрезентації перед Іншими [Berger, 1991]. Театральність постає способом виходу за межі власного життєвого світу, можливістю поставити себе у позицію іншого індивіда і, тим самим, визнати в ньому учасника діалогу, взаємодії. Перебування в одному життєвому світі рівнозначно за своїм впливом з присутністю на виставі, що гіпнотизує, ніяк не може закінчитися, не надаючи тим самим глядачеві можливості зрозуміти всю умовність когнітивних рамок, що містять у собі повсякденний досвід.

Соціальне коріння театральності надає нові теоретичні горизонти вивченню мікрорівня соціокультурного буття людини. Драматургічне вимірювання соціокультурної реальності органічно доповнює організацію діяльності задля досягнення намічених цілей, нерівномірний розподіл влади у соціальному просторі, контроль над ресурсами діяльності та моделей людської поведінки, а також цінності, що визначають цілі людських дій [Encyclopedia of European..., 2001]. Взаємодія індивідів побудована на прагненні максимально повно за стислий період часу засвоїти мотиви поведінки. Сугестивний аспект театральності, представлений у працях постмарксистів, що розглядають театральність, як спосіб впливу одного соціального класу на інші соціальні верстви шляхом створення колективних ілюзій, що відволікають від активної участі у соціальному житті. Слід зазначити, що деяка спрощеність у трактуванні театральності поєднується з підкресленням сугестивного характеру театрального дійства. Театральність служить способом трансляції цінностей різних соціальних груп, тому доступ до механізмів театралізації у суспільстві стає

умовою придбання владних ресурсів. Театралізація, як афективна реальність у сучасному житті – це лише побічний наслідок постіндустріальної економіки, де панує атмосфера споживання, а повсякденне існування людини опосередковується певними соціальними практиками. Театралізована вистава одночасно є й самим суспільством, і частиною суспільства, й інструментом його уніфікації. Вистава, з точки зору Гі Дебора, не лише супроводжує соціальну реальність, але створює в глядачів враження, ніби ця реальність дана лише в рамках вистави [Debord, 1990]. У сучасному житті театральність легітимує порядок речей, що сформувався як «економіка вражень». Отже, своє призначення постмарксистський підхід до театральності бачить у деконструкції створюваних ілюзій та виявленні під зовнішньою видимістю глибокого коріння соціального конфлікту у суспільстві постспоживання [Газнюк, 2020]. Такі риси театральності, як міметичність, діалогічність, сугестивність зближують її з іншими феноменами соціального простору. Філософська рефлексія соціальної дійсності крізь призму символічних репрезентацій дозволяє говорити про театральність як невід'ємний феномен сучасної соціальної реальності. К. Леві-Стросс стверджує, що у всіх сферах людського життя – від мови до систем спорідненості – панують однакові принципи структурування, які залишаються незмінними та будуються на бінарному принципі, тобто на принципі протилежностей: сире / варене, живе / мерве, старе / нове, верх / низ тощо, що може не усвідомлюватись самою людиною. Культура актуалізує певні культурні коди, не обмежуючись відтворенням закладеного у них змісту, проте постійно наділяючи їх новими сенсами й інтерпретаціями [Harvey, 1989]. У театральному мистецтві відбуваються аналогічні процеси, які дозволяють окремим п'єсерам драматургії зберігати свою актуальність і затребуваність публікою у будь-яку епоху саме через свою багатозначність. Онтологічна модель у структурно-семіотичному підході будується на визнанні існування так званих «природних знаків», тобто спочатку властивих предметам та явищам можливості репрезентувати інші предмети або приховані від спостерігача сутності. Гносеологічна модель наполягає на конвенційному характері знаків, причому силою конструювання в такому разі виступає людська свідомість, яка наділяє предмети рисами подібності.

У межах соціально-філософського дискурсу найбільш затребуваною постає гносеологічна модель, оскільки вона дозволяє розглядати вибір значень з урахуванням впливу сукупності соціальних чинників [Hindess, 1977]. Театральність є перформативною спрямованістю дій персонажів, заснованою на структурно-семіотичному характері соціального простору. Виходячи з цього визначення, можна виявити базові характеристики театральності: репрезентативність, контекстуальність та перформативність. Репрезентативність вказує на онтологічну двоїстість знака, що складається з того, що означає і що є означуване. Поліморфічність театральних предметів служить характеристикою того факту, що сконструйовані в семіотичній теорії ідеальні відносини між одним означаючим і одним означуваним носять умовний характер, а в реальності має місце співвідношення двох класів понять, що характеризуються набагато складнішими, діалектичними зв'язками. Контекстуальність дозволяє розглядати знак як об'єкт прихованого договору між окремими людьми чи соціальними групами щодо амплітуди між можливими значеннями та значенням, яке виявляється домінуючим. З погляду даної характеристики соціальна реальність сприймається як арена, де розігруються уявлення, значення яких визначається сукупністю соціальних переваг. Перформативність означає здатність агентів як задавати особливі форми сприйняття дійсності (масові стереотипи), так і артикулювати певні моделі поведінки, які стають домінуючими у соціальній реальності. Події, що розігруються на соціальній арені, виступають фактором зміни поведінки сторонніх спостерігачів, змушуючи їх пристосовуватися до чужих соціальних практик. Отже, театральність стає способом здійснення влади, що змушує докладніше звернутися до феномена театралізації сучасного соціального простору.

Соціокультурний простір виникає у сфері людської діяльності, суть якої полягає у перетворенні навколишнього світу, наділенні речей та явищ соціальними

характеристиками. Одночасно не можна говорити про гомогенність такого типу просторової організації, вона є складною багаторівневою конструкцією, в якій політична, економічна, культурна сфери відіграють роль просторових сегментів [Прокопович, 2019]. Для дослідження театральності у соціокультурному просторі у рамках структурно-семіотичного підходу виділяються три рівні цього простору: структурний рівень, практиологічний рівень і комунікаційний рівень. На структурному рівні аналізується розуміння самого соціокультурного простору у рамках структурно-семіотичного підходу, виявляються його сутнісні характеристики, що відбивають риси театральності у сприйнятті соціальної дійсності [Pfister, 1988]. На практиологічному рівні досліджуються методи виробництва соціальних практик, ініційовані персонажами соціокультурного простору. Комунікаційний рівень включає опис ролі засобів комунікації в досягненні сугестивного ефекту театралізованого дійства, що розгортається в соціокультурному просторі.

Соціокультурний простір, як гомогенний і нерозчленований, існує лише як теоретична абстракція. Насправді, це простір є сукупністю окремих сегментів, які включають індивідів із загальними ментальними моделями розуміння реального світу, тобто ідентичним габітусом [Gregory, 1994]. У цьому сенсі габітус є запасом знаків та способів їх декодування, необхідним для нормального існування людини у соціальній реальності. Без такого запасу знаків індивідам залишалися б «невідомими» символічно значущі дії, які виконують персонажі соціального простору. Театральність, маючи перформативний ефект, набуває характеру владного ресурсу і стає в цій якості характеристикою, насамперед, соціокультурного простору. Отже, з погляду на структурно-семіотичні характеристики у суспільстві функціонує соціальна сцена. Соціальна сцена, з методологічної точки зору, є особливим виміром соціокультурного простору, в якому особливий акцент робиться на умовності та символічності норм соціокультурних ігор, яким вимушено чи усвідомлено підкоряється будь-який суб'єкт соціокультурного простору.

Основним онтологічним елементом цього простору є не окремі суб'єкти (лідери, персони тощо), але відносини між цими суб'єктами, оскільки сукупність подібних відносин формує своєрідність соціокультурних практик. Можна сказати навіть більш парадоксально: все, що є у соціокультурному просторі (позиції, суб'єкти, агенти, практики, перформанси), може розумітися лише через категорії співвідношення та взаємодії. Дії агентів на соціокультурній сцені зумовляють формування стійких моделей поведінки індивідів, які складаються з окремих дій чи сукупностей дій, обмежених у часі та у просторі, та мають символічне значення ритуалів. Ритуали є рівнем вираження соціальної театральності, оскільки саме за допомогою ритуалів влада здійснює свою перформативну функцію, сприяючи виробництву та відтворенню соціальних практик. Через ритуальні дії знаки соціокультурного буття перетворюються з абстрактних уявлень на конкретні форми поведінки, що вписані у структуру людської тілесності [Газнюк, 2008]. Цей процес значною мірою протікає поза участю спрямованих зусиль людської свідомості, на підсвідомому рівні індивід засвоює владні інтенції, що сприяє більш стійкому та фундаментальному їхньому впливу. Пересічний глядач спектаклю соціальної реальності, що повторює необхідні від нього дії, не замислюється над тим, що він тим самим стає статистом на підмостках соціокультурного буття, слухняною постаттю у руках авторів сценарію. Але, оскільки на сцені соціокультурної реальності розігрується, як правило, кілька спектаклів, що вимагають від індивіда різних форм участі, то ритуалізація може породжувати досить складні, а іноді й конфліктогенні соціальні ситуації, для вирішення яких необхідні додаткові зусилля, як безпосередніх учасників, так і творців ритуалів. Ритуали постають як механізми виробництва або відтворення соціальних практик, як певні стратегії соціальної дії, що відрізняються від інших форм соціальної діяльності цілою низкою ознак. Ритуали можна трактувати як своєрідні репрезентації соціального життя, що дають можливість кожному пересічному представнику суспільства відчувати хоча б на мить приналежність до цього суспільства або конкретної соціальної групи. В їх інсценуванні виробляється історична безперервність, у якій, хоч як парадоксально, є як закріплення існуючих форм, так і моментів

інновацій. Особливістю ритуалів у сучасному суспільстві стає їхнє опосередкування засобами масової комунікації, що посилює перформативний ефект, оскільки апелює до широкої глядацької аудиторії, але стає фактором загрози, оскільки самі собою засоби масової комунікації можуть бути механізмом трансляції знаків різного змісту.

Полісемантичність тексту призводить до розуміння засобів масової комунікації як джерела створення нових знаків, які можуть виконувати замовлення агентів, що домінують на соціальній сцені, так і продукуватися потребами самих засобів масової комунікації в залученні широкої глядацької аудиторії. Репрезентуючи події, елементи матеріальної культури, що кодуєть / декодуєть соціальні сенси певної історичної епохи, засоби комунікації забезпечують перформативний ефект будь-яких ритуалів, які відтворюються у соціокультурному просторі [Gazniuk, Semenova, 2020]. У цій якості засоби масової комунікації перетворюються, поряд із прагненням до нових переживань і катарсичного ефекту для глядацької аудиторії, в основну умову ефективності особливої «терористичної діяльності» як театралізовано-презентативного простору соціуму. Такий тероризм постає, як цілеспрямована діяльність на символічному знищенні опозиційних агентів соціокультурного простору, та у цій ролі його активність обумовлена театральністю, як афективною реальністю у соціокультурному бутті. Теракт планується як театралізоване видовище, розраховане справити негативні враження, шокувати та залякати. Для досягнення цієї мети тероризм застосовує ефект театралізації терористичних актів, який полягає у виборі конкретних засобів організації та місця проведення теракту, а також у створенні певних архетипічних ролей (герой-мученик) та проектуванні даних ролей за допомогою каналів передачі інформації (телебачення та Інтернет). Оптимальним способом нейтралізації ризиків стає послідовна деміфологізація ризикогенних театралізованих практик. Мімікрія тероризму і нелегітимне застосування насильства використовується для залякування соціуму та забезпечення панічної деморалізації, психологічного впливу на свідків терористичної дії.

Висновок. Отже, аналіз театральності як афективної реальності у соціокультурному бутті людини показує, що простір її буття не є ізольованим рівнем суспільного життя. Театр, як соціальний і культурно-мистецький інститут, вплетений у цілий спектр соціальних відносин різного рівня. Соціальні відносини виступають діахронічним виміром соціального простору, оскільки вони формують та відтворюють суспільство, встановлюють межі історичного часу / простору. Соціальна театралізація повсякденного життя виступає механізмом презентації соціальних ідей та образів індивіда. Драматургічний підхід розглядає соціокультурне буття людини як театральну виставу. Перформативність у соціокультурному бутті людини характеризується переходом від одного соціального стану до іншого, та спроби її перенесення у театральну площину, з використанням медіа-засобів як інформаційного коду. Позиція, заявлена персонажем у соціальному просторі, потребує безперервного підтвердження його претензій, демонстрації його значущості за допомогою певних способів поведінки та зовнішньої атрибутики. Потреба безперервної актуалізації актів утвердження людини в соціокультурному бутті дозволяє продемонструвати подібність соціокультурної реальності з театральністю як «афективною реальністю».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Газнюк Л.М. *Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття: монографія*. Київ: ПАРАПАН, 2008. 368 с.

Газнюк Л., Бейлін М. Трансформація бажання в суспільстві «постспоживання». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*, 2020 (63), С. 59-70. <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2020-63-7>.

Колісник О. В. Театр у соціокультурній динаміці сьогодення. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. № 11, 2016. С.56-58.

- Прокопович Л.В. *Театральність в соціокомунікативних проявах культури: соціально-філософське дослідження*. Монографія. Одеса: ЕКОЛОГІЯ, 2019. 336с.
- Berger T., Lucman P. *The Social Construction of Reality*. London: Penguin Books. 1991. 249 p.
- Debord, Guy. *Comments on the Society of the Spectacle*. London, New York: Verso. 1990. 99 p.
- Dux G. Communicative Reason and Interest: on the Reconstruction of the Normative Order in Societies Structured by Egalitarianism or Domination. *Communicative Action*. Cambridge: Polity Press, 1991. pp. 74-90.
- Encyclopedia of European Social History from 1350 to 2000*. Detroit: Charles Scribner's Sons. Vol. 5. 2001. 546 p.
- Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tuebingen; Basel: Francke, 1999. 342 s. <https://doi.org/10.36198/9783838516677>
- Gazniuk L., Dyachenko Y., Kovalenko J., Semenova Yu. Man In The Media Technology Industry. *European Proceedings of Social and Behavioural Sciences*. Vol. 108. 2020. pp. 618-623. doi: 10.15405/epsbs.2021.05.02.76 <https://www.europeanproceedings.com/article/10.15405/epsbs.2021.05.02.76>
- Gazniuk L.M., Semenova Yu. A. Fashion industry as a representative space of human being. *Research, challenges and development prospects in the area of social sciences: Collective monograph*. Riga: Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. pp. 89-106. <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-42-6/89-106>
- Giddens A. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press. 1991. 264 p.
- Gregory D. *Geographical Imaginations*. Cambridge & Oxford: Blackwell, 1994. 344 p.
- Harvey D. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1989. 423 p.
- Hindess B. *Philosophy and Methodology in Social Sciences*. New Jersey, Atlantic Highlands: Humanities Press. 1977. P. 61.
- Pfister M. *Das Drama: Theorie und Analyse*. Munchen: W. Fink, 1988. 454 s.

Газнюк Лідія Михайлівна

доктор філософських наук, завідувач кафедри гуманітарних наук,
Харківська державна академія фізичної культури,
вул. Клочківська, 99, 61058, м. Харків, Україна
E-mail: lidiagazn@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4444-3965>

Семенова Юлія Анатоліївна

кандидат філософських наук, доцент кафедри гуманітарних наук
Харківська державна академія фізичної культури
вул. Клочківська, 99, Харків, 61022, Україна
E-mail: semenova.yuliia.a@gmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6652-1659>

Стаття надійшла до редакції: 20.03.2024

Схвалено до друку: 12.05.2024

THEATRICALITY AS "AFFECTIVE REALITY" IN THE SOCIO-CULTURAL EXISTENCE OF HUMAN

Gazniuk Lidiia M.

DSc in Philosophy, Head of Humanities Department
Kharkiv State Academy of Physical Culture
99, Klochkivska str., Kharkiv, 61022, Ukraine

E-mail: lidiagazn@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4444-3965>

Semenova Yuliia A.

PhD, associate professor of the Department of Humanities

Kharkiv State Academy of Physical Culture

99, Klochkivska str., Kharkiv, 61022, Ukraine

E-mail: semenova.yuliia.a@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6652-1659>

ABSTRACT

The presence of theatricality as an "affective reality" in the structures of a person's sociocultural existence is revealed. It is shown that the phenomenon of theatricality is inherent in social activity, and the desire to emulate and imitate confirms the readiness to reproduce and repeat certain actions that are rooted in human nature. The understanding of the socio-cultural space as artificial within the framework of the structural-semiotic approach is substantiated, its characteristics such as tension, brokenness, which reflect the features of theatricality in the perception of social reality, are revealed. Methods of creating social practices initiated by the characters of the social space, both deliberate and unnatural, have been studied. The communication level of theatricality is analyzed, in which the means of mass communication, which provide the affective reality of theatricality, become a source of increasing riskogenic situations in modern society. Dialogicity, as an essential characteristic of theatricality, consists in the possibility of the convergence of different points of view, the identification of their inherent features and the perception of the values of another social group as an equal element of the social space. It was revealed that the suggestive aspect of theatricality should be considered as a way of influence of a dominant social group on other social groups by creating ideologies and symbolic illusions that reduce the level of social tension. The meaning of rituals, which constitute the praxeological level of theatricality, is determined, since it is with the help of rituals that the government carries out its performative function, contributing to the production and reproduction of social practices. It is shown that the social space, according to the structural-semiotic approach, is constructed in such a way that characters occupying similar or neighboring positions are in a state of affectation, are subject to similar conditions, and can have similar dispositions and interests, and therefore conduct similar practice.

Keywords: *sociocultural space, affectation, performance, human image, public character, imitative behavior, social practices.*

REFERENCES

- Berger, T., Lucman P. (1991). *The Social Construction of Reality*. London: Penguin Books.
- Debord, Guy. (1990). *Comments on the Society of the Spectacle*. London - New York: Verso.
- Dux, G. (1991). Communicative Reason and Interest: on the Reconstruction of the Normative Order in Societies Structured by Egalitarianism or Domination. *Communicative Action*. Cambridge: Polity Press, pp. 74-90.
- Encyclopedia of European Social History from 1350 to 2000*. (2001). Detroit: Charles Scribner's Sons. Vol. 5.
- Fischer-Lichte, Erika. (1999). *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tuebingen; Basel: Francke. <https://doi.org/10.36198/9783838516677>
- Gazniuk, L.M. (2008). *Filosofski etudy ekzystentsialno-somatychnoho buttia: monografii*. Kyiv.: PARAPAN, 368. (in Ukrainian)
- Gazniuk, L., Beilin, M. (2020). Transformatsiia bazhannia v suspilstvi «postspozhyvannia». *Visnyk Kharkivskoho natsionalnogo universytetu imeni V. N. Karazina. Seriiia «Filosofiiia. Filosoofski perypetii»*, 63, pp. 59-70. <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2020-63-7>. (in Ukrainian)
- Gazniuk, L., Dyachenko, Y., Kovalenko, J., Semenova, Yu. (2020). Man In The Media Technology Industry. *European Proceedings of Social and Behavioural Sciences*, 108, pp. 618-623. doi: 10.15405/epsbs.2021.05.02.76 <https://www.europeanproceedings.com/article/10.15405/epsbs.2021.05.02.76>

- Gazniuk, L.M., Semenova, Yu. A. (2020). Fashion industry as a representative space of human being. *Research, challenges and development prospects in the area of social sciences: Collective monograph*. Riga: Izdevniecība "Baltija Publishing", pp. 89-106. <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-42-6/89-106>
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Gregory, D. (1994). *Geographical Imaginations*. Cambridge & Oxford: Blackwell.
- Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Hindess, B. (1977). *Philosophy and Methodology in Social Sciences*. New Jersey, Atlantic Highlands: Humanities Press.
- Kolisnyk, O. V. (2016). Teatr u sotsiokulturnii dynamitsi sohodennia. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, 11, pp. 56-58. (in Ukrainian)
- Pfister, M. (1988). *Das Drama: Theorie und Analyse*. Munchen: W. Fink.
- Prokopovych, L.V. (2019) *Teatralnist v sotsiokomunikatyvnykh proiavakh kultury: sotsialno-filosofske doslidzhennia*. Odesa: Ekolohiia. (in Ukrainian)

Article arrived: 20.03.2024

Accepted: 12.05.2024