Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Научно-исследовательский институт прикладной культурологии

В. П. КУРБАТОВ

СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ СПЕКТАКЛЯ КАК СИСТЕМНЫЙ ОБЪЕКТ

Учебное пособие

К е м е р о в о 2007

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

УДК 792
ББК 8533
К93

Печатается по решению научного совета
Научно-исследовательского института прикладной культурологии

Рецензенты:
Стрежнев К. С., главный режиссер Свердловского
музыкального академического театра,
народный артист РФ, профессор
Вихрецкий Д. С. – главный режиссер
Кемеровского театра кукол

Курбатов В. П.

К93 Сценический образ спектакля как системный объект [Текст]: учебное пособие / В. П. Курбатов; Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2007. – 182 с.

ISBN 978-5-8154-0151-8.

В пособии рассматривается сценический образ спектакля как система, состоящая из подсистем, которые могут выступать самостоятельными системами, в определенный момент спектакля. Исследуются современные понятия и определения: «художественный образ», «художественно-эстетический образ», «сценический образ».

Пособие адресовано культурологам, преподавателя и студентам средне-специальных и высших учебных заведений режиссерской специализации, а так же всем, кто интересуется проблемами театра.

ББК 8533
УДК 792

ISBN 978-5-8154-0151-8

© Кемеровский государственный
университет культуры и искусств, 2007

FreeBusta is knowledge
without borders!



ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящее время в практике работы учреждений социально-культурной сферы и высшей школы используется большое разнообразие социально-педагогических и психологических методик, направленных на изучение специальных предметов для которых применяются новые технологии, разработанные в различных регионах России учеными и практиками, работающими в сфере культуры и образования.

Немаловажное значение в данном процессе имеет разработка новых программ и технологий, необходимых для подготовки специалистов XXI века.

Технология – предметное единство природного и социального в сфере практики, но для успешной практической деятельности необходимы теоретические знания, которые служат базой для социально-культурной деятельности. Следовательно, рассмотрение технологических основ этой деятельности как системного технологического процесса не только позволит специалистам изучить объективные закономерности ее функционирования, но и будет способствовать решению проблем ее совершенствования.

Освоение технологий – это критерий профессионализма будущих работников сферы культурно-досуговой деятельности. В современных условиях развития общества, реформирования образования, децентрализации управления культурными процессами, приоритет гуманистических подходов к воспитанию, развитию и обучению, особую актуальность приобретает подготовка специалистов, работающих в сфере театральной деятельности, владеющих знаниями в области психологии, культурологии, педагогики.

Данное учебное пособие предназначено для преподавателей и студентов, высших и среднеспециальных учебных заведений.

Сценический образ является основой театрального искусства, это аксиома и сегодня, когда в театр приходят новые технологии, связанные с появлением современных материалов, применяемых при оформлении спектаклей, с новым техническим оснащением театра, возникла необходимость рассмотрения сценического образа как системного объекта, как единой системы, включающей в себя подсистемы, которые сами являются не менее сложными системами. В искусстве все взаимосвязано, а тем более в театральном, изменение одной составляющей неизменно влечет за собой изменение остальных, участвующих в системе. Необходимость рассмотрения взаимосвязи и взаимодействия этих систем обусловила актуальность данного учебного пособия. Самое главное заключается в том,

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

что ни в одном литературном источнике сценический образ спектакля не рассмотрен как единая система. Гегель был прав, когда заявлял, что искусство утратило свой характер подлинной истинности и жизненности, что оно уже не занимает столь высокого положения, какое занимало в прошлые эпохи, а перенесено в мир человеческих представлений. Правда, раньше искусство также подвергалось мыслительному рассмотрению, но это делалось с единственной целью – познать, что такое искусство.

Будучи перенесенным, в мир представлений, искусство не доставляет людям удовольствие и одновременно вызывает их суждение относительно своего содержания, своих форм, задач, целей, смыслов. Словом, искусство уже немыслимо само по себе, а лишь в тесной связи с наукой: «искусство... не только не является высшей формой духа, а даже, наоборот, получает свое подлинное подтверждение лишь в науке, которая и санкционирует ему статус как такового». Тем самым, Гегель положил начало вторжению науки в сферу искусства и культуры.

Вспомним историю, как изменилось театральное действие, когда оно из под открытого неба перешло в здание или когда появилось, в начале газовое освещение, потом электрическое или когда в театральных спектаклях стали использовать кино. Изменилась внешняя форма сценического образа, а изменение внешнего повлекло за собой изменение внутреннего, то есть содержания. Подтверждение этому театр Иозефа Свободы «Латерна Магика».

Всем этим и обусловлена необходимость, рассмотрения сценического образа как системы, имеющей только ей присущую структурно-функциональную основу и состоящей из подсистем, каждая из которых, в свою очередь, является системой, действующих в определенных взаимосвязях и взаимодействиях, а так же в определении точных границ каждой подсистемы (системы), составляющей сценический образ.

Необходимость подобных исследований с научной и социальной точек зрения определяется:

Во-первых – природа сценического образа фундаментальная проблема театральной теории.

Во-вторых – решение проблем, связанных с природой сценического образа имеет не только большое познавательное, но и большое методологическое значение. В сценическом образе как в фокусе собираются и пересекаются такие ключевые для театрального искусства вопросы и категории как объективное и субъективное, интеллектуальное, действительность и воображение, социальное и личностное, повторимое и неповторимое, познавательное и ценностное.

FreeBusta is knowledge
without borders!

В-третьих – природа театрального искусства, а значит и сценического образа не является статичной и неизменной величиной. Вне истории, вне пространства и времени, нельзя постичь ни сущности, ни закономерности качественных изменений в создании сценического образа.

В-четвертых – если рассматривать необходимость изучения природы сценического образа не только с точки зрения потребностей науки театрального искусства и искусства вообще, но и с точки зрения потребностей общества, то нельзя не констатировать её особую актуальность. Причем следует подчеркнуть, что эта особая актуальность обуславливается внутренними потребностями общества, связанными с его собственным развитием на современном этапе.

При восприятии искусства, в данном случае сценического образа, человек может удваивать себя: теоретически – познавательно, осознавая самого себя, и аналитически-действенно, выбирая предложенные ценности и примеряя их на себя.

Таким образом, он как бы выстраивает собственную познавательно ценностную систему, необходимую ему в жизни.

Объяснение предложенных задач будет способствовать более эффективному теоретическому исследованию исторического развития образа и окажет большую пользу в подготовке режиссеров – постановщиков при соблюдении следующих условий:

1. Установление единого «языка» при теоретических исследованиях театрального искусства вообще и сценического образа в частности и при его практическом воплощении.

2. Проведение более четкой градации при определении театральных направлений.

3. Точнее и понятнее подводить теоретическую базу под практические открытия современных режиссеров.

4. Система образования студентов в качестве режиссера – постановщика должна начинаться с осмысления ими профессиональной деятельности как личностно-значимой, переходя далее к соотнесению собственных смыслов деятельности с требованиями социокультурного окружения и проектирование собственной концептуально выстроенной деятельности как самоутверждения в диалогическом взаимодействии со зрителем.

В театре всегда был человек, который занимался с актёрами, художниками, решал самые разные задачи – творческие и технические. Но долгое время этот «персонаж» оставался в тени, даже определение для него отыскали не сразу. Лишь к началу XIX столетия в театральной среде стал упоминаться некто главный при подготовке спектакля – создатель сценического мира. На рубеже XVIII–XIX вв. на страницах немецких театраль-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

ных изданий появилось новое понятие – «режиссура». Однако в разных странах новую фигуру театрального процесса называли по-разному, а от наименования на первых порах зависят и задачи, и формы работы.

В русский язык понятие «режиссура» пришло из немецкого: regieren – «управлять». Следовательно, режиссёр – тот, кто управляет, руководит. Во французском языке наименование имеет профессиональный оттенок: режиссера называют «мастер мизансцены» (фр. metteur enscene). Мизансцена (от фр. mise enscene – «постановка на сцене») – это расположение актёров на сценической площадке в каждый момент спектакля. Чередование мизансцен в том порядке, в котором предписывает пьеса, и рождает сценическое действие.

В Англии режиссёром называли того, кто «производит» спектакль – выполняет организационную работу, предшествующую творческой. С появлением кино создателей театрального спектакля стали называть director – т. е. тот, кто направляет действие и отвечает за всё. Иногда применяют ещё один термин – постановщик. Происхождение этого названия тоже имеет объяснение. Процесс работы над спектаклем предусматривает перевод, переложение литературного текста на особый язык сцены. Режиссёр воспроизводит, т. е. ставит, пьесу на сцене при помощи актёров, художника декоратора, композитора и др.

У режиссёра много задач: он должен быть и организатором, и педагогом, и толкователем текста пьесы – своего рода вождём, «хозяином» спектакля. Главную роль режиссёра и люди театра, и публика осознали не сразу а, постепенно. На протяжении XIX в. само существование новой профессии подвергалось сомнению – и авторы, а иногда и актёры не хотели подчиняться режиссёру. Создатели спектаклей часто распределяли обязанности. Один работал с актёрами, второй решал, как будет оформлена сцена, третий объяснял труппе замысел драматурга и т. д. Не случайно в XIX столетии возникли такие понятия, как изобразительная режиссура (постановщики занимались решением сценического пространства) и словесная режиссура (превращение слова написанного в слово произнесённое).

Одни историки считают, что режиссёр существовал с момента возникновения театра, и отчасти они правы: кто-то всегда занимался подготовкой спектакля. Существует и другое мнение: режиссура возникла лишь с появлением особого типа драматургии, которая потребовала сложного построения сценического действия, работы с ансамблем (фр. ensemble – буквально «вместе») актёров, создания сценической атмосферы. Такая драма появилась в последней четверти XIX в., она так и называлась: новая драма. Именно тогда в театр пришли толкователи этой драматургии –

FreeBusta is knowledge
without borders!

режиссёры; они стремились создать на сцене особый художественный мир. Спектакль понимался теперь как нечто цельное, он должен был подтвердить единство замысла режиссёра и актёрской игры. Само понятие «замысел» тоже родилось в конце XIX в.

Однако идея режиссуры появилась почти на век раньше: немецкие романтики конца XVIII – первой половины XIX столетия говорили о театральном спектакле как о самостоятельном мире, созданном художником творцом. Русский писатель и драматург Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) считал, что в театре кто-то должен «заведовать» и трагедией, и комедией. Он такого называл «актёра художника» «хоров о ждём» (явная аналогия с режиссёром!). «Только один истинный актер художник может слышать жизнь, заключённую в пьесе, и сделать так, что жизнь эта сделается видной и живой для всех актёров; один он может слышать законную меру репетиций – как их производить, когда прекратить и сколько их достаточно для того, дабы возмогла пьеса явиться в полном совершенстве своём перед публикой», – утверждал Гоголь, очень точно и развёрнуто определив смысл режиссёрской, постановочной работы. Но в русском театре тогда, в 40-х гг. XIX в., эти высказывания писателя казались лишь несбыточными мечтами, утопией. К самой мысли о необходимости режиссуры в России пришли позднее других европейских стран – лишь в самом конце XIX столетия.

С начала XX в. повсеместно, за исключением Италии и Соединённых Штатов Америки, где становление театра отличалось от общеевропейского, пути развития искусства сцены, стали определять режиссёры. Очень быстро споры о необходимости режиссуры почти прекратились, но возникла иная полемика: о задачах режиссёрского искусства. В том, что это искусство, уже никто не сомневался. Один из создателей Московского Художественного театра – и театральной системы Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев 1863–1938) считал: режиссёр должен умереть в актёре, т. е. свой замысел режиссёр должен вложить в сознание актёра, именно через него выразить всё, что намерен сказать сам. Для каждой пьесы постановщик обязан найти особую форму жизни на сцене, глубоко проникнуть в замысел автора и понять формы его мышления. С таким подходом спорил знаменитый экспериментатор в области театрального искусства Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Он считал, что режиссёр – это «автор спектакля» и поэтому должен чувствовать себя свободным. Авторский текст, по В. Э. Мейерхольду, налагает определённые рамки на свободу режиссёрского замысла, но рабом текста постановщик не может и не должен быть ни в коем случае.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Как только режиссёр обрёл главенствующее положение в театре, важной стала проблема взаимопонимания между участниками спектакля. На сценической площадке могут сталкиваться различные стили, разные творческие пристрастия. Режиссёр постановщик призван соединить все элементы в одно целое, учитывая при этом особенности характеров актёров и вкусы художника, понимая двойственность их роли в подготовке спектакля. Актёры и художник сценограф одновременно самостоятельны и подчинены воле режиссера постановщика. Он же в своей работе должен помнить о двойном, точнее, даже тройном подчинении актёра. Участник сценического действия должен руководствоваться текстом пьесы (во всяком случае, произносить слова, написанные драматургом), следовать режиссёрским указаниям и освоить пространство, построенное сценографом.

История театра XX в. показала, что по желанию режиссёра и при помощи актёров, воплощающих его замысел на сценических подмостках, может быть изменён даже жанр пьесы, положенной в основу спектакля. Комедийный текст по воле постановщика приобретает черты трагедии, трагический сюжет трактуется как сатирический, а драматический персонаж выглядит смешным. Подлинное произведение театрального искусства рождается только в творческом содружестве всех участников сценического действия, но ведущая роль режиссёра непременно сохранятся.

Материал пособия представлен с историко-теоретических позиций с контрольными вопросами к каждому параграфу, списком литературы и практическими рекомендациями будущим режиссерам-постановщикам.

ГЛАВА 1. РЕЖИССУРА

1.1. ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ РЕЖИССЕРСКОГО ИСКУССТВА

Режиссерское искусство в современном смысле слова – как искусство создания художественно-целостного сценического произведения – возникло в конце **XIX в.**

Истоки театрального и режиссерского искусства лежат в первобытных языческих ритуалах и обрядах, связанных с коренными моментами жизни существующего общества. Персонификация явлений природы в том или ином божестве обусловливала необходимость своеобразного диалога с богами – в обрядах и ритуалах разыгрывались (то есть, подава-

FreeBusta is knowledge
without borders!

лись в театральной форме) ключевые моменты, жизненно важные события для племени.

В обрядовых действах, казалось бы, не было зрителей как таковых, все участники, сколько бы их ни было – при массовом обряде, или только жрецы, при тайном обряде, были непосредственно включены в само действо. Тем не менее, зритель был, точнее, подразумевался: эти театрализованные действа, первобытные мистерии, адресовались божествам, с ними вступали в диалог участники обряда. Так задавалась сакральность действа, высочайшая нота, сохраняющаяся в лучших произведениях театра и сегодня. Возникало первое осознание необходимой профессионализации будущего театра: чем искуснее ведется диалог с богами, тем вероятнее достижение их благосклонности. Таким образом, первыми профессионалами архаичных театрализованных форм были жрецы и шаманы; позже плакальщики, певцы, танцоры, прославлявшие древних богов – Диониса, Сатурна, Осириса, Ваала и руководил всей этой организацией действа – главный шаман, который исполнял функции современного режиссера-постановщика – распределял роли, определял костюмы и выстраивал логику действия будущего обряда, определяя последовательность действия его место и время. Здесь же впервые сформировалась и была осознана одна из важнейших социальных функций будущего театра – идеологическая. Близость к богам дает жрецам власть; для того, чтобы ее поддерживать, необходимо формировать нужное общественное мнение и настроение, идеологическую доктрину. И это еще одно доказательство того, что режиссером постановщиком выступал главный шаман племени.

Сочетание в одном лице автора и исполнителя, характерное для ранних ступеней развития греческого театра, обусловливало участие драматурга во всем процессе подготовки спектакля, в обучении актеров и т. д. В античном театре драматурги принимали непосредственное участие в постановке своих произведений.

Во второй половине VI в. до н. э. трагедия достигла значительного развития. Античная история передает, что первым афинским трагическим поэтом был Феспид. Первая постановка его трагедии (название ее неизвестно) состоялась весной 534 г. до н. э. На празднике Великих Дионисий. Этот год принято считать годом рождения мирового театра.

Феспиду приписывается усовершенствование масок и театральных костюмов. Но главным нововведением Феспида было выделение из хора одного исполнителя – актера. Этот актер, или, как его называли в Греции, гипокрит (ответчик), мог обращаться к хору с вопросами, отвечать на вопросы хора, изображать по ходу действия различных персонажей, покидая сценическую площадку и возвращаясь на нее. Таким образом,

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

ранняя греческая трагедия была своеобразным диалогом между актером и хором и по форме напоминала скорее кантату. При этом, хотя количественно партия актера в первоначальной драме была невелика, и главную роль играл хор, именно актер с самого своего появления стал носителем действенного, энергичного начала.

Основная работа заключалась в работе с хором и выстраивания диалога между хором и действующим лицом. Со временем количество действующих лиц увеличивалось, это связано с именами великих древнегреческих драматургов – Эсхила, он ввел второго актера, Софокла – третьего, Еврепид и Аристофан – вводили столько, сколько считали нужным.

Постепенно к работе с хором стали подключать людей, которые специализировались на этом. Хотя точного подтверждения и ни одного имени такого специалиста до нас не дошло. Существовали так называемые хореги, из числа знатных и богатых граждан, которые финансировали театральные постановки. После окончания театральных состязаний, они могли установить памятник, написав на нем свое имя и имя драматурга победителя, но работали ли эти хореги с хором или только финансировали спектакль – история умалчивает.

Сочетание в одном лице автора и постановщика, характерно для ранних ступеней развития театра.

Средневековый театр зародился в лоне Церкви. В то время службы в храмах проводились на латинском языке, непонятном большинству прихожан. Духовенство решило приблизить богослужение к театральному действу – разыграть некоторые эпизоды Священного Писания. Так возникла первая форма религиозного театра – литургическая драма. Местом представления избрали алтарь. Сначала в пасхальные и рождественские дни чтения религиозных текстов стали сопровождать нехитрыми действиями. Например, в Страстную пятницу заворачивали в чёрную материю крест и клали его на пол – это символизировало погребение Христа. На Рождество три священника изображали волхвов: по Евангелию, волхвы (мудрецы с Востока) увидели яркую звезду, вспыхнувшую при рождении Христа, и пришли поклониться будущему Царю мира; путь им указывала звезда. Постепенно в службы стали входить сценки, которые священники читали по ролям. Одна из первых – приход ко Гробу Господню трёх Марий (Матери Иисуса Христа, матери Иакова и Марии Магдалины); диалог женщин с ангелом уже не повторял точно текст Евангелия. Действующим лицам полагались даже костюмы – мантии, плащи, шлемы для воинов, шкура зверя для Иоанна Крестителя. И опять, как в архаичный период, организаторами театрального действа становятся церковнослужители.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Ими же, писался текст, для спектаклей, сюжеты по-прежнему заимствовали из Священного Писания. В текстах уже встречаются ремарки, содержащие «постановочные» указания: «Сперва расположим места и жилища, а именно – во-первых, распятие, а потом гробницу. Там должна быть также и тюрьма, чтобы заключать узников. Ад будет с одной стороны, а дома – с другой, потом Небо, выше, на ступеньках». Действие полулитургических драм происходило на небе, на земле и в аду. На первых порах возникла не предвиденная трудность. По ходу спектакля иногда появлялся дьявол (он искушал праведников), а дьяволу положена свита – нечистая сила. Священники выступать в подобных ролях не могли, поэтому чертей играли светские лица. Костюм беса был несложен – исполнитель всего лишь выворачивал свою одежду наизнанку. Вопреки намерениям устроителей действа черти становились едва ли не самыми любимыми персонажами. Сценки с участием нечистой силы проходили под хохот зрителей. Играли полулитургические драмы уже не внутри храма, а снаружи, на ступенях.

В XIII в. появился новый вид представления на религиозную тему инсценировались легенды о чудесах, творимых святыми и Богоматерью. Такие спектакли назвали мираклями не случайно: французское слово происходит от латинского miraculum «чудо». Сюжеты мираклей очень разнообразны, но в них всегда есть назидание: за порочные поступки персонажи несут наказание, грешники раскаиваются, посланцы Бога посрамляют порок. Земная жизнь часто предстаёт как путь скорби и страданий, но герой надеется на чудо – и чудо происходит! Беды благодаря небесному вмешательству оказываются в прошлом, а в будущем – счастье праведной жизни. И опять мы видим зарождение социальных функций сегодняшнего театра.

Исполнение мираклей не приурочивалось, к какому – либо празднику. Они устраивались для того, чтобы лишний раз показать, как нужно жить и не идти против воли бога-церкви.

Более всего средневековая публика любила мистерию – вид религиозного театра, достигший расцвета в XIV–XV вв. Мистерии были частью городских пасхальных и рождественских торжеств и обычно проходили на центральной площади. Городской совет и церковные власти назначали людей, ответственных за проведение празднеств. Те руководили строительством «сцены», сочиняли текст, проводили репетиции, то есть полностью отвечали за постановку спектаклей.

Искусство постановки спектаклей развивается в религиозных представлениях XIV–XVI вв. (миракль, мистерия, моралите), насыщенных зрелищными эффектами. Привлекается большое количество людей для

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

участия в спектаклях и самое главное, назначались специальные люди для организации и проведения спектаклей. Зарождается будущий профессиональный театр. Формирование профессионального театра в эпоху Возрождения происходило обычно в условиях, когда драматург выступал и как актер, и как руководитель труппы, организатор и постановщик представления (напр., в Италии А. Беолько, в Испании Лопе де Вега, в Германии Г. Сакс, и др.). Характерный для некоторых видов народного театра (итальянская комедия дель арте, фарс и др.) метод импровизации, при постоянных сценариях вместо пьес и масках вместо характеров, по существу исключал потребность в режиссере. Большое значение для развития первооснов режиссерского искусства имела деятельность великих драматургов эпохи Возрождения – В. Шекспира и Лопе де Вега. Создавая театр больших гуманистических идей, они рисовали борьбу сложных и сильных человеческих характеров. Отсюда – их внимание к актерскому творчеству, стремление научить актеров исходить в своей игре из авторского замысла, требование правдивости чувств, простоты и сдержанности исполнения. Взгляды Лопе де Вега на театр были выражены в трактате «Новое искусство писать комедии в наше время» (1609). Представление о В. Шекспире – теоретике театра и воспитателе актеров – дает сцена Гамлета с актерами («Гамлет», действие 3-е, сцена 2-я).

Феодальная реакция, распространившаяся в Италии и ряде других европейских стран со 2-й пол. XVI в., вызвала аристократизацию театра, усиление в нем зрелищных, развлекательных элементов. В придворных и постоянных публичных театрах

В XVI–XVII вв. утвердился тип пышного спектакля со сложным декорационным оформлением, эффектами, основанными на применении театральных механизмов. На первый план выдвинулось искусство декоратора-машиниста и архитектора, создателя грандиозных перспективных декораций, всевозможных апофеозов, полетов и превращений. Традиции подобной эффектной зрелищности неоднократно воскресали в практике театра последующих веков.

Развитие классицизма в европейском театре XVII–XVII вв. сопровождалось выработкой единой эстетики, строго регламентировавшей приемы актерской игры. Актерский ансамбль, создававшийся на основе этой эстетики, имел другую природу, чем ансамбль народного театра, построенный на максимальном раскрытии индивидуальных возможностей исполнителя. Расин, сам ставивший свои трагедии на сцене театра Бургундского отеля (Париж), обучал актеров декламации с голоса, добиваясь от них музыкальной напевности речи, плавного величественно-округлого жеста. Отвлеченной декорации, отвечавшей требованиям единства места

FreeBusta is knowledge
without borders!

и времени действия (дворцовый зал, площадь), соответствовали такие же условные, лишенные бытовой конкретности мизансцены. Но уже Мольер, преодолевая декламационную условность классицистского спектакля, стремился найти для каждой комедии особое конкретное решение. Крупнейшие теоретики эпохи Просвещения (Вольтер и Дидро во Франции, Лессинг в Германии) подчинили рационалистический метод классицизма задаче разоблачения дворянского абсолютизма и клерикализма. Они боролись за демократизацию театра, приближение его к повседневной жизни, добивались социальной и индивидуальной конкретизации актерских образов, поднимали важнейшие вопросы, касающиеся метода актерского творчества (Лессинг «Гамбургская драматургия», 1767–69; Дидро «Парадокс об актере», 1770–73). В области постановочного решения спектакля обнаружилось стремление к большей историчности и бытовой точности декораций, костюмов. Значительный вклад в режиссерское искусство внесла деятельность организованной Экгофом в Германии в 1753 «Академии актерского искусства». Участники Академии (актеры труппы И. Ф. Шенемана) не только всесторонне анализировали роли, но и обсуждали вопросы актерской этики и дисциплины. Ф. Л. Шредер, сподвижник Лессинга, руководитель Гамбургского театра, первый ввел в практику изучение актером не только своей роли, но и пьесы в целом, учредил предварительные читки пьес и регулярные репетиции. Крупнейший педагог, Шредер воспитал целое поколение видных актеров.

Во Франции конца XVII в. большое значение имела сценическая реформа, осуществленная Ф. Ж. Тальма, деятельность которого определила поворот от классицизма к романтическому театру.

Видные мастера европейского театра и крупнейшие писатели XIX в. (И. Ф. Гете, Л. Тик, К. Иммерман в Германии, Г. Лаубе в Австрии, У. Макреди, и отчасти Г. Ирвинг в Англии и др.), несмотря на все различия их художественных позиций, сыграли, значит, роль в развитии режиссерского искусства, отстаивая принцип единства ансамбля и осмысления актерами всей пьесы.

С именами Иммермана, Лаубе и других связано развитие реалистической школы актерского творчества.

Романтическое направление в европейском искусстве XIX в., с характерным для него интересом к изображению эпохи во всем ее историческом и бытовом своеобразии, заставляло мастеров театра искать ярких признаков среды и времени не только в характере персонажа, но и в декорациях, костюмах, а напряженная действенность пьесы порождала заботу об определенном эмоциональном звучании каждой сцены.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Постепенно функции режиссера усложняются; он становится самостоятельной фигурой в театре, от него отходят функции актера и драматурга. В это время профессия режиссера уже приближается к современному ее значению (режиссура – как искусство создания художественно-целостного сценического произведения).

Значительную роль в возникновении режиссерского искусства XIX в. сыграла деятельность немецкого Мейнингенского театра, (режиссеры Л. Кронек, герцог Георг II). Бережное отношение к авторскому тексту, тщательное натуралистическое воспроизведение исторической обстановки, достоверность, впервые, тщательно организованных массовых сцен составляли отличительные свойства мейнингенской режиссуры.

В Италии первую попытку перестроить организацию театрального дела, создать ансамбль, добиться тщательной отработки всех деталей спектакля предпринял во 2-й половине XIX в. видный актер и антрепренер Л. Беллоти.

Период становления западноевропейского режиссерского искусства, связан с деятельностью т. н. Свободных театров – А. Антуана в Париже (создан в 1897), О. Брама в Берлине (создан в 1889), «Независимого театра» в Лондоне (создан в 1891). Протестуя против условностей и штампов, руководители этих театров добивались воспроизведения на сцене «куска жизни» и, соответственно, предельной бытовой достоверности актерского исполнения.

В творчестве Антуана проявились тенденции к перенесению в театрпринципов литературной школы натурализма (во главе которой стоял Э. Золя) со свойственной этой школе склонностью подменять социальные закономерности биологическими и т. д.

В начале XX в. в период углубления общего кризиса европейской культуры натуралистические тенденции в режиссерском искусстве смыкаются с распространяющимся влиянием символизма. Многие режиссеры выступают в эти годы с критикой реализма, проповедуют условность театрального искусства как самоцель (А. Аппиа в Швейцарии, Э. Г. Крэг в Англии и др.). Большой вклад в развитие режиссуры внесло творчество видного немецкого режиссера М. Рейнхардта. Но, борясь с приемами натуралистического театра, стремясь раскрывать содержание пьесы в острой своеобразной сценической форме, обогащая спектакль выразительными средствами музыки, живописи, скульптуры, М. Рейнхардт не избежал в то же время влияния декадентских течений.

Ценные достижения в области режиссуры Запада принадлежат выдающимся художникам, обращавшимся в своем творчестве к использованию опыта русской школы режиссуры. (Ж. Копо, Ш. Дюллен, Г. Бати,

FreeBusta is knowledge
without borders!

Л. Жуве, Ж. Питоев во Франции, М. Валленти в Германии, Ю. Остэрва и Л. Шиллер в Польше, Н. Массалитинов в Болгарии, Э. Буриан в Чехословакии, Е. Ле Галъенн в США и др.).

Новый подъем демократического движения в годы после 2-й мировой войны 1939–45 благотворно отразился на развитии театрального искусства, в частности режиссерского. В это время в творчестве театра «Берлинер ансамбль» была практически реализована теория эпического театра Б. Брехта, основной пафос корой состоит в обращении сценического искусства к интеллектуальной мысли зрителя. Режиссура Б. Брехта вобрала в себя опыт В. Э. Мейерхольда, Э. Пискатора и др., по-своему осмыслила теорию К. С. Станиславского. Стремясь добиться публицистической остроты, ясности и четкости политических выводов, Б. Брехт придавал своим спектаклям максимально упрощенную, но чрезвычайно выразительную, броскую условную форму, часто прибегал к мизансценической метафоре, вводил в действие песни-притчи (т. н. «зонги»), дал ряд оригинальных решений сценического пространства. Режиссерские идеи Б. Брехта активно способствовали демократизации западного театра и утверждали метод социалистического реализма в нем. Во французском театре творческим позициям Б. Брехта близки взгляды Ж. Вилара, руководившего до 1963 Национальным народным театром (“ТНП”). В искусстве Ж. Вилара гражданский пафос и идейная глубина в интерпретации драматургического произведения сочетались с простотой и легкостью сценических форм. В режиссуре Ж. Вилара и Ж. Л. Барро обнаружилась тенденция к слиянию классической традиции французской сцены с опытом русской режиссуры. Но в искусстве Ж. Л. Барро явственнее звучит романтическая тема, порой обретающая экспрессионистскую окраску (постановки «Замок» и «Процесс» Ф. Кафки).

Демократические традиции А. Антуана и Ф. Жемье находят свое развитие в творчестве А. Барсака.

В Англии режиссерское искусство опирается, прежде всего, на новое осмысление шекспировского театра (М. Редгре, П. Брук, Т. Гатри и др.). Искусству П. Брука, отличающемуся широтой исторических обобщений и современной, вызывающей конкретные ассоциации остротой сценических приемов, близки режиссерские идеи Б. Брехта. Отдельные английские режиссеры (Дж. Литлвуд, П. Холл, Т. Ричардсон) обнаруживают стремление к демократизации сцены, к реализму.

Такие же тенденции сильны в итальянском театре, где на режиссерское искусство оказало сильное воздействие искусство кино, фильмы кинорежиссеров-неореалистов. Руководитель “Пикколо-театра” в Милане Дж. Стреллер осуществляет постановки, отмеченные высокой культурой,

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

интеллектуальностью. В режиссуре Э. Де Филиппо находят свое развитие и продолжение лучшие народные традиции и, прежде всего – традиции импровизационной комедии дель арте. Поиски новых сценических форм характерны для режиссуры Л. Висконти.

Первичные элементы режиссуры в России присутствовали в представлениях народной драмы, школьного театра XVII – начала XVIII вв., героико-комедийных спектаклях придворного и публичного театров времен царей Алексея Михайловича и Петра I. Ясное понимание общественных задач театра, широта и смелость замысла, использование выразительных средств народного искусства проявились в творчестве русского актера Ф. Г. Волкова. Актеру, педагогу и театральному деятелю И. А. Дмитревскому принадлежит выдающаяся роль в борьбе за подъем и демократизацию театрального образования, распространение театрального дела в России.

Кризис классицизма и утверждение романтических направления в русском театре XIX в. вызвали появление театральной педагогики нового типа. Характерной фигурой этого времени был А. А. Шаховской. Убежденный классицист сначала, он в пору расцвета литературного романтизма (20-е гг. XIX в.) создал в русском театре романтический жанр «волшебных представлений», отличавшихся динамикой действия, поэтической приподнятостью, синтетическим объединением выразительных средств драматического и оперно-балетного театра.

Традиции классицизма нашли революционное осмысление в эстетике декабристов. Близкий декабристам поэт и драматург П. А. Катенин стремился в своей театрально-педагогической деятельности к воспитанию актера-трибуна, создателя высокогероических образов. Однако его попытки защитить уже устаревший метод классицизма от натиска бурно развивавшихся в русском театре этих лет реалистических тенденций не имели жизненной основы.

Новое понимание идейных и эстетических задач театра было выражено в ряде статей и высказываний А. С. Пушкина. В статье «О народной драме и драме Погодина «Марфа Посадница»» (1830) А. С. Пушкин сформулировал важнейший принцип реалистического театра: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя». Этот принцип имел основное значение, как для актерского творчества, так и для режиссерского искусства. Он нашел свое яркое выражение в системе театральных взглядов, выдвинутой в 30–40-е гг. XIX в. Н. В. Гоголем и М. С. Щепкиным. Борясь за превращение театра в «великую школу» для народа, Н. В. Гоголь требовал от актеров всестороннего реалистического

FreeBusta is knowledge
without borders!

раскрытия «жизни, заключенной в пьесе», постижения логики действия, главной мысли пьесы и характера персонажа, перевоплощения в изображаемое лицо, умения поднять образ до значения типа. Он призывал «актера-художника», возглавлявшего труппу, взять на себя руководство постановкой и театром в целом и таким образом определял развитие режиссуры. Н. В. Гоголь указывал на значение слова как могучего средства общественного воспитания зрителей. Утверждая эти принципы, М. С. Щепкин учил актеров искусству сценического перевоплощения, умению, верно, доносить до зрителя мысль автора, подчинять свою игру раскрытию главной идеи сцены и всей пьесы. Реалистические принципы гоголевско-щепкинского направления в сценическом искусстве защищались и развивались революционно-демократической критикой – В. Г. Белинским, Н. А. Добролюбовым, М. Е. Салтыковым-Щедриным. Но заветы щепкинской школы осуществлялись лишь в области актерского творчества. В общем же решении спектакля, в его оформлении, мизансценировке и прочем на сцене русских императорских театров царила прежняя рутина. Режиссер был только «разводящим».

Активную многолетнюю борьбу за повышение постановочной культуры спектаклей и реформу театрального образования вел А. Н. Островский. Попытки создания актерского ансамбля предпринимали многие крупные деятели театра, но успехи в этой сфере были редки, единичны.

Яркую зрелищность, постановочные эффекты утверждал М. В. Леантовский. Большое значение в развитии режиссерского искусства имела деятельность А. П. Ленского, утверждавшего ведущую роль режиссера в создании спектакля, стремившегося к осуществлению единого замысла постановки.

В конце XIX в. борьба за подъем постановочной культуры была в значительной мере связана с деятельностью частных и клубных (любительских) театров.

Важнейшее значение для всего театрального искусства имела режиссерская деятельность К. С. Станиславского в московском Обществе искусства и литературы. В полном и современном смысле слова режиссерское искусство возникло в России одновременно с возникновением основанного К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко в 1898 Московского Художественного театра. Основатели МХТ, резко выступая против театра разобщенных актерских индивидуальностей, стихийного творчества отдельных трагиков или комиков, против фетишизации, произвола актеров «нутра», учитывали опыт мейнингенцев, Антуана, Брама и впервые выдвинули новые принципы сценического искусства, согласно которым, спектакль создавался как целостная реалистичная

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

картина жизни, во всех нюансах сотворенная режиссером в теснейшем контакте с драматургом и актерами. В режиссерском искусстве МХТ отразилось новое понимание идейных и художественных задач театрального искусства. Принцип жизненной правды не сводился в МХТ к пассивному копированию действительности, он требовал глубокого раскрытия общественных закономерностей, их яркого образного обобщения. Характеры пьесы, быт, историческая эпоха раскрывались в спектаклях МХТ с небывалой до того достоверностью. Актерский ансамбль получил новое качество благодаря тончайшей разработке ролей, их идейного и психологического содержания, драматической взаимосвязи. Гармония всех элементов спектакля служила выражению внутреннего смысла пьесы, атмосферы действия («настроения»), тончайших особенностей художественного стиля автора. МХТ произвел реформу в области декорационного оформления спектакля; был уничтожен условный сценический павильон, ровная плоскость пола, обстановка действия стала максимально жизненной, удобной для построения неожиданных, исполненных естественности и психологической убедительности мизансцен. Постановочные задачи неразрывно сплетались в МХТ с педагогическими. Необходимость разработки вопросов актерского творчества, его внутренних путей и методов, органически вырастала из всей эстетики и художественной практики МХТ.

Режиссура МХТ оказала решающее воздействие на развитие русского и мирового режиссерского искусства.

Возникновение МХТ знаменовало собой новый этап истории сценического искусства и высоко подняло значение режиссера в театре. Режиссер стал восприниматься как самостоятельный художник, без участия которого практически немыслимо создание спектакля, а режиссура – как особое искусство, синтезирующее творческие достижения драматурга, артистов, художника, композитора и др. в едином внутренне гармоничном художественном образе.

Режиссерская деятельность К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко оказала огромное влияние на многих режиссеров. Провинциальные театры подражали МХТ и даже прямо копировали его спектакли. Ранний период деятельности МХТ связан е активным утверждением реализма, исторической драматургии А. К. Толстого и современной драмы Чехова и Горького. В эстетической программе МХТ доминировало требование бытовой и психологической правды.

После 1905 г., опираясь в основном на символистское искусство, ученик К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко В. Э. Мейерхольд, выдвинул в противовес этой программе свою программу «ус-

FreeBusta is knowledge
without borders!

ловного театра». Полностью сохраняя выработанные в МХТ принципы художественной цельности спектакля, ансамблевости, полновластия режиссера, Мейерхольд противопоставил требованию жизненной правды и правды актерского «переживания» принципы «театральной правды», выразительности внешней формы, настаивал, на «скульптурности» или «барельефности» мизансцен, музыкальной размеренности интонаций. Усиленным заботам режиссеров МХТ о внутренней органичности актерского творчества, о правде чувства и жизненности атмосферы с полемической остротой противопоставлялись принципы условности, игровая природа театра. В работе с художниками В. Э. Мейерхольд, в противовес требованиям исторической достоверности и бытовой конкретности, утверждавшимся МХТ, выдвинул принцип живописности и привлек к работе в театре группу талантливейших мастеров «Мира искусств». Впервые В. Э. Мейерхольд продемонстрировал свои принципы в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, затем в Александрийском театре. Режиссерские опыты В, Э. Мейерхольда были связаны с утверждением на русской сцене символизма, а затем – со стилизаторскими постановками классики. Свои принципы он изложил в книге «О театре».

Философское, романтическое направление в театральном искусстве утверждал Ф. Ф. Комиссаржевский. Режиссура Н. Н. Евреинова, отличавшаяся тенденцией к внешней стилизации, к экзотичной зрелищности, субъективизму, противостояла основному реалистическому направлению русской режиссуры.

Гражданский пафос, стремление к праздничному, жизнерадостному искусству были характерны для творчества К. А. Марджанова (Марджанишвили). Творческий метод МХТ пропагандировал в своем искусстве А. А. Санин. Значительными событиями в истории режиссерского искусства в России были возникновение 1-й Студии МХТ, где вместе с К. С. Станиславским работали Л. А. Сулержицкий и Е. Б. Вахтангов. Камерного театра во главе с А. Я. Таировым. Все эти течения – от так называемого «душевного реализма» 1-й Студии до эстетизма раннего Камерного театра, выражали различные направления русской режиссуры. Творческая полемика между К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, с одной стороны, и В. Э. Мейерхольдом – с другой, породила весьма интенсивные и плодотворные искания. В этой взаимной борьбе были отвергнуты как бескрылый, серый натурализм, так и самодовлеющая условность, сценического формализм. Многие идеи и формы, возникшие в дореволюционном русском режиссерском искусстве, получили в дальнейшем интенсивное развитие, обогатили практику и опыт мирового и российского театров.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Режиссура К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко получила мировое признание. Создатель ряда сценических шедевров советского театра К. С. Станиславский внес огромный вклад в теорию театра и в теорию режиссерского искусства, в частности, разрабатывая свою «систему», в которой были впервые научно обоснованы объективные закономерности сценического творчества.

Многие направления в режиссуре Запада в XX в. развивались под воздействием русской режиссуры (К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, М. А. Чехова), которые разрабатывали собственные театральные системы, предназначенные и для работы с актерами, и для постановки спектаклей.

1.2. ТЕАТР: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ, УСЛОВНЫЙ ЭПИЧЕСКИЙ. СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ

В конце XIX в. в театральном искусстве появились два учения о природе театрального искусства, авторами которых выступили организаторы Московского художественного театра Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев) и Владимир Иванович Немирович – Данченко. При всех своих различиях, данные учения, как показало время, родственны по своим признакам, направлены к единой цели. Поэтому их практическое применение слилось в многосложный «метод Художественного театра» или, как мы привыкли называть ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ театр. Данное учение оказало огромное влияние на развитие театрального искусства во всем мире, дав толчок для появления двух других, не менее важных направлений – УСЛОВНОГО театра Всеволода Эмильевича Мейерхольда и ЭПИЧЕСКОГО Бертольда Брехта. Это абсолютно не значит, что не существовало других театральных направлений, в России они связаны с именами Александра Яковлевича Таирова и Евгения Багратионовича Вахтангова, за рубежом Антуана Крэга, М. Рейнгардта, позднее А. Арто и Е. Гротовского. Существовоовали и другие своеобразные режиссерские течения, но все они, как показало время, не могут соперничать по значимости и авторитетности открытых ими сценических тенденций с учением К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Поэтому, мы остановимся на трех основных сценических направлениях – театрах ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ, УСЛОВНОМ, ЭПИЧЕСКОМ. Хотя каждое из этих наименований относится к разным художественным сферам: пси-

FreeBusta is knowledge
without borders!

хологический театр, очевидно, противопоставляется намеренной и рельефной обобщаемости образов, условны – к стремлению к сценическому правдоподобию, а эпический – лирическим, субъективным, личностным началам в драме и ее интерпретации режиссерами и актерами. Все эти подвижные противоречия присущи органической природе всякого реалистического театра, но по разному разрешаются в изучаемых нами трех его направлениях. Три неразрывные сферы этих противоречий, так или иначе, сложно контактируют между собой в любом спектакле, любого театра. Вместе с тем каждое театральное учение по-своему организует и направляет сложное триединство «пьеса – ее постановка – зритель». В конечном счете, каждый театральный метод – это своеобразная структура воздействия сценического искусства на зрителей и, соответственно, особый характер продуктивности, его социальной функции, содержания, зрительских восприятий. Относительность этих определений очевидна. Без более или менее устойчивой опоры на психологию нет реалистического театра, а то, что В. Э. Мейерхольд и Б. Брехт принадлежат реализму, сегодня мало у кого вызывает сомнение. К. И. Чуковский писал в 1926 году: «Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологичны. Идиоты видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк осердечен, насыщен психеей, основан на проникновенном знании души человеческой» [12, с. 536]. А сколько великолепной и блистательной психологической точности в пьесах и спектаклях Б. Брехта!

Попытаемся отметить некоторые сходные, а то и совпадающие положения художественных концепций К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда и Б. Брехта.

Трое основателей главных театральных направлений XX века провозглашали высокую идейность искусства, его воспитательную миссию, как важнейшее его предназначение; без общественно значимого содержания театр обречен на деградацию и гибель.

И К. С. Станиславский, и В. Э. Мейерхольд, и Б. Брехт сделали каждый по-своему идейность творчества стержнем своей методики: первый – сверхзадачей и сквозным действием, второй – программой «актера-трибуна», третий – отчуждением как средством, с помощью которого театр призван, активно выражать свою наступательную позицию.

По существу смысл и назначение провозглашенной К. С. Станиславским сверхзадачи разделялись и В. Э. Мейерхольдом, и Б. Брехтом, это понятие было им одинаково близко и занимало в их методике такие же центральные места, как и у самого их автора (при всей разнице терминологии).

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

В. Э. Мейерхольд настаивал в 1933 году: «Главная цель – понять задачу спектакля» (Можно было бы сказать сверхзадачу) Если не поставите определенной задачи и если эту определенную задачу не поймете, ваш спектакль теряет весь смысл» [12, с. 271].

Тенденциозность, партийность творчества – главная установка театра Брехта, и он, как и следовало предполагать, весьма сочувственно отнесся к понятию «сверхзадача». Отметим, что ему оказался близок и метод физических действий, поскольку Брехт, «будучи убежден, что чувства и настроения установятся потом., постоянно требует, чтобы на первых репетициях актер показывал главным образом фабулу, событие, свое занятие» [6, с. 139–140] Б. Брехт сходно с К. С. Станиславским раскрыл действенную природу театра, придавал важнейшее значение поступку, которому соответствует один из самых употребляемых терминов теории эпического театра. – Gestus (в переводе – жест, но данный перевод не соответствует пониманию Брехтовскому пониманию этого слова). Правда К. С. Станиславский значительно глубже и конкретнее разработал структуру и компоненты сценического действия, определил его «двигатели» в пьесе, но Б. Брехт и не претендовал на что-либо подобное. В. Э Мейерхольд с удовольствием принял известие об увлечении К. С. Станиславским «магией» физических действий, чудесно помогающие актеру овладеть сценическим образом. Мастер усмотрел в этом приход своего учителя, к методике аналогичной «биомеханики», им самим практикуемой с начала 20-х годов. Некоторые основания для сближения биомеханики с методом физических действий были, ведь обе методики базируются на единстве психофизической природы человека.

И К. С. Станиславский, и В. Э. Мейерхольд, и Б. Брехт неизменно усматривали в актере центральную фигуру спектакля. Все кто после Октября работал с В. Э. Мейерхольдом, единодушно свидетельствуют, что он, вопреки утверждению своих недоброжелателей, не подавлял инициативу актера. Он стремился к наиболее полному раскрытия его творческой индивидуальности. Б. Брехт тоже не сомневался в том, что все зависит от актера [6, с. 147].

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко выявляют сценическое действие преимущественно с позиции актера-героя, В. Э. Мейерхольд – с позиции актера-творца. Б. Брехт, в свою очередь, обнажает перед зрителями диалектическое противоречие актерского творчества, наглядно его демонстрирует. Б. Брехт, то сближает обе стороны этого противоречия, то их разделяет настолько, что актер-творец предстает на сцене резко ограниченным от воплощаемого им действующего лица, действует от него совершенно независимо. Эти операции призваны обеспечивать зрителям

FreeBusta is knowledge
without borders!

рационально-критическое отношение к театральному действию. Зрители должны понимать, что события, происходящие в спектакле, не требуют фатально от его героев именно тех поступков, которые они совершают, что у этих героев была свобода выбора, не ограниченная какой-либо не от них зависящей предопределенностью. Каждый человек лично отвечает за совершаемые поступки, и судить о нем следует по сумме его деяний, имея в виду, что они могли бы быть другими в этих же обстоятельствах. Чрезмерное углубление в психологические мотировки может помешать критической объективности зрительских оценок происходящего на сцене. Поэтому Б. Брехт выступает против полного перевоплощения актера в образ, против всеобъемлющего стремления к сценической иллюзии, против катарсиса в любом его толковании, против безудержной эмоциональности актерской игры. Настолько захватывающей зрителей, что они теряют способность к рассуждениям, к сознательному постижению противоречивости демонстрируемых явлений и характеров. И дальше, Б. Брехт, в отличие от В. Э. Мейерхольда, заботится о том, чтобы типизация характеров не поглощала их индивидуализации, чтобы то и другое находилось в подвижном равновесии. Поэтому и перевоплощение, и сценическую иллюзию, и эмоциональность он, строго их, ограничивая, со временем все же выключает в систему своего театра, не признавая полного вживания в образ. Актер эпического театра может готовить роль по К. С. Станиславскому лишь до поры до времени.

К. С. Станиславский предлагает актеру идти «от себя» к образу, Мейерхольд – от своего отношения к образу, Брехт – «от свидетеля» происшедшего в пьесе, от свидетеля, который глубоко и всесторонне разобрался во всех обстоятельствах «дела» и в итоге, а не априори, определил свое отношение ко всем его участникам. Поэтому актер не сливается с образом и не демонстрирует свою искусную игру, а относится к образу критически, учитывая его противоречия. Брехт настаивает: «На сцене реалистического театра место лишь живым людям, людям во плоти и крови, со всеми их противоречиями, страстями и поступками. Задача театра – создавать образы живых, полнокровных людей. Если вам доведется посмотреть наши спектакли, то вы увидите именно таких людей. И они живут на сцене не вопреки, а благодаря нашим принципам» [6, с. 220].

Требование К. С. Станиславским аналогии – актера с действующим лицом, зрителя с актером и действующим лицом, – находится в противоречии с взглядами Брехта. Брехт хочет внедрить в сознание зрителей различие актеров и персонажей, их отношение к ним. Не стоит все что «не переживание» в театре, полагать либо «представлением», либо промежуточным между тем и другим, либо ремеслом. Всегда следует считаться с

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

возможностью появления и чего-то нового в искусстве. При этом Б. Брехт заботится, чтобы мысли спектакля как бы высекались столкновением театральных образов со зрительскими жизненными наблюдениями. Для Б. Брехта нет театрального приема, сценической метафоры, если за ним не кроется наблюдение: «Наблюдение – основной элемент сценического искусства, Актер наблюдает других людей, и когда он подражает им всеми своими мышцами и нервами, это для него одновременно и процесс мышления» [6, с. 197].

В. Э. Мейерхольд, опираясь на свой опыт, говорил: «Подходя к построению образов, к построению мизансцен, мы подводим под каждое движение мотивировку, связанную с идеей спектакля, связанную с психологией данного образа. В рамках условного театра мы глубокие реалисты. Из того что мы получаем, мы всегда отбираем наиболее типичное, берем ряд типичных явлений одинакового порядка, мы их связываем для того, чтобы те задачи которые мы перед собой ставим, были поданы в конденсированном виде, потому что на протяжении двух с половиной часов, отпущенных для спектакля, мы не можем заниматься подачей необработанного куска действительности. Мы должны так взять, чтобы отобрать все типичное, чтобы была видна рука мастера, рука человека искусства, чтобы было понятно, композиционно сделать спектакль без шлака, мешающего подаче идеи. В. Э. Мейерхольд проводит аналогию со скульптурным портретом (он не похож на человека, потому что цвет мрамора не похож на цвет кожи человека, потому что зрачка нет), с произведением живописи (нет объема, нет трех измерений). В этом смысле я и называю искусство условным. Условно то, что не вставили нос, и условно то, что статуя не покрашена. Зритель приходит в театр и знает, что все это не претендует на повторение действительности, хотя все время будет с помощью своих ассоциативных способностей мир восстанавливать сам на основе бросков на сцене. На сцене будет вместо всего дома кусочек печи, окна. Но зритель знает этот своеобразный мир искусства и будет сам его дополнять, будет эту идею доводить до конца [12, с. 274–275].

Один из немногих исследователей, предпринявших попытку сопоставить биомеханику и метод физических действий, Б. Е. Захава, усматривал главное и чуть ли не единственное различие между ними в том, что В. Э. Мейерхольд ограничивался заботой о верных и выразительных движениях, а К. С. Станиславский в основу своего метода положил не механическое движение, а физическое действие. Разница между этими двумя понятиями («движение» и «действие») и определяют собой различие между обоими методами [8, с. 180].

FreeBusta is knowledge
without borders!

Что касается эпического театра Б. Брехта, то Б. Зингерман справедливо отметил, что «нет ничего наивнее», как представлять себе, будто «эффект отчуждения» исчерпывается в том или ином приеме. В «эффекте отчуждения», в остранении раскрывается душа театра Б. Брехта. А душа эта – революционная диалектика» Зингерман определяет брехтовский «эффект отчуждения» «не только как формальный прием, но и как определенный способ видения и отражения действительности» [10, с. 142]. Выражается это во всем содержании пьес и спектаклей, в их структуре.

Отчуждение начинается с выбора сюжетов, «остраненных», как правило, от современной действительности, требующих от зрителей активных ассоциативных соотнесений. Отчуждение включает в себя ряд очевидных и разнообразных противопоставлений (подчеркнутое «раздвоение» характеров героев, сон и реальность, наглядная демонстрация несоответствий видимости явлений – большей частью демагогической их сущности и т. п.) Отчуждение выражается приостановкой действия с помощью зонгов, прямых обращений к публике, не скрываемых от зрителей перестановок оформления. Отчуждение достигается и объявлениями названия эпизодов спектакля, приоткрывающих их содержание, краткими пересказами сюжета всей пьесы или поочередно ее картин, предваряющими непосредственно сценическое действие. Отчуждению способствует введение масок, парадоксальное распределение ролей и постоянное напоминание о том, что рассказывается история, давно прошедшая, – ведь театр обладает свойством вызывать у зрителей сиюминутное сочувствие героям, хотя бы они принадлежали ушедшей эпохе, а это по Б. Брехту, мешает аналитичности восприятий. Все эти и другие приемы обретают желаемое воздействие в своей совокупности. По отдельности большинство из них использовалось в театре и ранее, многие – широко известны по творческим исканиям В. Э. Мейерхольда. Можно сказать больше: В. Э. Мейерхольд расчистил дорогу эпическому театру, доказав и безграничность способностей зрителей ассоциативно связывать условные сценические метафоры с реальностью и чудодейственность неожиданных образных эффектов, прихотливо увлекающих зрителей не только мастерством, но и содержанием актерской игры. И то и другое было взято Б. Брехтом в его систему и претворено по-своему.

УСЛОВНЫЙ метод полагает в театре четвертого творца, после автора, актера и режиссера; это – зритель. Условный театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, творчески, приходится дорисовывать данные сценой намеки, зритель «ни одной минуты не забывает, что перед ним актеры, которые играют, а актеры, что перед ними зрительный зал, а под ногами сцена, а по бокам – декорации. Как в кар-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

тине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это – краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. Первое, что делает В. Э. Мейерхольд, он отделяет театр как знак от слова. Основной лозунг, которого придерживался В. Э. Мейерхольд: «Слово – лишь узор на канве движений» И дальше он продолжал: «Пантомима зажимает рот ритору, которому место на кафедре, а не в театре, а жонглер заявляет о самодовлеющем значении актерского мастерства: о выразительности жеста, о языке телодвижений не только в пляске, но во всяком сценическом положении. Жонглер требует себе, прежде всего маску, побольше лоскутов для пестроты наряда, побольше позумента и перьев, побольше бубенцов, побольше всего того, что дает спектаклю так много блеска и так много шума. Здесь возникает его любимое слово маска, идущее от комедии дель арте. В этом случае символ-маска, будучи жесткой структурой, позволяла создавать мягкие тексты-импровизации. В. Э Мейерхольд пишет: «В деле реконструкции Старого театра современному режиссеру кажется необходимым начать с пантомимы потому, что в этих безмолвных пьесах при инсценировании их вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных элементов Театра: сила маски, жеста, движения и интриги. Маска, жест, движение, интрига совершенно игнорируются современным актером». Это, кстати, позволило Б. Алперсу назвать свою книгу о творчестве В. Э. Мейерхольда «Театр социальной маски». Он писал: «Театральная маска – как правило – обычно выражает окостенение социального типа, утерю им индивидуальных черт, делающих его еще живым лицом, его предельную схематизацию и общность. Маска всегда имеет дело с выкристаллизовавшимся жизненным материалом. Она не допускает нерешенных фигур, персонажей с новым, не устоявшимся социально-психологическим содержанием, судьба которых имеет свое развитие и продолжение в жизни после финала театральной пьесы» [2, с. 78–79]. Отделив слово, вычленив жест, В. Э. Мейерхольд делает следующий шаг, демонстрируя, что театр может вести свою коммуникацию не в соответствии со словами, а независимо от них. Приведем большую цитату, но она очень важна: Что же значит «пластика, не соответствующая словам»? Два человека ведут разговор о погоде, об искусстве, о квартирах. Третий, наблюдающий за ними со стороны – если он, конечно, более или менее чуткий, зоркий – по разговору тех двух о предметах, не касающихся их взаимоотношений, может точно определить, кто эти два человека: друзья, враги, любовники. И он может определить это по тому, что два беседующих человека делают руками такие движения, становятся в такие позы, так опускают глаза, что это дает возможность определить их взаимоотношения. Это оттого, что, говоря о погоде,

FreeBusta is knowledge
without borders!

искусстве и пр., эти два человека делают движения, не соответствующие словам. И по этим-то движениям, не соответствующим словам, наблюдающий и определяет, кто говорящие: друзья, враги, любовники. Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей. Слова еще не все говорят. Значит – нужен рисунок движений на сцене, чтобы настигнуть зрителя в положении зоркого наблюдателя, чтобы дать ему в руки тот же материал, какой дали два разговаривающих третьему наблюдающему, – материал, с помощью которого зритель мог бы разгадать душевные переживания действующих лиц. Слова для слуха, пластика для глаз. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены – каждое своему ритму, порой находясь в несоответствии». Есть еще одно важное замечание, вновь отделяющее театр от иного языка, теперь уже живописи. Тело человеческое и те аксессуары, которые вокруг него – столы, стулья, кровати, шкафы – все трех измерений, поэтому в театре, где главную основу составляет актер, надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи. Для актера должна быть основой – пластическая статуарность.

Значимой составляющей языка театра для В. Э Мейерхольда, был ритм. Он пишет: «В основе оперного искусства лежит условность – люди поют; нельзя поэтому вводить в игру элементы естественности, ибо условность, тотчас же становясь в дисгармонию с реальным, обнаруживает свою якобы несостоятельность, т. е. падает основа искусства. Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя – зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят» Ритм музыки не совпадает с ритмом повседневности: Сценический ритм, вся сущность его – антипод сущности действительной, повседневной жизни. Соответственно, танец для нашего тела то же, что музыка для нашего чувства.

В. Э. Мейерхольд специально подчеркивает два возможных метода режиссерского творчества, изображая их следующим образом:

ТРЕУГОЛЬНИК – Автор -> Режиссер -> Актер -> Зритель.

Театр-треугольник уподобляется симфоническому оркестру, где все подчинено дирижеру.

ПРЯМАЯ ЛИНИЯ – Театр прямо передает свое творчество свободно от автора к режиссеру, актеру и зрителю. Но зритель, всегда значим, и обязательно присутствует.

Первый метод наиболее подходит к психологическому театру, то есть, к театру Станиславского, второй – Мейерхольду и Брехту. Но оба эти метода используются всеми тремя режиссерами.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Исходя из вышесказанного, мы приводим таблицу основных характеристик трех театральных направлений:

ПСИХОЛГИЧЕСКИЙ ТЕАТР	УСЛОВНЫЙ ТЕАТР	ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР
Действие	Монтаж аттракционов	Повествование
Вовлекает зрителя в сценическое действие и растрачивает его активность	Удивляет зрителя, активизируя его внимание	Делает зрителя наблюдателем, но пробуждает его активность
Позволяет ему проявлять чувства	Подталкивает зрителя к узнаванию	Заставляет его принимать решения
Переживание	Подтверждает догадку	Мировоззрение
Зритель сопереживает	Зритель узнает	Зритель изучает
Внушение	Утверждение	Аргументация
Восприятия консервируются	Восприятия переходят в утверждения	Переходят в познание
Зритель находится в центре событий, сопереживает им	Зритель поставлен перед событием, пытается предугадать их	Зритель лицом к лицу сталкивается с событиями, анализирует их
Человек предполагается известным	Человек предстает типичным	Человек является предметом исследования
Неизменный человек	Человек, зависящий от окружения	Изменяющийся и изменяющий человек
Заинтересованность исходом действия	Заинтересованность процессом действия	Заинтересованность ходом действия
Предыдущая сцена обуславливает последующую	Непрерывная смена сцен	Каждая сцена независима
Развитие	Каскад аттракционов	Монтаж
События развиваются линейно	События развиваются по синусоиде	По кривым
Эволюционная неизбежность	Непрерывность или фиксированность движений	Скачки

FreeBusta is knowledge
without borders!

Окончание таблицы

ПСИХОЛГИЧЕСКИЙ ТЕАТР	УСЛОВНЫЙ ТЕАТР	ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР
Человек как нечто неизменное	Человек как все	Человек как процесс
Мышление определяет бытие	Общественное определяет личное	Общественное бытие определяет мышление
Чувство	Рационализм	Разум

Сегодня мы можем с уверенностью сказать, все три театральных направления переплетаясь, и добавляя друг друга, дают толчок появлению новых направление и доказательством тому является появившееся новое направление «Театр dok».

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдеев А. Происхождение театра: Элементы театра в первобытном обществе / А. Авдеев. – М.; Л.: 1959. – 346 с.
2. Алперс Б. Театр социальной маски / Б. Алперс. – М.; Л., 1931.
3. Асеев Б. Русский драматический театр от истоков до конца 18 века / Б. Асеев. – М.: 1977. – 575 с.
4. Белкин А. А. Русские скоморохи / А. А. Белкин. – М.: 1975. –192 с.
5. Блок. Вл. Станиславский, Брехт – драма, зритель / В. Блок // в кн. Вопросы театра. – М. ВТО.: 1973.
6. Брехт Б. Театр. Т. 5/2/ Б. Брехт. – М.: Искусство 1965. – 348.
7. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского в 4 тт. / И. Виноградская. – М.: ВТО, 1976.
8. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава. – М.: Искусство 1969. – 375 с.
10. Зингерман Б. Жан Вилар и другие / Б. Зингерман. – ВТО. М.: 1964. – 324 с.
11. Клюев В. Г. Театрально эстетические взгляды Брехта / В. Г. Клюев. – М.: Наука. 1966.
12. Комиссаржевский В. Парадокс о Брехте // Сов. культура. 1980. 16 декабря.
13. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. – Ч. 2. / В. Э. Мейерхольд в 2-х ч. – М.: Искусство. 1968. – 624 с.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

14. Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера / В. И. Немирович-Данченко. – М.: Искусство. 1973.
15. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд / К. Рудницкий. – М.: Наука 1969.
16. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 тт. / К. С. Станиславский. – М.: Наука 1961.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Бояджиев Г., Поэзия театра / Г. Бояджиев. – М.:1960;
2. Вахтангов Е. Б., Записки. Письма. Статьи / Е. Б. Вахтангов. – М.; Л.: 1939.
3. Вопросы режиссуры // сб. статей режиссеров сов. Театра. – М., 1951.
4. Виленкин В. Я. / В. Я. Виленкин, Вл. И. Немирович-Данченко // Очерки творчества. – М.: 1941.
5. Горчаков Н., Режиссерские уроки К. С. Станиславского / Н. Горчаков. – М.: 1952.
6. Горчаков Н., Работа режиссера над спектаклем / Н. Горчаков. – М.: 1956.
7. Гладков А., Из воспоминаний о Мейерхольде / А. Гладков // в сб.: Москва театральная. – М.: 1960.
8. Горчаков Н. Беседы о режиссуре / Н. Горчаков. – М.; – Л.: 1941.
9. Гоголь и театр // сост. и автор коммент. М. Б. Загорский. – М.: 1952.
10. Зограф Н., Вахтангов / Н. Зограф. – М.; – Л.: 1939.
11. Немирович-Данченко. Вл. И. Театральное наследие, – Т. 1–2. / В. И. Немирович-Данченко. – М.: 1952–1954.
12. Зоркая Н., Творческий путь А. Д. Попова / Н. Зоркая. – М.: 1954.
13. Ленский А. П., Статьи. Письма. Записки / А. П. Ленский. 2 изд. – М.: 1950.
14. Марков П. А., Вл. И. Немирович-Данченко // в кн.: Ежегодник Москов. Художеств. театра 1943 г., М., 1945.
15. Михоэлс. С., Статьи. Беседы. Речи / С. Михоэлс. – М.: 1960.
16. Попов А., Художественная целостность спектакля / А. Д. Попов. – М., 1959.
17. Ростоцкий Б., О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда / Б. Ростоцкий. – М.:1960.
18. Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславс // 8 изд., М.; – Л.: 1948; Собр. соч., т. 1, М., 1954.

FreeBusta is knowledge
without borders!

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Основные особенности: а) психологического, б) условного, в) эпического театра.
2. В чем заключается отличие понятий «действие» и «движение»
3. Назовите краеугольный камень каждого театрального направления.
4. В чем заключаются основные особенности эпического театра.

ГЛАВА 2. СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

2.1. ПОНЯТИЕ «СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ» И СПЕЦИФИКА ЕГО ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Сценический образ, отправная точка нашего рассуждения, но прежде чем приступать к раскрытию темы, попробуем уточнить терминологию и определения, которые мы будем применять в нашей работе.

В данном параграфе вы, прежде всего, узнаете, что такое Сценический образ, познакомитесь с существующими определениями.

Понятие «Сценический образ» В Эстетике Юрия Борева мы читаем: Театр – вид искусства, художественно осваивающий мир через драматическое действие, осуществляемое актерами на глазах у зрителей [5].

В словаре Эстетика, театр определяется как 1. Вид искусства. 2. Творческий коллектив, труппа, дающие спектакли и 3. Особый тип здания, предназначенный для театральных представлений. Образное отражение действительности происходит в театральном искусстве в формах драматического действия, сценической игры, представления, осуществляемыми участниками спектакля перед зрителями [12]. Данное определение слишком обширно для восприятия и может подменять одно понятие другим. Например, творческая труппа имеет свое, конкретное определение – актерский ансамбль или труппа (франц. ensemble, буквально – «вместе», единство, созвучие), творческий коллектив, создающий спектакль. В ансамбле проявляется основная природа сценического действия, как искусства синтетического и коллективного. Общая стилистика актерского исполнения работает на общий замысел спектакля, усиливает его эмоциональное воздействие на зрительный зал [10].

Для того чтобы не путаться в определении образа, мы предлагаем следующее. В словаре по эстетике мы читаем: Сценическое искусство (от лат. Scene – сцена театра, подмостки, от греч. Siena – шатер, палатка) – область театрального творчества, в более узком смысле – искусство создания спектакля, совокупность необходимого для этого профессиональ-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

ных знаний и мастерства [12]. Данное определение мы разделяем на две части; греческое значение сценического искусства мы перенесем в наше определение театра. А латинское значение мы отнесем к определению театральное или сценическое искусство – деятельность. Таким образом, мы получаем следующие определения: ТЕАТР (от греч. Scene – шатер, палатка) – здание или площадка приспособленные для представления произведений сценического искусства. СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУСТВО – (от лат. Scene – сцена театра, подмостки) – театральная деятельность – искусство создания сценического произведения. Особый вид искусства, художественно осваивающий реальную действительность через сценическое действие, игру, представление, осуществляемое актерами на глазах у зрителей.

Исходя из данного определения, мы можем поставить знак равенства между понятиями «Сценическое искусство» и «Театральное искусство» потому что спектакль является продуктом театральной деятельности и в то же время сценическим произведением. Двойное обозначение одного процесса. В дальнейшем мы будем применять в наших рассуждениях понятия «Сценическое искусство» и «Сценическая деятельность» – как процесс создания спектакля, точнее, сценического образа. А основным, определяющим критерием любого сценического произведения, особенно спектакля, как известно, является СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ – форма отражения действительности средствами театрального искусства, в узком смысле – конкретное содержание картины жизни или характера персонажа, воссозданных драматургом, режиссером, актерами и художником. Как и всякий художественный образ, а художественный образ это форма мышления в искусстве, при котором иносказательная, метафорическая мысль, раскрывает одно явление через другое. Художественный образ понятие общее для всех видов искусства. Сценический образ – понятие конкретное, относящееся только к сценическому искусству. Отличается: «чувственной конкретностью, доступностью для непосредственного восприятия и прямым воздействием на чувства человека» [10]. Учитывая то, что сценическое искусство, искусство синтетическое, а это не требует доказательств, мы можем сказать, что сценический образ, есть образный строй. Он состоит из художественных образов различных видов искусств, трансформированных сценическим искусством. Через полученный результат творческий коллектив выражает, а зритель воспринимает содержание, то есть подвергается определенному воздействию, которое изменяет его представление о чем – либо.

Поэтому, мы будем рассматривать сценический образ и в узком понятии, как отражение реальной картины или образ отдельного вида ис-

FreeBusta is knowledge
without borders!

кусства и в широком – как образный строй, создающий единый сценический образ спектакля.

Рассматривая генезис, сущность и специфику исторического развития сценического образа мы исходим из следующих задач:

- Определить причины возникновения и трансформации сценического образа в системе жизнедеятельности общества.

- Выявить причины зависимости формы выражения от внутреннего содержания.

- Раскрыть взаимосвязь сценического образа с общественно-политической и общественно-экономической жизнью общества.

Человеческая деятельность осуществляется в двух наиболее общих формах – практической и духовной. Критериями их разграничения являются предмет деятельности и ее результат. Результатом практической деятельности является создание материальных благ, воспроизведение и преобразования социальных условий, общественных отношений и институтов их реализующих, закрепляющих, и развивающих, а также воспроизводство и развитие человека как природного и общественного существа.

В процессе практики происходит преобразование природы и всей предметной социальной среды, в которой протекает жизнедеятельность самого человека как социального существа.

Духовная деятельность представляет собой процесс целенаправленного систематизированного отражения действительности. Ее результатами являются преобразования в сфере общественного сознания и индивидуального сознания личности.

На первый взгляд деятельность в области искусства нужно отнести к духовной деятельности субъекта, потому, что отражение реального мира происходит с учетом потребностей и интересов субъекта. Но конечный результат этой деятельности, в большинстве своем, материален, будь то скульптура, картина, книга и т. п. А создание материальных благ относится к практической форме деятельности. Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод, что деятельность в искусстве относится к духовно – практической форме. В этой взаимосвязи одно не может существовать без другого. Духовная деятельность требует материального выражения субъекта, а практическая деятельность – обуславливает существование духовной. Ю. Борев предлагает при исследовании проблем искусства опираться на модель человеческой деятельности, состоящую из двух элементов, каждый из которых, в свою очередь, делится на четыре подэлемента:

1. Деятельность субъекта направленная вовне: 1) познание, 2) оценка, 3) труд, 4) общение.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

2. Деятельность субъекта направленная вовнутрь: 1) самопознание, 2) самооценка, 3) самосозидание, 4) самообщение – автокоммуникация [5].

Мы можем согласиться с таким утверждением, но только в отношении субъекта деятельности. Потому что эта деятельность направляется только на субъекта, а не на общество, но общество, как известно, состоит из субъектов, поэтому, произведения искусства формируют «публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой» [8]. Благодаря своеобразию своей видовой сущности, искусство объединяет в себе все те формы общественной деятельности и познания где проявляется человеческое отношение индивида к действительности и к самому себе. Именно этим определяется специфика искусства его уникальность, как особого способа духовно-практического производства.

Поскольку искусство включает в себя как бы в снятом виде все формы социальной деятельности, отражающие собственно человеческое отношение к действительности, сфера его воздействия на жизнь поистине безгранична.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕАТРА КАК ВИДА ИСКУССТВА И ТРАНСФОРМАЦИЯ ЕГО ОСНОВЫ – СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Начало художественного осмысления действительности относится к эпохе первобытнообщинного строя. Искусство в ту пору было «непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей» [8]. Главное место в искусстве первобытного человека занимал зверь – предмет охоты, от успехов которой во многом зависела вся жизнь. В ритуалы перед охотой включались драматические элементы, точнее, разыгрывалась вся предстоящая охота. От выслеживания зверя, до его добычи. И вот эту имитацию охоты мы можем назвать первым спектаклем человечестве. Потому что были участники охоты – исполнители и те, кто не участвовал в охоте – зрители. Возможно, уже тогда один или несколько участников рядились в шкуры и изображали зверей, другие – охотников. Именно охотничий ритуал на стадии своего появления и был первым спектаклем человечества. На лицо все необходимые элементы, приведенные выше в определении сценического образа: деление племя на актеров (охотники) и зрителей, не участвующие в охоте, костюмы (используемые звериные шкуры), реквизит (копья и другие орудия охоты), музыкальное сопровождение (песнопения или удары копья о копье). И кроме всего, данное действо отражало реальную действительность через ее художественное осмысление. «Проигрывался» весь процесс охоты,

FreeBusta is knowledge
without borders!

от нахождения зверя, его преследования и добычи. Человек, пока не осознавая, нашел новый способ художественного освоения мира, точнее придумал новый вид искусства, включив в него уже существующие, зачатки живописи, музыки и танца.

С развитием земледелия появляются обряды, воспроизводящие посадку, выращивание, уборку полезных растений. Мы видим как материальная деятельность порождает духовную деятельность.

Мысль о том, что корни нашего театра надо искать в народных играх, высказывалась многократно. Кто высказал её первым – сказать с точностью трудно. А. Н. Веселовский и П. О. Морозов уже стояли на такой точке зрения и оба утверждали, что эта зависимость имеет отношение не только к нашему театру, но проявилась всюду. «Как у всех других народов, – писал П. О. Морозов,- так и у нас, на Руси первых признаков появления драматического элемента в словесности следует искать в культовом обряде и сопровождающих его песнях, и вместе с тем – в играх, в которых мимический инстинкт, всякому человеку присущий, находит выражение в действии» [9]. По богатству драматических элементов среди народных игр все исследователи выделяют игры святочные. Тот же П. О. Морозов так пишет об этом: «Как в мире древнеклассическом Дионисии, Врумалии и Сатурналии, послужили зародышем народного театра, точно так же и в средневековой Европе, и у нас преимущественно из святочных игр выделились и развились элементы народных драматических зрелищ. В особенности следует это сказать о святочном переряживании и скоморошестве, проявляющихся повсюду в Европе, и притом с очень древнего времени, почти в одних и тех же формах» [9]. Игрища существовали у славян еще до объединения их племен в государства. Об этом свидетельствует «Повесть временных лет». Мы уже несколько раз сравнивали игрища с драмой. Драма эта состояла из действий, а действия из сцен и явлений; их нельзя было менять местами, они следовали друг за другом в определенном порядке, строго соблюдаемом.

Уже не раз говорилось об особом строе народного праздника, включающего в себя и серьезную и смешную части. Специальная литература о масках исследует эту сторону достаточно подробно. В одной из работ А. А. Авдеева, который много занимался проблемой маскирования (что особенно для нас важно применительно к театральному искусству) можно прочитатать следующее: «Многие исследователи давно отмечали, что при определении обрядовых церемоний наряду с действующими лицами, так сказать серьезного обрядового порядка, на стадии распада первобытнообщинного строя выступают специальные комические персонажи, которые пародируют обрядовое действие, перемежают его шутками и буффонадой, стремясь вызвать смех у присутствующих зрителей» [2].

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Эти комические персонажи были, как правило, в масках. Далее А. А. Авдеев говорит, что именно они уничтожали «мистическое отношение к обряду, так сказать, взрывали обрядовое действие изнутри и помогали процессу перерождения обряда в театральное представление».

Что же касается перерастания обряда в театрализованное представление, то близким к истине нам представляется мнение В. И. Чичерова: «Хотя целый ряд изобразительных моментов, присущих обряду, сохранился, народный театр властно входил в новогодние увеселения как принципиально новое явление. Направленность, идейная насыщенность представляемых пьес не имеют ничего общего с аграрной обрядностью в её старых редакциях. Способы представления и даже отдельные сцены в пьесе представали бытовыми сатирическими эпизодами, отражающими социальную действительность, а не вымышленный мир страшных образов, которым противостояла реальная трудовая жизнь людей. Наряду со сказками, песнями и многим другим, используя обряд, пьеса разламывала, уничтожала его, противостояла ему. Драматическое представление можно считать качественно новым явлением по сравнению с элементами фольклора, послужившими для него почвой. В отношении обряда это особенно ясно видно: обрядовая сущность действий, когда-то типичная для новогоднего периода, заменилась социальной сатирой, острым гротеском» [12]. Мы пытались проследить основные возможности влияния деятельности и творчества скоморохов на формирование русского театрального искусства, полагая, что игры ряженых были очагом зарождения и основной почвой для становления драматического действа.

Мы только что видели, что целиком из святочной обрядности выводит драматическое представление В. В. Чичеров. Не имея оснований сомневаться в правильности такой постановки вопроса в целом, хотелось бы сделать несколько частных замечаний.

Во-первых, рядились не только на святки, но и, например, на масленицу; рядились иногда и вообще вне предусмотренного обычаями праздника, например в свадебном обряде. Очень может быть, что ряженье здесь – элемент не самостоятельный, а заимствованный из святок, но самих фактов достаточно, чтобы говорить о возможности расширения рамок, в которых происходило формирование основ театрального представления.

Кроме того, и масленичные игрища и свадьба включали в себя массу элементов театра без явно различимого родства с ряженьем; был здесь момент, занимавший как бы промежуточное положение, – это частичное ряженье, ряженье без маскирования, или попросту костюмировка. А ведь оно наиболее близко театральному искусству Европы и русскому искусству в частности. Достаточно сказать, что ни в «Царе Максимельяне», ни

FreeBusta is knowledge
without borders!

в «Лодке», ни в других спектаклях, составляющих классический репертуар народного театра, мы ни разу не встречаем изменения внешности исполнителя до неузнаваемости. Значит, уже нет оснований говорить о прямой генетической связи между святочным ряженьем и русским народным театром.

Можно, конечно, попытаться доказать, что маска исчезла в результате длительной эволюции игр ряженых, но не вернее ли сказать, что театр при своем становлении испытал влияние не только одного святочного игрища, что почвой его были народные праздничные игрища и обряды вообще.

Другими словами, древнерусские праздничные игрища явились плодотворнейшей почвой для возникновения театрализованных представлений. Здесь создавались условия, благодаря которым позднее преимущественное развитие получили части игрищ, переросшие в драматические игры. Игры эти, в свою очередь, непосредственно предшествовали спектаклям народного театра.

Древнегреческий театр возник из сельских праздников в честь бога Диониса. На этих празднествах выступали ряженые, составляющие свиту Диониса. То есть мы видим первое распределение ролей, массовка – свита и главный герой Дионис. Необходимо обратить внимание на то, что в охотничьих обрядах существовали «групповое» действующее лицо – охотники и звери. Здесь мы уже видим выделение индивидуального героя. Участники мазали лицо винной гущей, надевали маски и козлиные шкуры Наряду с торжественными и печальными, распевались веселые, а часто и непристойные песни. Торжественная часть праздника дала рождение ТРАГЕДИИ, веселая и шутливая – КОМЕДИИ. Но почвой древнегреческого искусства, все-таки, считают мифологию. В ходе развития греческой трагедии в круг ее сюжетов помимо мифов о Дионисе, вошли рассказы о судьбах героев древности – Эдипе, Агамемноне, Геракле и других. Таким образом, и в начале своего развития, и в последующие времена греческая трагедия заимствовала свои сюжеты из мифологии, которая по выражению Маркса, «составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву» [9].

Трагедия, по свидетельству Аристотеля, ведет свое начало от запевал дифирамба, комедия – от запевал фаллических песен (в фаллических песнях восхвалялись плодоносящие силы природы). К диалогу, который вели эти запевалы с хором, примешивались элементы актерской игры, и миф как бы оживал перед участниками праздника.

Проливают свет на происхождение греческой драмы и сами слова трагедия и комедия. Слово трагедия происходит от двух греческих слов:

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

трагос – «козел» и одэ – «песнь», т. е. «песнь козлов». Это название вновь ведет нас к сатирам – спутникам Диониса, козлоногим существам, прославлявшим подвиги и страдания бога. Слово комедия происходит от слов комос и оде. «Комос» – это шествие подвыпившей толпы ряженых, осыпавших друг друга шутками и насмешками, на сельских праздниках в честь Диониса. Следовательно, слово комедия обозначает «песнь шествия».

Греческая трагедия, как правило, брала сюжеты из мифологии, которая хорошо была известна каждому греку. Интерес зрителей сосредоточивался не на фабуле, а на трактовке мифа автором, на той общественной и нравственной проблематике, которая разворачивалась вокруг всем известных эпизодов мифа. Используя мифологическую оболочку, драматург отражал в трагедии современную ему общественно-политическую жизнь, высказывал свои этические, философские, религиозные воззрения. Поэтому роль трагических представлений в общественно-политическом и этическом воспитании граждан была огромна.

Мы не будем пересказывать историю театра. Об этом написано достаточно много и подробно. С эстетической точки зрения мы можем вывести следующее: Эсхил, Софокл и Еврепид, каждый в свое время и в зависимости от социально-экономических отношений в стране, внес свой вклад в развитие театрального искусства. Три великих трагика стремились показать в художественной форме все наиболее существенные социальные, философские и этические проблемы, волновавшие афинян в V в. до н. э., и стремились решить их с подлинно демократических, гуманных позиций. Именно это делало театральное искусство школой афинян, а трагедию – воспитательницей гражданских нравов. И это не смотря на то, что вся трагедия основывалась на мифологии. Но, мифология – это творчество и, получается, что один вид творчества послужил основой для возникновения другого вида. Данная ситуация была вполне возможна для того времени и для данной страны. Вера в богов и героев превращала мифологию в реальную действительность для афинян. Боги воспринимались ими как человеческое общество, где был свой правитель – Зевс и верховные правители каждой отрасли, ремесла, торговля, искусство, и т. п.

Следующий этап развития сценического образа – средние века. Изменились социально – экономические отношения, изменилось и сценическое искусство. Оно попадает под жесткий контроль церкви. И, тем не менее, сценический образ претерпевает большие изменения:

1. Усложняется декорационно-художественное оформление представлений.

FreeBusta is knowledge
without borders!

2. Появляются сценические эффекты.

3. Для постановок привлекается большое количество народа, причем, они не были специально подготовлены, что утверждало в народе вкус к сценическому искусству.

4. Постановки мистерий развивали сценическую технику.

5. Впервые появляется должность постановщика.

Но подлинного своего величия театральное искусство Западной Европы достигло в эпоху Возрождения или Ренессанса. Утвердившись в Италии на рубеже XV–XVI веков, создав здесь новую драматургию и профессиональное сценическое искусство, театр Возрождения пережил «золотой век» в Испании, а затем достиг апогея своего развития в Англии эпохи Шекспира.

Это было время разложения старой, феодальной формации и закладки основ новой – капиталистической. Формировались крупные европейские нации и национальные государства, ослабевала многовековая диктатура церкви, и побеждало «жизнерадостное свободомыслие». «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством» [9].

Переворот был осуществлен во всех областях общественного бытия – в экономике, политике, науке, философии, литературе и искусстве. В области театра изменения были столь существенны, что при сопоставлении материальных зрелищ с драмами Лопе де Вега или В. Шекспира можно говорить о том, что средневековый период был лишь отдаленной подготовительной стадией для развития театрального искусства, которое самоопределилось как высокое искусство только в эпоху Возрождения.

Театральные подмостки, которые совсем еще недавно были лишь местом грубых увеселений или проповеди церковных догматов, стали всенародной трибуной, откуда доносятся новые социальные идеи и глубокие философские раздумья. На площадной сцене демонстрировались трагические коллизии века, исследовались сложнейшие душевные процессы и наряду с этим зрители с радостью воспринимали со сцены буйную динамику веселых буффонад.

Сценическое искусство Возрождения ориентировалось на народную аудиторию, заполнявшую партер. Прямым проявлением народности его, был характер драматических конфликтов, в которых выражались основные противоречия эпохи. Мы видим, что на смену мифологии приходят события реальной жизнедеятельности личности и общества.

Основой сценического и в частности актерского образа Возрождения становится личность человека, наделенная чертами мощной индивидуальности и обрисованная яркими красками. Этот герой либо сам был

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

представителем народа (такого героя мы часто встречаем в драмах Лопе де Вега), либо в судьбе его находила отражение трагическая участь народа, и он стремился найти выход из противоречий эпохи (таковы герои трагедий Шекспира).

Театральное искусство французского классицизма ко второй половине XVII века стало главенствующим в мировом развитии европейского сценического искусства. Утверждение этого стиля связано с созданием классицистской трагедии П. Корнеля и Ж. Расина и высокой комедии Мольера и по времени совпало с кризисом, а затем и полным упадком театра ренессансного реализма.

Эстетика классицизма была основана на принципе «облагороженной природы» и отражала стремление к идеализации действительности, отказ от воспроизведения многокрасочности реальной жизни.

Важнейшим звеном, связывающим классицизм с искусством зрелого Ренессанса, было возвращение на сцену сильного, деятельного героя. Этот герой имел определенную жизненную цель: он должен был, исполняя долг перед государством, подчинять свои страсти разуму, который направлял его волю к соблюдению норм морали.

Борясь за свою цель, герой служит общей идее, создает некий моральный кодекс, который и лежит в основе классицистской трагедии. Этот кодекс выражается в борьбе за свое личное достоинство, за свою честь или – взятый в широком аспекте – в борьбе за достоинство своей нации, за ее свободу.

Так нравственный стимул придает подвигу героя историческую оправданность и, несмотря на его душевные муки, оптимистический колорит. Победы Сида, Горация, Никомеда у П. Корнеля, Андромахи и Ифигении у Ж. Расина являются торжеством общественного идеала.

Согласно классицистской эстетике человеческие страсти представлялись извечно определенными, искусство должно было показать их общность, свойственную всем людям во все времена. Эти идеальные герои (так же как и комедийные персонажи – носители корыстных страстей) в конечном счете, выражали идеи и чувства, свойственные людям того времени.

Классицистская эстетика носила нормативный характер, строго придерживалась деления на жанры, требовала соблюдения закона трех единств – единства действия, запрещающего малейшего отклонения сюжета от основной событийной линии, и единства времени и места, согласно которым, все совершающееся в пьесе должно было укладываться в одни сутки и происходить в одном и том же месте. Условием художественного совершенства классицистической трагедии и комедии была це-

FreeBusta is knowledge
without borders!

лостная композиция и монолитность в характеристике героев, которые должны были обладать определенной и ярко выраженной страстью.

Свое наиболее полное обоснование классицизм получил в теоретической поэме Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674 г.)

В XVIII веке начинается новая эпоха истории – эпоха Просвещения.

Первый, но достаточно решительный шаг в сторону реализма сделал английский актер Чарльз Маклин (1699–1797). Он был комическим характерным актером и в качестве такового получил в 1741 году роль Шейлока (тогда эта роль считалась комической). Однако Ч. Маклин сыграл ее как трагическую. В этом было огромное эстетическое открытие, далеко выходящее за рамки трактовки отдельной роли. Другими словами Ч. Маклин показал актерам – современникам, что существует новый путь трактовки образа. И актер не обязан больше полностью подчиняться драматургу.

Поиски Ч. Маклина при работе над образом роли, продолжил его ученик – Дэйвид Гаррик. Из статей Д. Гаррика, об актерском искусстве можно составить представление о том, как он подходил к созданию роли. Работа над образом начиналась с подробного критического анализа ситуации. Д. Гаррик должен был точно знать, что чувствует его герой в тех или иных обстоятельствах. Затем наступал следующий этап. Д. Гаррик искал внешнее выражение чувству. В работу включались мимика, пластика, голос. Раз найденное, он, удивительно прочно, закреплял. Сразу после первых двух этапов работы над ролью включалось чувство. Темперамент у Д. Гаррика был сильный, но и гибкий, управляемый. Не чувство владело им, а он чувством.

Подобные особенности и характеризуют стиль Д. Гаррика как просветительский реализм. Очень сильное рациональное начало, доставшееся в наследство от классицистских времен, сочеталось с искренним чувством. Разум контролировал чувство, чувство смягчало холодный разум. Эта и была та «гармония чувства и разума», к которой призывали просветители – реалисты.

Конечно, четкое разделение этапов работы над ролью свидетельствовало о том, что чувство и разум не слились еще в некое диалектическое единство, но этого не достигли просветительская мысль и просветительское искусство в целом. Зато каждый этап работы над ролью разрабатывался с исключительным мастерством и талантом.

Д. Гаррику принадлежит особая заслуга в постановке пьес В. Шекспира и воплощении образов шекспировских героев. Д. Гаррик своей игрой и своими постановками сделал В. Шекспира современником просветителей. Он показал его как великого реалиста и знатока человеческих душ. С Д. Гаррика начинается история новой английской режиссуры.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Он убирает зрителей со сцены в зал. Присутствие их на сцене мешало реалистическим постановкам Д. Гаррика, которому требовалось больше активного внешнего действия и большей сценической иллюзии. Эту же цель преследовало введение в 1765 году рампы. Сцена отныне была более заметно отделена от зрительного зала. Кроме того, рампа делала более явной мимику актеров. Он же совместно с французским декоратором и театральным машинистом Филиппом Жаном де Лотербургом, английским художником Джошуа Рейнольдсом и американским историческим живописцем Денджаменом Уэстом, занялся вопросами реформы костюма. Иными словами Гаррик делал все возможное, для того чтобы постановочная сторона спектакля способствовала театральной выразительности. Условность классицистской сцены решительно отменялась.

В театре Друри-Лейн, который он купил и возглавлял почти тридцать лет, с 1747 года, Д. Гаррик собрал лучших актеров Лондона. Стремясь внушить всем актерам своего театра, общее понимание стоящих перед ними художественных задач, он большое внимание уделял репетициям. На репетициях старательно искоренялась декламация, добивалась естественность в игре актеров и тщательно отделывалась каждая роль. Создаваемые характеры должны были быть сколь возможно многосторонними. Все эти нововведения были колоссальным шагом вперед в развитии сценического искусства. И, пожалуй, Д. Гаррик был первым профессиональным режиссером.

Сценическое искусство Просвещения замечательно выразило и содержанием своим и методом тот взгляд на мир, который был адекватен эпохе, когда подводились итоги одной революции, и готовилась другая. Но это искусство принадлежит не только своей эпохе. В ходе его развития обогатилось представление о природе театра. Лучшие произведения созданные в те времена, не сделались лишь достоянием прошлого – они принадлежат и нам: «Школа злословия» Р. Б. Шеридана, «Женитьба Фигаро» П. О. Бомарше, «Трактирщица» К. Гольдони и «Принцесса Турандот» К. Гоцци, трагедии И. Ф. Шиллера прочно вошли в репертуар мирового театра.

Заметный вклад в развитие сценического искусства данного периода внесли: Франсуа Мари Аруэ, принявший позднее псевдоним Вольтер (1694–1778). Именно в его спектакле «Китайский сирота» (1755) актеры Лекен, игравший Чингиз-хана и его партнерша Клерон, игравшая китаянку Идаме, впервые отказались от условного трагического костюма и появились на сцене в платье, имевшем этнографические приметы.

Дени Дидро (1713–1784). В своем труде «Парадокс об актере» он наиболее полно акцентировал классицистскую сторону просветительско-

FreeBusta is knowledge
without borders!

го реализма, что заставило его принять последовательно-рационалистическую позицию в вопросе об актерском исполнении. (Подробнее см. Д. Дидро «Парадокс об актере). Те положения, которые Д. Дидро высказал в своем труде, и проложили мост между ним и представителями школы переживания. К. С. Станиславский – основоположник данной системы, высоко ценил Д. Дидро и не считал его своим антиподом.

Историческим рубежом театра нового времени является французская буржуазная революция 1789 года. Остраполитичный по своему духу и многообразный по своей форме театр французской революции из-за небольшого по времени революционного периода не мог внести в сценическое искусство значительных перемен. Единственное, что добавил этот период – переход театрального искусства к символизму. Основным выразительным средством становится символ, метафора и аллегория. Символ в костюме и в декоративно-художественном оформлении.

Противоречия в социальной жизни XIX века, определили характер сценического искусства этого периода. Два основных направления в искусстве – романтизм и реализм – представляли собой различные формы критического восприятия мира.

Главной чертой мировоззрения романтиков было представление о трагическом разрыве между идеалом и реальной жизнью. Отсюда отрицание действительности, стремление уйти от нее в мир, преображенный волей и фантазией художника. Формами романтического отрицания повседневности в творчестве были и уход в историю, и создание образов исключительных героев, символических и фантастических персонажей. Не ставя перед собой задачи объективного познания жизни и ее закономерностей, романтики утверждали полную свободу творчества художника, создающего свой особый поэтический мир, не похожий на существующий.

Романтизм был закономерным этапом развития европейского сценического искусства. Но в то же время своеобразие исторического пути каждой страны, характер взаимоотношения классовых сил, преобладание прогрессивных или реакционных начал в духовной жизни общества – все это определяло особенности романтического театрального искусства различных стран.

Наряду с романтизмом формируется реалистическое направление, которое сыграло свою важную роль во второй половине XIX века.

Реализм нового времени, ставивший задачу познать объективные законы действительности и историческую закономерность ее развития, был проникнут критическим отношением к современности. В этом проявлялось сходство романтизма и реализма. Но, в отличие от интересов

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

«романтиков» к исключительному, реализм, по определению Энгельса, предполагает, «помимо правдивых деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах» [9].

В 1898 году в Москве начинает работу Московский Художественный театр, под руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича – Данченко. Начинает свою плодотворную «жизнь» театральная система Станиславского – система перевоплощения. Ведущим лицом при создании спектакля становится режиссер. В театральном искусстве начинается новая эпоха развития русского, а затем и европейского театров.

Пройдя долгий путь от возникновения до наших дней, сценический образ не раз видоизменял свою систему изобразительно-выразительных средств. Развитие образа шло по пути от простого к сложному. Простейшие костюмы и декорации в древности и сложная система декорационно-художественного оформления и костюмов в наши дни.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что история развития и становления сценического образа неразрывно связана с историей развития человечества. Каждая историческая эпоха внесла свои изменения в содержание и форму выражения сценического образа. С течением времени образ усложнился и сегодня продолжает свое самостоятельное развитие в зависимости от режиссерских школ, и от сверхзадачи режиссера-субъекта.

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Рассмотрим специфические особенности сценического образа. Во-первых, сценический образ в силу синтетичности театрального искусства тоже синтетичен. Синтетичность театрального искусства заключается не просто в том, что театр использует различные виды искусства, а в том, что эти искусства являются необходимыми компонентами сценического образа. Ведь даже тогда, когда в спектакле не звучит, например, музыка, средства музыкальной выразительности в нем, в известном смысле, все равно присутствуют. В подлинно художественных спектаклях и сама речь актера и его движения как бы подчиняются законам музыкального выражения (интонация, темпо-ритм, тембровые соотношения, общая музыкальная архитектоника). В современном режиссерском театре эти элементы получают и дополнительное развитие в связи с проведением единого режиссерского замысла. Так в спектакле Г. Товстоногова «История лошади» (по «Холстомеру» Л. Толстого) используется специфический звуковой ряд, который как бы включает все прочие элементы музыкаль-

FreeBusta is knowledge
without borders!

ной речи спектакля в атмосферу музыкальности, определяя их особую художественную направленность, подобно лейт-интонации в музыкальном произведении. Казалось бы, что это частный пример традиционный для театрального искусства. Однако это не совсем так. Именно синтетическое режиссерское решение выводит прием за рамки узкого выразительного средства в систему, где он приобретает ведущую интонационную, и при том не только эмоциональную характеристику. Точно так же, даже в том случае, когда на сцене нет ничего непосредственно от архитектуры, она все равно присутствует в спектакле в виде определенных пространственных решений. Сплав разных видов искусств, обнаруживает в себе такие выразительные качества, которых нет в каждом из них в отдельности.

Театральное искусство отличается от других видов искусств – литературы, живописи, скульптуры и т. п. – тем, что в нем осуществляется замысел, данный уже в другом произведении, а именно драматургическом. Живописец, композитор, поэт имеют дело с непосредственным восприятием самой действительности, а между актером и действительностью стоят драматург и режиссер. Драматургия определяет направление развития, а в значительной мере и содержание театрального искусства, его жанров, средств его выразительности. Признание определяющей роли драматургии – один из решающих признаков реализма в театре.

Самостоятельность театра – не в мнимой независимости от драматургии и не в праве на произвол по отношению к драматургическому произведению, а в оригинальном взгляде на пьесу, на ее конфликты и характеры, в раскрытии «зерна пьесы», в ее оригинальном прочтении при самом бережном отношении к драматургическому первоисточнику, обуславливает и многообразие сценических решений.

Сценическое искусство – это, прежде всего искусство сценической интерпретации драматургической литературы. А основным средством этой интерпретации является игра актера.

Актер – главный выразитель специфики сценического искусства, носитель его неповторимых в других искусствах, ему одному свойственных средств. Театральное искусство не может существовать вне времени и вне пространства, вне эффекта присутствия на сцене живого человека, ибо именно им, актером, формируется в театре и время, и пространство, и движение.

Театр на глазах у зрителя развертывает живое конкретное действие. Он в высшей степени нагляден. Эта наглядность выражает способность театра отражать динамику жизни через непрерывно развертывающееся действие, через сценическое осуществление конфликта. Однако, как подчеркивал К. С. Станиславский, действие в театральном искусстве не самоцель, а путь к воплощению образа и идеи пьесы.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Создание спектакля – труд коллективный. Создаваемый каждым участником образ выступает как составная часть единого образа всего спектакля. Но своеобразная диалектика сценического искусства выражается в том, что, подчиняя индивидуальное творчество идеям создания ансамбля, актеры и другие создатели спектакля не растворяют в едином образе всего спектакля его конкретные стороны – образы действующих лиц, музыку, декорации и костюмы. Ансамбль не означает потери художественной индивидуальности создателей.

Современный режиссер – идеолог и создатель спектакля (субъект деятельности). Искусство режиссуры – искусство сцепления, взаимодействия всех компонентов спектакля, направленных на создание сценического образа.

Синтетичность театрального искусства характеризуется еще и тем, что, входящие в него искусства не выступают разрозненно, они служат и подчинены единой цели – созданию образа и подчинены задаче раскрытия жизни действующих лиц.

Сценический образ относится к тем искусствам, в природе которых заложена необходимость непрерывного творческого воспроизведения. Вне воспроизведения сценическое искусство вообще существовать не может и в этом кроется его определенная ограниченность. Спектакль не сохраняется в качестве памятника материальной культуры, он не фиксируется, не приобретает своего овеществленного выражения. Произведения сценического искусства живут лишь до тех пор, пока идет спектакль, пока не прекратился творческий процесс.

Основной особенностью и отличием сценического образа является то, что только живой актер включает в действие и придает театральность всему, что находится на сцене. Декорации создают на сцене интерьер комнаты, пейзаж или вид городской улицы, но все это остается мертвой бутафорией, если актер не одухотворит вещи правдой своего сценического поведения. И наоборот, самые общие обозначения окружающей среды (вплоть до простых дощечек с надписью «сад», «лес», «дворец», как это было в театре Шекспира) заживут художественной жизнью, если актер перевоплотится в персонажа пьесы и, будет действовать на сцене как человек в предлагаемых обстоятельствах. Значит – действие есть основа театрального искусства, то есть – сценического образа. Действие в театре характеризуют: волевое происхождение и наличие цели. А воля может быть только у человека-актера и в данном случае он выступает и как материал театрального искусства, и как средство выражения замысла режиссера, и как творец, и как носитель и двигатель сценического действия.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Таким образом, сценическое действие является основным элементом деятельности в театральном искусстве, которое направлено на создание сценического образа и этот процесс, можно выразить следующим образом: (См. Схему 1).

Если вспомнить определение деятельности как процесса реализации жизненных смыслов объекта, а действие – волевой акт, направленный на достижение определенной цели, то жизненный смысл деятельности есть поставленная стратегическая цель, достигаемая в процессе деятельности.

И в действии, и в деятельности получить результат помогает воля субъекта. И в этом еще одно подтверждение того, что сценическое действие основной элемент деятельности.

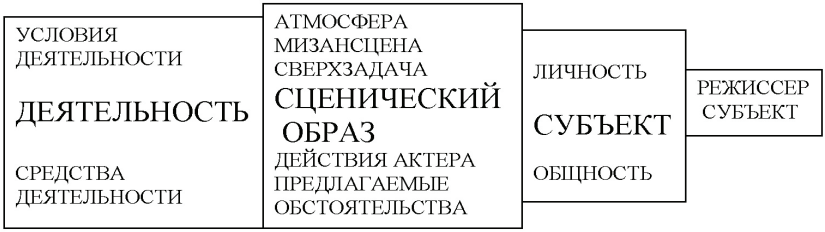


СХЕМА 1

В театральном искусстве действие есть акт психофизический, то есть имеет две стороны – физическую и психическую. В свою очередь деятельность имеет два плана существования и развития – идеальный и предметный. Таким образом, специфической особенностью деятельности в искусстве театра является ее психофизическая сущность. Суть сценического образа в движении и развитии. Особенно ярко эта особенность выявляется при художественном «переводе», когда мы реализуем в сценическом действии иные образные структуры, скажем, произведения повествовательной, а не драматургической литературы.

Эволюция сценического образа нерасторжимо связана со сверхзадачей спектакля, с его режиссерским решением и главным конфликтом. Детерминация сверхзадачей, обусловленность будущим – непременные условия рождения сценического образа, время, как известно, имеет только одну направленность. «Стрела времени» устремлена из прошлого в будущее. Поэтому так важно определить «исходное событие» (источник движения) и точно обозначить, куда двинутся роли пьесы. Ибо можно сказать, что кроме движения и вне движения, ничего нет, и не может быть на сцене. Движение может быть скрытым, внутренним. Может иметь обманчивое обличие покоя. Но нельзя забывать, что и покой – только частный случай движения.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

«События», по которым следует развитие роли, равно принадлежат и пространству и времени сразу. Мало того, они-то и есть материальное воплощение пространства – времени.

Так же непреложно, что как время течет от прошлого через настоящее к будущему, движется и поток сценического действия, от одного сценического момента к другому, от «события исходного» через то, что является в данный момент «настоящим», к цели следования – сверхзадаче пьесы и роли.

Сценические образы, следовательно, не только не маски, не только не «данность», но постоянно и непрерывно движущиеся миры, судьбы, процессы, завершающиеся каждый раз на ново, на каждом спектакле. Те самые «моменты времени», в которые происходят на сцене те или иные события, в мгновения их восприятия зрителями.

Одно из главных свойств сценического действия – его непрерывность. Конечно же, существует членение на акты, картины, эпизоды, отделяемые один от другого занавесами, изменением света, музыкой или другими условными остановками движения. Но в нутрии этих отрезков сценического времени действие всегда непрерывно. Это означает не только то, что поток его безостановочен, но и что действие (как и время) всегда направлено в будущее.

Другая сторона непрерывности движения – так сказать, самая «фактура» сценического действия. Бытие героя драмы не прерывается с окончанием его реплики. Молчание – не остановка. Во время молчания продолжается движение мысли, зарождаются, формируются поступки.

Существенно важно то, что восприятие реплик партнера, восприятие окружающего, оценка предлагаемых обстоятельств, мысленное действие, так же как и словесное, всегда направлены в будущее.

Все, что не услышит артист в «зонах молчания», оценивается им с точки зрения дальнейшего движения роли, ее эволюции, восхождения к сверхзадаче. Итак, одна роль и все роли – единый непрерывный поток движения от прошлого через настоящее к будущему.

Поступательное движение предполагает определенную последовательность и логику развития. Всякий анализ роли актером и режиссером – установление логики и последовательности ее движения.

Итак, можно представить себе ту или иную роль в виде вектора времени, разделенного на множество временных отрезков. Количество этих отрезков увеличивается по мере совершенствования приемов действенного анализа роли. Сценическое время, таким образом, имеет тенденцию приближения к подлинному, жизненному, ибо процесс становится все более жизнеподобным и в идеальном случае способен смоделировать самую жизнь.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Моделирование жизни и есть создание сценического образа.

Исходя из вышесказанного, мы можем сделать следующие выводы:

1. Театр возник в момент осознания человеком самого себя и осознания своего предназначения на земле, возник, опираясь на существующие виды искусства, синтезировал их и применил для выполнения своих целей. Следует обратить особое внимание на то, что театр возник, как необходимость прорепетировать определенное действие, которое предполагалось осуществить, другими словами художественно восстанавливалась планируемая реальность. И вот здесь впервые заостряется внимание на том, что реальность может быть предвосхищена и человек, может воздействовать на нее так же как она воздействует на него. Доказательство. Однажды, отправляясь на охоту, охотники размялись, побросав копье и охота оказалась удачной. В следующий раз, вспомнив об этом, они усложнили тренировку, вот так и сложился обряд охоты.

2. Появившись, театр прошел путь своего развития вместе с развитием человека и общества, подчиняясь правилам и законам общества, в котором он существовал и выполнял основные социальные функции. Об этом мы будем говорить ниже.

3. Основой нового вида искусства стало сценическое действие, исходя из чего, образ не может существовать в статике, а существует только в действии, в развитии от прошлого к настоящему и от него в будущее. Это и является основной специфической особенностью сценического образа.

4. Развитие науки и техники оказали влияние и на сценический образ, в определенные исторические промежутки времени, менялись цели и задачи образа, в зависимости от социальной, политической и экономической жизни общества.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдеев А. А. Происхождение театра: Элементы театра в первобытном обществе / А. А. Авдеев. – М.; – Л., 1969. – 346 с.
2. Авдеев А. А. Маска и её роль в процессе возникновения театра. – М., – 1964. – 248 с.
3. Асеев Б. Русский драматический театр от истоков до конца XVIII в. / Б. Асеев. – М., 1977. – 575 с.
5. Белкин А. Русские скоморохи / А. Белкин. – М., 1975. – 192 с.
6. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – 4-е изд. доп. – М., Политиздат. 1988. – 496 с.
7. Всеволодский – Гернгросс В. Н. Русский театр от истоков до XVIII в. / В. Н. Всеволодский-Гернгросс. – М. 1957.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

8. Державин Константин. «Театр французской революции» 1789–1799 / Константин Державин. – Гос. Изд. Худ. Лит. 1932. – 254 с.
9. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2 т. Т. 2. / К. Маркс, Ф. Энгельс; сост. и авт. Вступит ст. М. Лифшиц; коммент. Г. Фриндлендерра. – изд. 3. – М.: Искусство, 1983. – 736 с.
10. Морозов П. О. История русского театра / П. О. Морозов. Т. 1. – СПб. 1989.
11. Театральная энциклопедия / гл. ред. Марков П. А. – М.: Советская энциклопедия,1965. – Т. 4. Нежин-Сярев. – 1152 стб.: 6 л. ил.
12. Чичеров В. Русское народное творчество / В. Чичеров. – М., 1959. – 208 с.
13. Эстетика. Словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М., Политиздат. 1989. с. 337.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Когда и почему возник Сценический образ.
2. Что служило основой образа в различные исторические периоды, античность, средневековье, возрождение и т. д.
3. Особенности развития образа в средние века.
4. Роль Гаррика в развитии сценического образа.
5. Что влияло на развитие образа.
6. Специфические особенности сценического образа.
7. Роль действия в существовании образа

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Расписать одиночный, парный и массовый этюды на основе бытовых обрядов, существовавших на Руси. Тем самым, выстроив сценический образ этюда.

2.2. «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ», «ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ» И «СЦЕНИЧЕСКИЙ» ОБРАЗЫ

Для раскрытия проблемы данного параграфа, попробуем разобраться с существующими определениями понятия «Образ» и «Художественный образ» В культурологии – ОБРАЗ – явление, возникающее как результат запечатления одного объекта в другом, выступающем в качестве воспринимающей формации – духовной или физической; образ, есть претворение первичного бытия в бытие вторичное, отраженное и заключенное в чувственно доступную форму. Для наук о культуре понятие образ чрезвычайно важно, ибо культура в своем происхождении и содержании есть

FreeBusta is knowledge
without borders!

претворенное первичное бытие – природное, человеческое или божественное; в этом смысле культура сама – образ, представленная как метаморфоза первичной реальности [10].

В философии – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ – всеобщая категория художественного творчества, средство и форма освоения жизни искусством. В узком смысле под образом нередко понимается элемент или часть произведения, обладающие как бы самостоятельным существованием и значением (например, в литературе образ персонажа. В живописи – изображение предмета, в театре – актерский образ и т. п.) В общем смысле художественный образ – самый способ бытия художественного произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и осмысленности. Данное определение всеобъемлющее, оно включает в себя и понятие художественный образ отдельных видов искусства и определение художественного образа синтетических видов искусств, хотя художественный образ синтетических видов искусств слагается из образов, составляющих синтетическое искусство. Данный образ формируется и существует благодаря слиянию искусств, где каждый вид искусства вносит свою лепту в создание единого образа. И получается, что образы отдельных видов, в синтезе, приобретают свойства не присущие им в самостоятельном существовании.

В собственно эстетическом аспекте ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ представляется организмом, в котором нет ничего случайного и механически служебного и который прекрасен благодаря совершенному единству и конечной осмысленности своих частей. Автономное завершенное бытие художественной действительности указывает на сходство художественного образа с живой индивидуальностью. Но без изолирующей силы вымысла, без выключенности из фактического ряда Художественный образ не имел бы такой жизнеподобной самососредоточенности и целесообразности.

Ю. Борев определяет ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ как форму мышления в искусстве. Это иносказательная метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое [4].

Проблеме определения понятия Художественный образ посвящены работы Аристотеля, Лессинга [11], работы А. Ф. Лосева, М. М. Бахтина А. Лилова [13] и многих других. В них определяется, что:

- Художественный образ есть единство мысли и чувства, рационального и эмоционального. Эмоциональность исторически ранняя и эстетически важнейшая первооснова художественного образа.

- Образ выступает единством объективного и субъективного, в него входят не только материал действительности, переработанный творчес-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

кой фантазией художника, но и его отношение к изображенному и весь его жизненный и профессиональный опыт.

- Художественный образ обладает своей логикой, он развивается по своим внутренним законам, обладая самодвижением. Художник задает все изначальные параметры самодвижения образа, но, задав их, он не может ничего изменить, не совершая насилия над художественной правдой.

- Художественный образ неповторим, принципиально оригинален. Даже осваивая один и тот же жизненный материал, раскрывая одну и ту же тему на основе общих идейных позиций, творцы создают разные произведения. На них накладывает свой отпечаток творческая индивидуальность художника. Автора шедевра можно узнать по его почерку, по особенностям творческой манеры. «Пусть копирование пройдет через наше сердце, прежде чем за него примутся руки и тогда не зависимо от самих себя мы будем оригинальными».

Из всего вышесказанного попробуем вывести собственное определение – ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ есть претворение первичного бытия, посредством искусства, а точнее, благодаря художественному творчеству, в бытие вторичное, отраженное и заключенное в чувственно доступную эстетическую форму. Средство, способы и форма отражения жизни и мышления в искусстве. Это иносказательная метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое, средствами, присущими каждому отдельному виду искусства и синтетическим видам, объединяющих два, три и более вида искусств.

В общем смысле художественный образ – самый способ бытия художественного произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и осмысленности. В него входят не только материал действительности, переработанный творческой фантазией художника, но и его отношение к изображенному и весь его жизненный и профессиональный опыт.

Данное определение, на наш взгляд, служит для всего искусства в целом, и для каждого вида искусств в отдельности. Художественный образ каждого вида искусств, существует самостоятельно как данность – скульптура, картина, книга, здание и т. п. Он есть предмет – финал художественного замысла, а затем творчества художника, созданный благодаря искусству и сам является искусством. Поэтому вне искусства, точнее художественного творчества, нет художественного образа.

В области художественного творчества и науках об образе сложилось восходящее к эстетике Платона понятие художественный образ, под которым подразумевается специфическое средство и форма освоения жиз-

FreeBusta is knowledge
without borders!

ни искусством, а также возникающие в процессе творчества автономные самоценные целостности художественного произведения (литературные персонажи, актерский образ, скульптура в архитектуре и т. д.). Образ здесь – сгусток художественного видения и переживания, которому искусство придает выразительность и эстетическую ценность. Художественный образ можно понимать и как способ бытия произведения искусства, взятого в целом. В этом случае имеется в виду выразительность произведения, его впечатляющее воздействие, энергетическое и смысловое, на зрителя или слушателя. Скульптура Родена Мыслитель представляет собой художественный образ, взятая в единстве внутреннего духовного содержания и внешнего материального, мраморного воплощения. Таким образом, рассматриваемый с точки зрения способа бытия, художественный образ есть единство чувственных, материальных и смысловых, идеальных аспектов. Даже в литературном произведении художественный образ связан с внутренним «звуковым» проговариванием текста. Мы не ощутим поэтическую прелесть пушкинского шедевра Я помню чудное мгновенье, не будем во власти его художественного образа, если не «услышим» и не проговорим про себя фонетическое звуковое богатство этого стихотворения, его мелодию.

Для создания художественных образов искусство оперирует только тем «строительным материалом», который порождает в человеческом сознании объективно существующая действительность. Как правильно указал Борис Сучков, «даже если художник измышляет нечто стоящее, по его мнению, за гранью правдоподобия, он неизбежно лишь комбинирует и пересоздает составные части того целого, которое называется действительностью». «Искусство, – отмечает далее Сучков, – не ограничивает себя одним воспроизведением облика реальности и не стремиться рассматривать свои создания лишь как подобие действительности. Оно не смешивает и не должно смешивать своих созданий с порождением внешнего мира. Ибо оно вбирает в себя не только впечатления и представления, вызванные реальностью. Но и отражает внутренний духовный мир человека, его опыт, его личность, его отношение к миру внешнему» [14].

Иначе говоря, искусство и действительность неразделимы: действительность является объективным фундаментом художественного образа, и не зависимо от того, какой это образ – литературный, живописный, музыкальный или театральный, реалистический, романтический, импрессионистический или символический, лирический, драматический, трагический или комический и т. д. и т. п. – раз это художественный образ, он не может не быть зачат, ни родиться без участия человека – творца. Кроме или посредством связи субъективного творческого сознания художника и

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

объективной действительности. Связь с жизнью – необходимое условие существования искусства. Искусство – сама жизнь, духовно познанная и преображенная человеком. Искусство может отражать действительность в формах самой действительности, но может прибегать и к значительно к более условным или усложненным формам. Оно может изображать сами явления из жизни, но чаще всего его главная цель – художественное обобщение существенного и непреходящего. Может воссоздавать историю, решая совершенно конкретные вопросы своего времени. Может изобразить материальное, чтобы выразить духовное. Искусство соблюдает не столько внешнюю точность. Сколько внутреннее соответствие жизни. Художественный образ не зеркальное отражение или механическая копия действительности, следовательно, предъявляемые ему претензии на полную фактическую достоверность неправомерны. Еще Аристотель говорил, что «следует предпочитать невозможное вероятное возможному, но маловероятному» [1].

Неразрывная связь художественного смысла с материальным, чувственным воплощением отличает художественный образ от научного понятия, абстрактной мысли. Она явление идеальной природы, и поэтому может быть обозначена разными материальными способами (словами, математическими знаками, диаграммами и т. п., ничего при этом, не теряя в своем смысле).

И здесь следует, остановится еще на одном моменте. Эстетика, философская наука, изучающая два взаимосвязанных круга явлений; сферу эстетического, как специфическое проявление ценностного отношения человека к миру и сферу художественной деятельности людей. Оба эти раздела, будучи органически взаимосвязаны, обладают относительной самостоятельностью.

В первом из них, рассматриваются такие вопросы, как природа и своеобразие эстетического в системе ценностных отношений; закономерности дифференциации эстетических ценностей, выступающих во множестве конкретных модификаций (прекрасное и безобразное, комическое и трагическое и т. п.); диалектическую связь эстетической ценности и эстетической оценки, эстетического восприятия и эстетически ориентированной практики; значение эстетической активности человека в социальной и индивидуальной жизни, в разных областях культуры; взаимосвязь эстетического и художественного в разных сферах их проявления – в практической деятельности и в созерцании, в воспитании и образовании людей.

Второй раздел, посвящен специальному анализу художественной деятельности, включает изучение её возникновения в филогенезе и он-

FreeBusta is knowledge
without borders!

тогенезе; её структурного и функционального своеобразия в ряду других форм человеческой деятельности, ее места в культуре; связи процесса художественного творчества, структуры воплощающих его произведений искусства и характер их восприятия человеком; законов порождающих разнообразие конкретных форм художественной деятельности (видов, родов, жанров искусства) и ее исторических модификаций (направлений, стилей, методов), особенностей современного этапа художественного развития общества и исторические перспективы развития искусства [7, 8]. Исходя из этого существует и два определения образов, определение художественного образа, связанного с художественным творчеством мы уже приводили. Отталкиваясь от того, что изучает первый раздел эстетики – ценностный, мы можем сказать, что ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ, это способ отражения и изменения существующей реальности посредством эстетических категорий, в заданной, оценочной системе ценностей, подчиняя данной системе эстетически активную социальную и личностную жизнь, увязывая воедино эстетическое и художественное в разных сферах их проявления.

В основе определения данного образа лежат эстетические категории: прекрасное, возвышенное, комическое и т. д. И система ценностей, которая в разных обществах различна. Эстетические категории, как и система ценностей, прошли определенный исторический путь и сегодня воспринимаются в каждой стране, в каждом социуме по-разному. Нет единого определения прекрасного и нет единого определения ценности.

В основе Художественного образа лежит художественно творческая деятельность человека направленная на отражение реальности.

Первое различие этих образов заключается в их основе и второе в том, что художественный образ всегда выступает как финальный предмет художественной деятельности, а определение художественно-эстетического образа применяется к готовому художественному образу.

Попытаемся выявить качества характерные для художественного образа:

Он коммуникативен и коммуникабелен по своей природе. Его смысл, составляющий содержание художественного образа, создается художником в расчете на то, что он будет передан, доступен другим. Материальная чувственно-воспринимаемая форма (зрительная и звуковая) предоставляет такую возможность и выступает в функции знака, порождая семиотичность или знаковую природу художественного образа. Под знаком понимается любое материальное явление, создаваемое или используемое с целью передать с его помощью какую-либо информацию. Существует несколько основных разновидностей знаков, используемых для коммуни-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

кации, как вне искусства, так и в искусстве. Это изобразительные, выразительные, словесные и условные знаки.

Особенностью художественных знаков является то, что независимо от того, что они изображают, выражают или обозначают, они сами по себе всегда должны вызывать у воспринимающего эстетическое наслаждение. Духовное содержание художественного образа может быть трагичным, комичным и т. п., но впечатление от его знаковой материальной формы представляет из себя всегда в полноценном искусстве переживание прекрасного, красоты. Прекрасна музыка похоронного марша Ф. Шопена, прекрасны картины Рубенса и Рембрандта, изображающие снятие с креста Иисуса Христа, прекрасны образы Яго и Гобсека.

Эффект эстетического наслаждения от знаковой формы художественного образа объясняется тем, что она организована не только в расчете на коммуникативную функцию, но и на эстетическую функцию. Она имеет завершенную, законченную гармоническую структуру. Гармоническая структура формы – универсальная черта художественного образа. Гармония (греч. «созвучие», «согласие») противоположна хаосу, это упорядоченность, согласие и соподчиненность частей целого.

Знаковая форма художественного образа подчиняется не только коммуникативному и эстетическому принципу, но и психологическому требованию привлекать, удерживать и переключать внимание зрителя и слушателя. Для этих целей искусство, а, следовательно, и художественный образ, использует ряд приемов. Самый простейший прием – чисто физическое усиление стимула. Оно предполагает такие факторы, как число повторений стимула, его мощность (яркость, громкость), длительность, пространственные размеры (площадь, видимый угол) и т. п.

Другой прием – повторение. Если какой либо знак повторяется, первое предъявление его облегчает восприятие второго предъявления. Примерами подобных приемов могут служить широко распространенные симметрия, метр, рефрен, лейтмотив, сравнение и т. п.

Основанием многих эстетических эффектов в искусстве служит экономия художественных средств – времени, пространства, энергии, материалов, числа элементов или операций (звуков, слов, красок, линий и т. д.). Признак мастерства и таланта художника – не расширять без необходимости знаковые средства художественного образа. Если такое расширение не ведет к обогащению содержания художественного образа, эстетическая значимость искусства понижается.

Важнейшим фактором удержания внимания в процессе восприятия художественного образа является сотворчество воспринимающего. Сотворчество держит внимание воспринимающего в творческом напряжении.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Когда знаковый стимул, повторяясь, притупляет внимание, выгодным становится не простой повтор стимула, а легкие, нюансные вариации его. Так, геометрическая правильность Парфенона на каждом шагу сопровождается легкими отклонениями от правильности. В музыке – это вибрато, периодические изменения силы, частоты и других параметров звука. Роль вибрато особенно выявилась, когда появились электронные музыкальные инструменты. При прослушивании электронных композиций ухо быстро утомляется, и слуховое внимание притупляется. Поскольку знаковый стимул художественного образа состоит, как правило, из многих компонентов, бывает выгодным частичный повтор: одни компоненты варьируются, другие же остаются неизменными. Примером может послужить ритм в стихе (совпадение части ударений) и консонанс в музыке (совпадение части обертонов, колорит в живописи (повторение общего оттенка в различных красках).

Удержанию внимания и продлению эстетического удовольствия способствует и такой прием, как конкретизация. Если художественный образ конкретен и богат признаками, деталями, эстетическими знаками низшего уровня, то по мере того, как одни знаки исчерпывают свою эстетическую информативность, другие вступают в «игру». Оптимальной является форма простая, легко воспринимаемая, позволяющая верно схватить целое, но в тоже время допускающая углубление в детали и открытие новых ступеней иерархии. Когда удержание внимания и эстетического удовольствия становится трудно или невозможно, применяются приемы переключения внимания на новый знаковый стимул. Одним из важнейших таких приемов является контраст: каждый стимул художественного образа сопровождается в пространстве или во времени – другим, противоположным, контрастным стимулом. Громкое сменяется тихим, медленное – быстрым, темное – светлым, большое – малым, высокое – низким и т. п. Хорошим примером может послужить картина Сурикова Боярыня Морозова, особенно сопоставление правой и левой сторон холста. Существуют оптимальные размеры – во времени (длительность) и пространстве (площадь) – двух контрастных стимулов, обеспечивающие максимальное эстетическое удовольствие.

Все рассмотренные приемы имеют двойное назначение. Они создают психологические предпосылки для эстетического восприятия, для привлечения, удержания и переключения внимания к художественным знакам. Одновременно они выступают необходимыми предпосылками эстетического наслаждения, ибо подчиняются общему эстетическому принципу – единства в многообразии.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

По другой классификации знаков художественный образ является художественным символом, что позволяет вплотную подойти к описанию содержания художественного образа.

Художественный образ в качестве художественного символа выступает не только своей вещественной, знаковой стороной, но и своим идеальным, духовным, содержательным аспектом. Художественный образ всегда образ чего-то, он наделен значением. В качестве символа художественный образ принципиально обладает неисчерпаемой многозначностью, смысловой глубиной и перспективой. Классическим примером может служить образ Джоконды Леонардо да Винчи, но эта особенность присуща любому полноценному художественный образ. В отличие от простого условного знака, функционирующего тем успешнее, чем он однозначное, определеннее, эстетическая эффективность художественного символа пропорциональна его многозначности и неисчерпаемости. Своим содержанием художественный образ отличается и от аллегории, значение которой можно выразить в некоторой рассудочной формуле, которую можно вложить в этот образ и также просто извлечь из него. Художественный символ не допускает этого. Его идеальное содержание, смысл настолько неразрывно сращены с его вещественным знаковым носителем, что не может быть освобождено от него и расшифровываться простым усилием рассудка. Художественный символ требует, чтобы в него «вчувствовались», «вжились», «сроднились». «Холодному», «чужому» сознанию не приоткроются «тайники» его художественного смысла. Напротив, аллегорический образ можно объяснить каждому. Значение художественного символа не дано, а задано как задача, как «загадка», не имеющая окончательного ответа. Содержание художественного символа, как и всякого символа, заключает в себе обязательно какую-то идею, то есть интеллектуальный, понятийный момент. Это значит, что художественный образ, будучи индивидуально конкретен и уникален, в то же время несет в себе всегда обобщение и абстрактность. Но в отличие от понятия, например, в науке, обобщение и абстрактность в художественном символе дается не мыслительно – рассудочно (дискурсивно), а интуитивно – непосредственно. Именно так постигаем мы обобщенно абстрактный смысл таких художественных символов, как Мыслитель Родена, Медный всадник Пушкина и голубь мира Пикассо.

В отличие от понятия художественный смысл, художественный образ не только интеллектуален, носит обобщенно-абстрактный характер, но его сущность составляет также эмоциональная выразительность. Эстетическая оценка, как главное содержание художественного образа, всегда эмоциональна. Художественный образ – единство эмоционального

FreeBusta is knowledge
without borders!

и рационального, субъективного и объективного. Субъективного потому, что эстетическая оценка – это оценка автора и воспринимающего. Через художественный образ происходит их «встреча», «диалог». Итогом, синтезом этого диалога оказывается объективная, общезначимая эстетическая оценка как центральное содержание художественного образа. Искусство выступает здесь как «социальная техника чувства».

Следует обратить внимание на то, что изначально художественный образ определялся как понятие единичное, говорилось о художественном образе живописи, скульптуре, архитектуре или о другом виде искусства, и каждый из названных, обладает самостоятельным, только ему присущим способом выражения и существования художественного образа, который создается при помощи специфических для каждого вида искусств материальных средств (слово, ритм, звук, интонация, рисунок, цвет, свет и тень, линейные соотношения, пластика, пропорциональность, масштабность и т. д.). Рассмотрим как создается художественный образ в отдельных видах искусств и каковы его особенности и возможности.

Существуют изобразительные или пространственные и неизобразительные виды искусств. Первые существуют в пространстве, не изменяясь, и не развиваясь во времени, и воспринимаются зрением. К ним относятся живопись, скульптура, графика и фотоискусство. Они имеют предметный характер, создаются путем обработки вещественного материала, характер которого существенно определяет характер их образного строя и воспринимается с различной мерой чувственной достоверности.

К неизобразительным искусствам относятся архитектура, декоративно-прикладное и художественное конструирование, где зрительно-пространственные формы не предполагают, как правило, аналогий в реальной действительности.

Граница между искусствами не абсолютна, они взаимопроникают друг в друга, создавая двуединое искусство. От других родов художественной деятельности эти виды искусства отличаются, во-первых, отсутствием временного развития образа; форма в них не изменяется во времени, не имеет характера процесса, как, например, в музыке. Во-вторых, произведения воспринимаются зрением, а иногда и с участием осязания (скульптура и декоративно-прикладное искусство); для полноценного освоения архитектурного образа, а в известных случаях и монументальной живописи и скульптуры, необходимо также двигательно-моторное восприятие, требующее определённой длительности, но здесь временной момент только субъективен, само же произведение остаётся неизменным. Данные искусства входят в состав многих синтетических искусств более или менее полноправным элементом. Живописец, архитектор, а иногда

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

и скульптор участвуют в создании театрального спектакля, кинофильма, в оформлении массовых празднеств. Существуют попытки сочетать средства живописи с музыкой (например, «цветомузыка» композитора А. Н. Скрябина). В средневековых Китае и Японии живопись органически сочетается в одном произведении с поэзией: стихотворение, начертанное на изображении пейзажа, объединяется с ним не только смыслом, но и посредством каллиграфического начертания.

Структуру художественного образа в этих искусствах можно аналитически расчленить на три в действительности тесно связанных друг с другом аспекта: Тектонически-композиционный, экспрессивный (выразительный) и изобразительный. Все они – в своём неразрывном единстве – выявляют идейно-художественный смысл произведения. В архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, художественном конструировании и скульптуре первый из этих аспектов состоит в организации реального, вещественного материала в трёхмерном пространстве, в формировании его конструкции и тектоники, во взаимно гармоническом или намеренно дисгармоническом расположении отдельных частей, в увязывании воедино всех элементов пластической формы, в достижении целостности композиции. В живописи, графике, фотографии те же принципы конструктивно-композиционного построения воспроизводятся на плоскости, так что объёмно-пространственные отношения моделируются с большей или меньшей мерой условности в двух измерениях. Выразительность образа достигается использованием зрительно-формальных элементов; последние способствуют созданию определённой духовной атмосферы, настроения, выявлению идейного смысла произведения. В практике творчества тектонически-композиционный и эмоционально-экспрессивный аспекты нерасторжимы, так как духовная содержательность образа во многом зависит от определённого пластического решения, а оно, в свою очередь, всегда несёт определённое эмоционально-эстетическое содержание.

Третий, изобразительный аспект специфичен для живописи, скульптуры и графики. Внутри изобразительного аспекта можно условно различать моменты непосредственно-визуальный (т. е. то, что непосредственно изображено художником, например плоды в натюрморте, деревья в пейзаже, фигуры людей) и ассоциативный, позволяющий расширить содержание произведения за пределы собственно изображённого (фабулу повествования, внутренние конфликты, психологическое состояние, символическое значение и т. д.), что даёт возможность включить в круг осваиваемых искусств, явлений действительности, временное течение событий, философские размышления о жизни, широкую совокупность общественных идей, т. е. те стороны реальности, которые не имеют не-

FreeBusta is knowledge
without borders!

посредственно зрительного облика. Таким образом, нельзя считать, будто объектом эстетического освоения мира в отдельных видах искусств является лишь сам предметный мир, доступный зрению, и что художественная их значимость ограничивается только чисто «пластическими ценностями» зрительно воспринимаемых объектов и пространственных отношений. Практически всё «… общеинтересное в жизни … » человека [28] является предметом искусства. Эти искусства органически связаны с общественными и идейными движениями своего времени; в них, хотя нередко в опосредованной форме, преломляются социальные конфликты, борьба классов [6, 9].

Функциональная структура художественного образа в творчестве представляет собой механизм, посредством которого слагается цепь образов «образ-представление», «образ-произведение» и «образ-восприятия» «Образ-представления» имеет личностный характер и зависит от характера, возраста, образования, мировосприятия, воспринимающего и его ценностных ориентиров.

При создании «образа-произведения» автор объективирует «внутреннюю идеальную форму», переводит ее на язык искусства, реализует в образном решении свою творческую идею, моделируя собственную пространственную и художественную форму.

Завершает функциональную структуру художественного образа «образ-восприятия», получаемый от синтеза «образа – представления» и «образа-произведения». Общее впечатление является результатом совместного воздействия всех составляющих художественного образа. Данная функциональная структура присуща, в основном, для всех самостоятельных видов искусств, литературе, музыке, живописи, скульптуре и т. д.

Художественная правда – закон художественного творчества. Художественная правда и мастерство ее выражения ценились с самых первых теоретико-критических суждений об искусстве. Художественная правда – «нечто действительно правдивое, а иной раз и более правдивое, чем сама правда» [27]. Художественная правда не тождественна правдоподобию, простой похожести на жизнь. Есть предание о художнике, написавшем цветы столь искусно, что их принимали за живые не только люди, но и пчелы. Они садились на полотно собирать мед. Однако это подделка действительности.

Аристотель ставил поэта выше историка, так как историк говорит лишь о том, что случилось, то есть о явлениях не только существенных, но и случайных, поэт же очищает историю от случайного. События, о которых говорит историк, действительны. Искусство – не слепок с жизни, а ее вероятность, ее наиболее возможный вариант. События, о которых

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

говорит поэт, всегда содержат в себе осмысленные, обработанные мыслью факты. Эта аристотелевская концепция неожиданно в главном нашла свое подтверждение в кибернетике. Познавательная функция искусства вдруг предстала в точном своем математическом измерении. Вероятность художественной правды всегда заключает в себе неожиданность. Если все в произведении ожидаемо, загодя известно, то перед нами штамп – избитая, расхожая полуистина, но не подлинная художественная, правда. Художественная правда парадоксальна, неожиданна, включает в себя непредвиденное, и поэтому она информационно насыщена. Правда, искусства всегда удивительна. Художественная, правда – это верность художественной реальности глубинной сути действительности. Тип художественной правды меняется от эпохи к эпохе: искусство передает то типические черты действительности, то ее черты, воспринятые сквозь призму желанного идеального устройства бытия или сквозь призму социальных норм, и т. д.

Диалектика субъективного и объективного, общего и индивидуального составляет универсальную особенность процесса художественного творчества, характеризующую все его этапы, все его звенья и уровни. Рискованно было бы утверждать, что в своеобразном диалектическом единстве субъективного и объективного заключается вся сущность искусства, но можно уверенно заявить. Что без этого единства искусство невозможно, как невозможно отражение и творчество в искусстве. Более подробно, рассмотрим это чуть позже.

Рассмотрим понятие «Художественный образ» применительно к синтетическим видам искусства, в частности, к театральному искусству. Художественный образ театрального искусства называется сценическим образом. СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ в широком смысле эстетическая категория, особая специфическая форма отражения реальной действительности средствами театрального искусства (читай – всеми видами искусства – В. К.) В узком смысле под сценическим образом понимают содержание отражаемого явления действительности, воссоединенную драматургом, режиссером, актерами, художником картину жизни, выведенный ими характер, персонаж [24].

Как и всякий художественный образ, сценический образ отличается чувственной конкретностью, доступностью для непосредственного восприятия, прямым воздействием на чувства человека.

В понятие сценический образ входят:

1. Образ всего спектакля, идейно-художественная целостность которого, взаимодействие всех его компонентов (актерская игра, изобразительное решение, музыка и т. д.) определяются режиссерским замыслом

FreeBusta is knowledge
without borders!

и его воплощением. Режиссер постановщик осуществляет функцию синтеза творческих усилий всех участников спектакля, объединяет их в цельном художественном образе спектакля.

2. Образ-характер, создаваемый актером. Под термином «художественный образ спектакля» отчасти соотносимо понятие сценический образ спектакля, воспринимаемого как единый знак, значение, которое формируется в голове у зрителя. Понятия «Художественный образ спектакля» и «Сценический образ» – адекватны и это, на наш взгляд не нуждается в доказательствах.

Здесь следует напомнить, что театральное искусство – искусство синтетическое и включает в себя, практически все существующие виды искусств. Каждый из этих видов имеет собственный художественный образ, собственные способы отражения реальности и собственные способы воздействия. А в синтезе эти образы начинают проявлять такие возможности и способности, которые отсутствовали у них в одиночном существовании. И вот здесь мы можем говорить о системе художественного или сценического образа. Система художественных образов формируется путём трансформации эмоционально-ценностного (игра актёров), языкового (текст) и пространственного (сценография, сцендвижение) планов спектакля в целостную знаковую систему (систему художественных образов) и всей системы в знак – художественный образ всего спектакля.

Рассмотрим структурно-функциональную организацию сценического образа как информационную систему.

Работа Садовского В. Н. «Основание общей теории систем» позволяет нам рассмотреть сценический образ спектакля как информационную систему. Потому что информация играет основную роль в сценическом образе. Под информационными системами мы будем понимать определённые системы сценического искусства, в которых информация играет определяющую роль (в познавательном, философском, эстетическом, а не в техническом, бытовом смысле слова).

Данной системе, на наш взгляд, присущи два типа существования: вещественный и информационный. К этому классу систем относятся системы биологические и технические – живые организмы и машины [5]. И те, и другие могут существовать не только в своих вещественных воплощениях (живых организмах и машинах), но и в информационном виде. В данном случае нас будет интересовать система «сценический образ» как информационная система.

Сложные информационные системы, например живые организмы и машины, проявляют себя и функционируют как целое. Это видимо, можно считать их важнейшей особенностью. Однако это целое состоит из

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

большого числа составных частей. Важно, что деятельность этих частей не нарушает целостности всего объекта, а, наоборот, обеспечивает её. Таким образом, информационные системы предстают перед нами сложными, специальным образом организованными системами, способными функционировать как единое целое. Целостность информационных систем связана с их функционированием, а последняя – с целесообразностью. С машинами это ясно: они создаются для выполнения конкретных целей, и вся их конструкция этому подчинена. Итак: целесообразность, функциональность, целостность. Опыт техники и биологических наук показывает, что это достигается в иерархических структурах, наличие которых является важнейшим фундаментальным свойством информационных систем.

Иерархичность информационных систем следует понимать в том плане, что более многочисленные, частные, мелкие, незначительные проявления, функции, свойства системы являются следствием меньшего числа общих, важных, определяющих, которые, в свою очередь, определяются ещё меньшим числом ещё более важных и фундаментальных свойств. Вся система, таким образом, представляет как бы многоэтажную пирамиду, в которой каждый этаж «командует» нижестоящим, более широким, и сам определяется вышестоящим, более узким, содержащим меньше элементов.

Из иерархической структуры информационных систем вытекает ряд свойств, весьма существенных для всего класса. Первым из них является свойство внутренней согласованности, внутренней непротиворечивости. Для машин и животных организмов это свойство очевидно. Без него они просто не смогли бы функционировать как целое, распадались бы на несвязанные части, их действия парализовывались бы внутренними противоречиями. Общая внутренняя непротиворечивость сценического образа, вообще говоря, также довольно очевидна, хотя, конечно, между её отдельными явлениями противоречия существуют. В этом плане образ менее «жесток», чем машины или животные. Противоречия, когда это необходимо, специально вводятся в его систему. Свойство внутренней согласованности вытекает из иерархической соподчинённости низших уровней системы высшим – «командным» функциям по отношению к нижестоящим. Элементы низших уровней системы не могут «поступать самостоятельно», они лишь «раскрывают» в более конкретных функциях сущность элементов вышестоящих уровней. Свойство внутренней согласованности нельзя понимать в том смысле, что в иерархической системе вообще не может быть никаких противоречий. На каждом уровне существуют определённые противоречия между функциями его элементов.

FreeBusta is knowledge
without borders!



Но они разрешаются, устраняются уровнем вышестоящим («Вот приедет барин, барин нас рассудит»). Если бы таких противоречий не было, то и не возникла бы потребность в уровне вышестоящем, который и нужен для согласования действий элементов нижестоящего уровня и устранения возникающих там противоречий, для обеспечения функционирования системы как единого целого. Следует заметить, что противоречия, которые «допускаются» в системе, не должны быть неразрешимыми – неразрешимые противоречия парализовали бы её, либо разрушили.

Учитывая многоуровневость любой информационной системы, мы можем сказать, что должен быть один элемент, стоящий в основании системы и руководящий всеми подчиненными уровнями. Этот элемент определяет функционирование всей системы как целого и, следовательно, определяет её назначение, смысл и цель. Для технических систем это очевидно: машины строятся для выполнения определённых целей. А сценический образ служит для выполнения социальных функций театрального (сценического) искусства, для обеспечения духовных потребностей общества и целью его является художественное осмысление человеком окружающей реальной действительности, ее преобразование и осознание собственного места в данном мире.

Информационную систему, имеющую завершенность, можно назвать полной. Свойство полноты является весьма важным. Оно определяет выполнение назначения системы, успешность её функционирования, успешность её взаимодействия с окружающей средой. Сценический образ, не имеющий полноты или отсутствия какой-либо составляющей, не может выполнить своих функций в полной мере, а именно, нести необходимую информацию и удовлетворять духовные запросы общества. Свойства внутренней согласованности и полноты информационных систем порождают важное следствие: их замкнутость в смысле неприятия чужеродных элементов, влияний. Искусство и культура также сопротивляются чужеродным влияниям. Ивану Грозному пришлось ввести опричнину, чтобы внедрить в культуру своего времени византийские положения. Петру I для утверждения в русской культуре европейских элементов пришлось весьма жестоко расправиться со сторонниками старорусской культуры, которые часто предпочитали самосожжение перспективе попасть в руки войск «антихриста». Кстати для этого, Петр I, устраивая ассамблеи, применял элементы систем сценического образа, такие как декоративно-художественное оформление помещений, европейские костюмы и предметы быта – сценографическая и предметно-вещевая систе-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

мы. В самом деле: чужеродный элемент, попавший в информационную систему, придёт в противоречие с теми её элементами, во взаимодействии с которыми он окажется. Вследствие этого он дезорганизует работу всей системы. Система – по свойству внутренней согласованности – должна отреагировать на это отторжением чужеродного элемента. Если же это окажется невозможным, то либо система останется искалеченной, либо чужой элемент подчинит своей логике и перестроит всю работу системы, которая вследствие этого станет уже чем-то другим, кстати, если реквизит сценического образа заменить на цирковой, то сценический образ превратится в нечто невоспринимаемое, а невоспринимаемое, чтобы быть воспринятым, потребует других чужеродных элементов или полного перестроения, но уже с новой целью и функциями. Итак, «руководящий» уровень иерархии информационной системы отвечает за выполнение её целевого назначения. Он определяет все уровни системы, «заставляя» её работать в качестве целого. В соответствии с логикой построения цель системы раскрывается в функциональных ветвях, «исходящих» из «командного» элемента.

Чтобы сценический образ как информационная система смог выполнить свое назначение, он должен давать ответы на вопросы, которые выдвигает жизнь. Эти вопросы – многочисленные, простые и сложные – в конечном итоге можно свести к трем основным:

1. О месте человека в обществе.
2. О знаниях необходимых для существования.
3. О ценностных понятиях, установленных в обществе.

Данные вопросы можно свести к трем основным социальным функциям, ради которых и существует сценический образ, а точнее: информационная, аксиологическая и коммуникативная. Данные функции, на наш взгляд, являются основными в иерархии социальных функций образа. Они выполняют «основную работу» в сценическом образе: передают знания от поколения к поколению, устанавливают связь между прошлым будущим и настоящим и взаимосвязь между людьми, человеком и обществом. Они вырабатывают у общества определенную систему ценностей, необходимых данному обществу и снабжают его новыми знаниями об окружающей реальности и о самом человеке. Эти три вопроса и определяют три главные функциональные направления сценического образа. Исходя из этого, мы можем определить фундаментальный принцип всей системы, и таковым является художественная деятельность режиссера. На схеме это будет выглядеть так: (См. рис. 1.)

FreeBusta is knowledge
without borders!

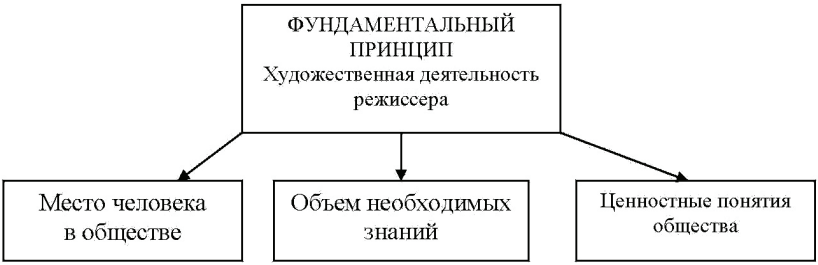


Рис. 1. Схема структурно-функциональной организации Сценического образа. Верхний иерархический уровень и главные функциональные ветви

Прежде всего, рассмотрим, что такое художественная деятельность режиссера – художника, создателя образа в искусстве.

Как известно, творческий процесс или процесс художественного творчества создания сценического образа многоступенчат. Эта многоступенчатость проявляется в двух основных направлениях:

1. Накапливаемые с помощью чувственной сферы наблюдения перерабатываются на всех уровнях высшей нервной деятельности художника. Вне всякого сомнения, художник отталкивается, отходит в поисках художественной правды от чувственного созерцания реальной действительности. «Для подлинного таланта, – пишет А. Илиади, – наблюдать – уже означает творить» [10]. Наблюдения жизни лежат в основе режиссерского замысла – это бесспорно. Особая роль в художественном творчестве зрения, слуха, ощущений, восприятий, представлений не оспаривалась ни в древности, ни тем более в наши дни. Без чувственно-непосредственного отражения и восприятия жизни создание образа невозможно. Но особая еще не означает единственная. Создание сценического образа есть сознательная, целенаправленная деятельность разумного человека. Поэтому наблюдения режиссера по художественно целесообразным «инвариантным» группам, поступают для дальнейшей обработки на уровне сознания, интеллекта, второй сигнальной системы. Здесь осуществляется тот высший анализ и синтез, которые раскрывают смысловую ценность воспринятых явлений – их качественную определенность, социальную сущность и роль, причинную обусловленность, связи и отношения с другими явлениями. Если нет такой степени обработки наблюдений, то нет и целевой детерминированности искусства вообще и нет смыслового содержания сценического или художественного образа. Это первый этап художественной деятельности.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

С другой стороны, этот этап не предлагает достаточно исчерпывающего материала для интерпретации такого существенного для художественного творчества феномена, как «вынашивание» сценического образа. Если бы творческий процесс протекал так: рецептор – инстинктивное – эмоциональный настрой – чувственная область – интеллект моторные действия (физическое, материальное воплощение образа), то художник-режиссер был бы в состоянии создавать сценические образы в любое время. Но на практике художественная деятельность – процесс куда более длительный и мучительный.

2. Так мы приходим ко второму этапу. Проходя все уровни высшей нервной деятельности переработка наблюдений режиссера не заканчивается на интеллектуальной ступени, а вновь возвращается в чувственно-эмоциональную область, чтобы прибавить к реальному прототипу (явлению, событию и пр.) или отнять у него те или иные черты, качества, затем опять в интеллект, чтобы поставить уже измененный прототип в различные связи и отношения, потом снова и снова обратно до тех пор, пока воспринимаемая «информация» не воплотится в цельный сценический образ. На этом этапе идет переработка, преобразование реальной жизни. Ее художественное обогащение. На этом этапе осуществляется создание сценического образа.

Думается, что этот активный внутренний круговорот внешней информации на разных психофизиологических уровнях, на которых она подвергается влиянии. Всего субъективного мира художника, как бы освещается, высвечивается его чувствами, мыслями, волей, воображением, памятью, переживаниями, ассоциациями и является, в сущности, функциональной основой процесса художественного творчества как специфической духовной деятельности человека. Так, по существу, но в неповторимо индивидуальных проявлениях и формах протекает творческий процесс у всех художников. Так рождается художественный образ любого вида искусств – совокупный продукт всех существенных сил творящего человека, всех ступеней и инстанций его духовной деятельности.

С гносеологической точки зрения можно сформулировать следующее определение: художник отражает характерное, типичное, значимое в объективной действительности и на этой основе посредством многоступенчатого творческого процесса надстраивает, моделирует их конкретное индивидуальное раскрытие. «Облик мира, возникающий в произведениях искусства, – пишет Б. Сучков, – не будучи мертвым слепком, рабской копией с действительности, сохранил и сохраняет краски и запахи земли лишь потому, что искусство во все времена отражало существенные стороны жизни человека, общества и природы» [23]. Верно, что, в отличие

FreeBusta is knowledge
without borders!

от ученого, перед художником действительность всегда выступает в своем конкретном бытии. Он создает не действительность вообще, а определенный кусок ее. Но не каждый кусок действительности становится объектом искусства. «Задача искусства, – говорит герой Бальзака Френхофер, – не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать. Ты не жалкий копиист, но поэт! Попробуй, сними гипсовую отливку с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, – ты не увидишь не малейшего сходства, это будет рука трупа, и тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам ложно охватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ» [3].

Художник относится к объектам своего исследования в высшей степени избирательно. И главным критерием этого избирательного подхода является качественная определенность (социальная, природная и т. д.) конкретно существующих объектов. Каждое произведение искусства есть отражение реальной жизни, но не каждое произведение отражает ее верно, правильно, адекватно, в том числе и некоторые из тех, в которых объекты ничего не утратили от своей натуральной конкретности. Следовательно, именно качественной определенностью обуславливается и внутреннее сходство, и подобие между объективной и художественной действительностью, а не только тем, изображает ли художник жизнь в «формах самой жизни» или в условных формах.

Выше мы видели, что сценический он же художественный образ вырастает на материальной почве объективной, реальной действительности, и иначе не может вырасти, но вместе с тем он не требует признания его за действительность. С точки зрения психологии художественно-творческого процесса мы можем сформулировать эту мысль следующим образом; условность художественного мира – не что иное, как произведенный в сознании художника целесообразный по отношению к поставленной задаче корректив реальной действительности. Она является закономерным результатом целенаправленного, целемотивированного характера многостепенного творческого процесса.

Наблюдение, созерцание, восприятие «снабжают» сознание художника обилием информации об определенных объектах и явлениях жизни. Эта информация подвергается обработке на различных уровнях высшей духовной деятельности художника, который, руководствуясь мотивами своей художественной цели, отделяет важное от второстепенного, то есть устанавливает сущность и ценность наблюдаемого прототипа (человека, события, явления, предмета, отношения и т. д.). Однако создание художественного образа, превращения прототипа в художественный тип требует новой обработки информации, а, следовательно, ее нового

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

прохождения через различные психофизиологические уровни. Этот процесс продолжается (в разных повторяемых формах у разных художников) до тех пор, пока художник не решит свою художественную задачу, пока не достигнет лучшего, по его мнению, осуществления цели, которую он поставил перед собой.

Художественный (он же сценический) образ создается при интенсивном участи всех «существенных сил» (К существенным силам человека К. Маркс относит «каждое из его человеческих отношений к миру – зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, мышление, созерцание, ощущение, желание, деятельность, любовь – словом все органы его индивидуальности» художника, участие, которое реализуется в многостепенном характере процесса художественного творчества. Эта многостепенность выражается как в восходящем (первоначально) движении творческого процесса через все ступени высшей нервной деятельности, так и в его дополнительном круговом движении через те же ступени. От обработки поступающей информации не свободна ни одна из «инстанций» человеческой духовной деятельности. Все они находятся в активном состоянии и как бы «высвечивают» под своим углом зрения не только реальную жизнь, но и сам процесс ее художественного отражения и воссоздания.

Вследствие этой особенности творческого процесса в искусстве художественный (сценический) образ приобретает и свою конкретную созерцаемую, чувственно-наглядную индивидуальность, и свою всеобщую значимость, свою типичность. Эта особенность и обуславливает и глубокое размышление, и глубокое переживание, свойственные художественной деятельности. Отсюда берут свое начало два потока в искусстве – интеллектуальный и эмоциональный.

А сейчас вернемся к функциональным ветвям образа.

Первая функциональная ветвь отвечает за представление человека о себе и о своем месте в обществе. Это действительно так, в любом сценическом образе данный вопрос поднимается, и человек, воспринимая образ, пытается определить, что он значит в этом обществе. И ответ на это он может получить посредством сценического образа. Что в свою очередь, является внешней характеристикой образа. Как известно общество делится на классы, социальные группы, государственные и общественные объединения. В каждом из перечисленных сообществ выделяются выдающиеся индивидуальности, которые как бы диктуют всему обществу правила поведения всей жизнедеятельности, они служат эталоном для всех остальных и, сообразуясь со своими данными и возможностями и соотнося их с эталонной группой, каждый человек определяет свое место в этом обществе. Кроме названного, в каждом обществе существуют

FreeBusta is knowledge
without borders!

общественные отношения, которые устанавливает государство и личностные, складывающиеся в каждом сообществе. Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод, что в данной случае используются: художественно-концептуальная, общественно-преобразующая, компенсаторная и информационная социальные функции. Благодаря сценическому образу, человек получает информацию об обществе, изучает ее и, сообразуясь с собственными возможностями и способностями, находит, точнее, определяет свое место в данном обществе. Иными словами, мы видим группу социальных функций, которую можем назвать как гносеологическая или познавательная о состоянии и составе общества. Данная ветвь системы несет строго определенную информацию об обществе и выдающихся индивидах.

Рассмотрим вторую функциональную ветвь Объем необходимых знании. Данная ветвь дает внутреннюю характеристику сценическому образу. Что включает в себя данная характеристика: первое – четкое разграничение знаний на области: знание о мире, о природе, о космосе, об обществе и человеке. Проанализировав полученную информацию, каждый индивид сможет найти область применения своим знаниям и способностям. Исходя из вышесказанного, мы видим, что используются коммуникативная, как способ передачи информации от поколения к поколению, эвристическая и аналитическая функции. Естественно, здесь присутствует и познавательная, и информационная функции они применяется здесь в более широком объеме, чем в первой ветви. Благодаря данным функциям, человек получает информацию прошлых поколений, сегодняшнюю и на этой основе может предвосхитить будущее.

И рассмотрим третью ветвь Ценностные понятия общества. Она относится к внутренней характеристики сценического образа. Прежде всего, каждого индивида окружает среда обитания, где осуществляется его жизнедеятельность. В данной среде, с течением времени, складываются общечеловеческие материальные и духовные ценности, которые создаются человеком и им же подразделяются на: государственные, общественные, корпоративные и частные или индивидуальные ценности. О том, что эти ценности являются двух видов – материальные и духовные, мы уже говорили. Данная система ценностей зависит от множества причин, географического положения страны, общественно-экономического развития, способа правления и т. п. Тем не менее, существуя в жизни человека, ценностная система оказывает на него огромное влияние, как и сам человек на систему. Сценический образ помогает индивиду и обществу разобраться в существующей системе ценностей и сделать для себя вывод, что для него важнее, материальное или духовное. Здесь исполь-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

зуются функции, отвечающие за познание прекрасного и определение ценностных ориентиров в обществе. Задействованы аксиологическая, эстетическая и познавательно-эврестическая функции. Третья функциональная ветвь дает возможность человеку оценить и определить необходимые для себя ценностные понятия прошлого, настоящего и предположить ценности будущего.

Вернемся к фундаментальному элементу, который отвечает за функционирование системы – ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ РЕЖИССЕРА. У каждого человека, у каждого сословия, класса, объединения и так далее, естественно, существуют свои запросы, и режиссер, как создатель образа, обязан предоставить каждому по его запросам.

То, что мы вывели в ветвях и есть общие и основные проблемы, волнующие всех. А вот способ подачи и способ удовлетворения, естественно, бывают разными, что и подтверждает существование разных жанров образа и различных театральных направлений. Именно сценический образ определяет всю жизнедеятельность системы социальных функций, а в силу своей законченности и жанрового признака, противится проникновению чужеродным идеям, положениям. Вышесказанное уже определяет образ как систему, но анализ информационной деятельности человека, связанной с познанием окружающей действительности, неизбежно приводит к проблеме обработки и анализу информации. Данная обработка происходит у каждого индивида самостоятельно и зависит от его кругозора, образования и жизненного опыта.

В качестве характеристик к сценическому образу подходят практически все характеристики, которые мы дали художественному образу, он: коммуникативен и коммуникабелен, эстетичен, гармоничен и психологичен. Об этом мы говорили в начале параграфа. Как система, он обладает собственной знаковостью или собственной знаковой системой. Об этом мы будем говорить во второй главе данного исследования.

А сейчас остановимся на том, что отличает художественный образ от сценического:

Во-первых, для существования сценическому образу обязательно необходимо присутствие зрителя. Если любой художественный образ, любого вида искусства может существовать сам по себе, будь то картина, скульптура, архитектурный ансамбль или предмет декоративно-прикладного искусства, имеется в виду физическое существование, то сценический образ сам по себе существовать не может. Могут существовать его отдельные подсистемы – сценографическая, вещественно-предметная, техническая, а сам он начинает «жить» когда появляется его основная синтезирующая система – актерская и то, ради чего он и существует –

FreeBusta is knowledge
without borders!

зритель. Музыке и литературе для «жизнедеятельности», тоже необходим зритель, потому что они «начинают жить» только при наличии живого человека – музыкантов или человека-чтеца.

Во-вторых, сценический образ может существовать только в момент сценического действия. Художественный образ любого другого вида искусств может существовать самостоятельно.

В-третьих, сценический образ не отражает реальную действительность, а воссоздает её, в отличие от других образов.

В-четвертых, сценический образ полифункциональная система, воздействующая на все органы чувств человека.

И по поводу приоритетности определений. Исходя из определений художественного и сценического образа, на первый взгляд, между ними можно поставить знак равенства, потому что оба определения являются философскими категориями, но на этом сходство заканчивается. Художественный образ определяет процесс художественной деятельности творца и конечный продукт искусства вообще и каждого вида, входящего в искусство. А Сценический образ сам является продуктом художественной деятельности режиссера, хотя и вбирает в себя практически все виды искусства, то есть их художественные образы. Поэтому понятие и определение Художественный образ шире и вбирает в себя определение Сценический образ, который является художественным образом театрального искусства.

Исходя из всего вышесказанного, мы можем сделать вывод, что:

- И Художественный и Сценический образы есть результат художественной деятельности человека.

- Характеристики, данные образам, практически, идентичны.

- Оба образа полифункциональные и включают в себя художественные образы других видов искусств.

- К каждому из них можно применять определение Художественно-эстетический образ.

- Понятие Художественный образ гораздо шире и включает в себя понятие Сценический образ.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – М.: 1957. с. 125
2. Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики / В. Ф. Асмус // Сборник. – М.:1968.
3 Бальзак О. т. 13. / О. Бальзак Собр. соч. в 15-ти т. – М.: 1955. – 375 с.
4. Борев. Ю. Эстетика. 4-е изд. доп. / Ю. Борев. – М.: Политиздат. – 1988. – 496 с.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

5. Бугровский В. В., Об общих свойствах информационных систем в живой природе и в технике / В. В. Бугровский, И. А Вогау, Д. А Гольдин и др. – М.: Наука, 1978
6. Виппер Б. Р., Из «Введения в историческое изучение искусства» / Б. Р. Виппер // в кн.: Статьи об искусстве. – М.: 1970.
7. Зись А. Я. Искусство и эстетика / А. Я. Эись. – М. 1975.
8. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М.:1983.
9. Земпер Г. Практическая эстетика, пер. (с нем.) / Г. Земпер. – М.: 1970.
10. Илиади А. Природа художественного таланта / А. Илиади. – М.:1965.
11. Культурология. XX век. – Т 2. / Энциклопедия в 2-х т. – СПБ. Университетская книга. 1998.
12. Лессинг Г. Лаокоон или о границах живописи и поэзии / Г. Лессинг. – М.: 1957
13. Лилов А. Природа художественного творчества / А. Лилов. – М.: Искусство. 1981.
14. Сучков Б. Исторические судьбы реализма / Б. Сучков. – М.:1967.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что такое художественный образ, и чем он отличается от сценического образа.
2. Что такое художественно-эстетический образ.
3. Чем художественное отличается от эстетического.
4. Что такое Художественный образ как символ или аллегория.
5. Характеристики художественного и сценического образов.
6. Назовите функциональную структуру художественного образа.
7. Какова структурно-функциональная организация сценического образа.

2.3. «ОБЪЕКТИВНОЕ» И «СУБЪЕКТИВНОЕ» ПРИ СОЗДАНИИ, И ВОСПРИЯТИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

В данной главе мы рассмотрим некоторые проблемы создания сценического образа и его воздействия на зрителя.

В первом параграфе мы разберемся с понятиями «объективное» и «субъективное» в сценическом образе. Как первое влияет на второе и как они связаны между собой, при создании образа и при его воздействии на зрителя.

Как и любая художественная деятельность человека, искусство в самом общем смысле является субъективным образом объективного мира.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Следовательно, природа его двояка: субъективная, поскольку она является делом человека как субъекта, и объективная, поскольку во все эпохи существования человечества и во все периоды своей собственной истории искусство отражало жизнь и развитие человека, общества и природы. Эти две стороны природы искусства не только органически согласуются друг с другом, но и необходимо предполагают друг друга. Вот почему еще точнее будет сказать, что искусство имеет не двоякую, а двойственную природу; субъективно – объективную или объективно – субъективную.

Реальность всегда была и всегда будет первоосновой художественного образа, а сценический образ есть ничто иное, как художественный образ, театрального или сценического искусства и он никогда не имел, и не может иметь иного творца, кроме человека. Вообще трудно указать элемент искусства, который обладал бы «чисто» объективной или «чисто» субъективной природой. Искусство немыслимо как вне человека, так и вне действительности.

Проблеме субъективного и объективного в искусстве посвящены многие труды философов, литературоведов и искусствоведов, но нигде не рассматривается двойственная природа театральное искусство и в частности сценического образа. Поэтому, рассматривая природу субъективного и объективного при создании и восприятии сценического образа, мы исходим из следующих задач:

Рассмотреть путь превращения драматургом реальной, объективной действительности в субъективно-объективную действительность

Определить грани «субъективного» и «объективного» в творчестве режиссера.

Выявить механизм объективного и субъективного при восприятии сценического образа.

Драма есть основа всякого сценического образа спектакля. Это понятие является аксиомой и не требует доказательства. Поэтому она предстает объективной реальностью для субъективного творчества режиссера.

Попробуем поэтапно рассмотреть, как происходит восприятие объективной реальности драматургом, и как, с помощью своего субъективизма, он превращает предложенную, объективную реальность в собственную субъективно-объективную, то есть в драму.

Для этого объективную реальность, положенную в основу драмы, необходимо разбить на составные части:

ПЕРВОЕ – в основе любого драматургического произведения лежит или жизненный факт, имеющий место в истории, а факт, по определению – это документально зафиксированное реальное событие, или факт, созданный драматургом из составных частей, взятых из нескольких реальных

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

фактов. Таковым фактом может быть биография какого-либо человека, или биография, составленная из нескольких, как например, Король Лир, которого не существовало в истории, или историческое событие, повлиявшее на судьбы личности и общества, это может быть какая-то страсть (игра в карты, на скачках и т. п.) или неразделенная любовь, или желание добиться чего-либо и т. д. и т. п.

Факт дает драматургу толчок для определения сюжета. И вот здесь происходит первое соприкосновение реального – объективного (факта) и субъективного (творчество драматурга) Определяя сюжет, драматург определяет для себя: о чем он будет писать (тема будущей пьесы), ради чего (идея) и что он хочет сказать зрителю (сверхзадача).

ВТОРОЕ – Сюжет. Под сюжетом М. Горький и Дж. Лоусон подразумевали все идейно-художественное содержание произведения в целом, в его динамическом развитии, включающем в себя все сплетения тем и взаимоотношений героев – их эмоциональные связи [3, 6]. Данное определение мы предлагаем свести к более понятному и простому. Сюжет – это привнесение художественного вымысла в реальный факт. Пример, «Король умер, а за ним умерла королева» – это факт. «Король умер, а за ним умерла королева – от горя» – это уже сюжет. А. Жарри, проанализировав более 2500 пьес, вывел тридцать шесть сюжетов, которые существуют в драматургии, и по сей день. Таким образом, мы получили уже субъективно-объективную реальность, которая в свою очередь состоит из следующих составных, определяемых драматургом:

ТРЕТЬЕ – Предлагаемые обстоятельства для существования и развития сюжета. Они включают в себя: Время и место существования сюжета, социально-экономические отношения общества, социальную принадлежность героев, их характеристику. Каждая историческая эпоха и каждая страна диктуют свои предлагаемые обстоятельства. А также временную протяженность сюжета. Например, действие происходит во время извержения Везувия, которое длится три дня и Помпея засыпается пеплом. Или, вторая мировая война, которая длилась четыре года. Все выше перечисленное может быть взято из объективной реальности или данная реальность может быть пропущена драматургом через свое, субъективное «я». И вот здесь возможны два варианта творчества драматурга. Если он создает документальную драму, то обязан восстановить реальную действительность до мельчайшей детали. Так делал Д. Аль в своих пьесах «Правду, ничего кроме правды» и «Первая глава». Мало того, что драматург скрупулезно воссоздал окружающую среду для существования геро-

FreeBusta is knowledge
without borders!

ев, все актеры, играющие в спектаклях, говорили подлинные слова своих героев. И второй вариант, драматург может брать все необходимое из реальной действительности, а может, что и бывает в большинстве случаев, создать свой мир и своих героев, оттолкнувшись от реального факта. И тогда начинается процесс художественного творчества, который превращает субъективные видения драматурга в объективную реальность для режиссера.

ЧЕТВЕРТОЕ – Определяя конфликт сюжета или предмет борьбы, драматург для обострения действия подключает свое «я», запуская тем самым механизм творчества. В зависимости от своей сверхзадачи он разбивает действующих лиц на группы и определяет противоборствующие силы, что необходимо для развития сюжета, причем, стараясь как можно больше «обострить» конфликт, что заставляет актеров действовать более активно.

ПЯТОЕ – Выстраивая цепь событий или событийный ряд, по которому идет борьба противоборствующих сил, он использует свой жизненный опыт, свой кругозор и свое мировосприятие. Здесь мы можем наблюдать субъективное творчество драматурга, потому что, выстраивая событийный ряд, он использует принцип мозаики. Подбирая и подгоняя необходимые ему события, взятые из реальной действительности, но не имеющие никакого отношения к используемому факту.

ШЕСТОЕ – Сквозное и контрсквозное действие. Определяются поступки героев и способы их действия для достижения поставленной цели и вот здесь драматург пользуется только своим «я», потому что ему нужно решить те три основные задачи, которые он поставил перед собой в начале: раскрыть тему, идею и сверхзадачу, а подобрать необходимые поступки из реальности довольно трудно. Их можно только синтезировать, то есть сложить из нескольких поступков, происходящих в разное время и в разных местах, или придумать, хотя придумывание тот же синтез. И последнее:

СЕДЬМОЕ – Развязка и финал. Здесь происходит разрешение конфликта и одни герои побеждают другие, проигрывают. Оттолкнувшись от объективного факта реальности, драматург приводит своих героев к новому факту – разрешение конфликта, но факту, рожденному субъективным «Я» драматурга и превращенным, посредством его духовно-практической деятельностью в субъективно-объективный факт.

Рассмотрим, как это выглядит на СХЕМЕ 1. Объективно – субъективная система создания пьесы.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

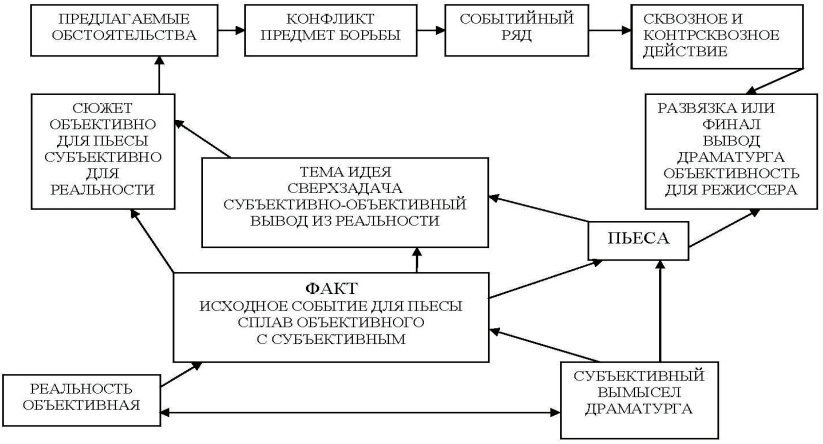


СХЕМА 1

Таким образом, пропустив объективную реальность через субъективное «я», драматург создает объективную реальность для режиссера, то есть драму. Мы видим процесс внутреннего взаимопроникновения, взаимопереливов, взаимопереходов объективного и субъективного во всех компонентах, стадиях и сторонах творческой деятельности драматурга. «Объективное и личностное в художественных созданиях не находится рядом одно с другим, они слиты нераздельно, это не механическая смесь, а химическое соединение» [12, с. 93]. Однако дело не исчерпывается тем, чтобы констатировать, что создание образа и субъективно и объективно. Таковы, как известно, все формы духовной деятельности человека. В данном случае важно понять своеобразие диалектики объективного и субъективного в творческом процессе режиссера. Вне режиссера – или, точнее его сознания – существует объективный мир, в данном случае драматургия, которую он осваивает, «очеловечивает» разными способами: как путем духовного познания, так и путем практического переустройства. Одним из способов духовного освоения действительности и ее преобразования является его творчество – художественно-эстетическое познание, художественно-эстетическое моделирование предложенного материала.

Для создания сценического образа режиссер оперирует не только тем «строительным материалом», который порождает в его сознании объективно существующая действительность, в данном случае драматургия, но кроме этого существует и объективная реальность, не вошедшая в драму, которую режиссер использует для создания сценического образа,

FreeBusta is knowledge
without borders!

«даже если художник (Режиссер – В. К.) измышляет и изобретает нечто стоящее, по его мнению, за гранью правдоподобия, он неизбежно лишь комбинирует и пересоздает составные части того целого, которое называется действительностью. Создавая сценический образ, режиссер не ограничивает себя одним воспроизведением предложенного драматургом облика реальности, он вбирает в себя не только впечатления и представления, вызванные предложенной реальностью, но и отражает собственный духовный мир, свой опыт, свою личность и собственное отношение к реальной действительности, изображенной драматургом.

Иными словами – фундаментом сценического образа является драматургический образ, а так как оба являются предметами искусства, значит, первый не может появиться иным путем, кроме как посредством связи субъективного творческого сознания режиссера с субъективно-объективной реальностью драмы и объективной действительностью. Связь с жизнью – необходимое условие создания сценического образа.

Рассмотрим процесс создания сценического образа на СХЕМЕ 2.

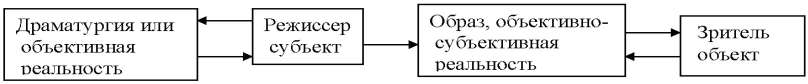


СХЕМА 2

Создавая сценический образ, режиссер может отразить действительность в формах самой действительности, предложенной драматургом, но может прибегнуть и к значительно более условным и художественным формам. Он может изображать сами явления из жизни, но чаще всего его главная цель – художественное обобщение существенного и, на его взгляд, главного. Может воссоздать историю, решая совершенно конкретные вопросы своего времени. Может изобразить материальное, чтобы выразить духовное.

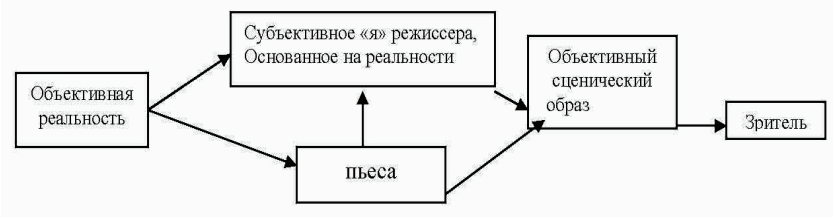
Структура драмы, стремящейся к своему сценическому воплощению, должна таить в себе самой возможность стать структурой спектакля, точнее, структурой сценического образа. А структура образа зависит от принципов построения той или иной театральной системы: психологическая, условная, эпическая.

Схема создания режиссерского образа выглядит практически, так же как и схема создания образа драматургом, только место реального факта, заменяет пьеса, а все остальные объективно – субъективные связи, практически, остаются такими же.

Структура пьесы бывает настолько динамична, что всегда остается открытой для режиссерских толкований ее содержания и соответс-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

твенных изменений драматической формы. Другими словами реальная действительность настолько реально заложена в структуру, что позволяет режиссеру через свое «я», свой субъективизм выстроить свою реальность, приближенную к существующей. Например «На дне» и «Мещане» Горького или пьесы Островского. Где режиссер, использует тему идею и сверхзадачу драматурга и, соотнеся предложенное со своим субъективным «я», практически восстанавливает реальную действительность на сцене. Субъективное «я» режиссера работает на то, чтобы отобрать из реальности, а иногда, просто восстановить реальность Что видно из СХЕМА 3.



СХЕМЫ 3

Такой вариант вполне возможен, но преимущественно для психологического театра.

Предложенная схема отражает творчество режиссера в общих чертах, более подробный путь создания образа, предложен в СХЕМЕ 4.

РЕЖИССЕРСКИЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ

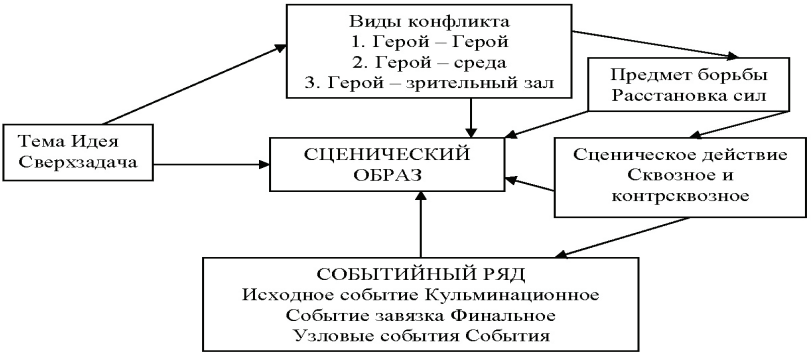


СХЕМА 4

FreeBusta is knowledge
without borders!

Данная схема показывает режиссерский субъективизм создания образа, но данный субъективизм режиссера не может функционировать самостоятельно, при создании образа на режиссерское «Я» неизбежно влияет объективная реальность, избежать этого влияния или избавиться от него невозможно. Находясь в реальном мире, человек не может существовать и творить сам по себе, он постоянно подвергается влиянию и воздействию окружающей среды и любые свои поступки он соизмеряет и подгоняет под нее. И от этого никуда не деться. Таков закон творчества.

В условном театре создание образа происходит несколько другим путем. Уже в 1907 году В. Э. Мейерхольд формулировал принципы условного театра, которые потом уточнялись, корректировались, но в своей основе оставались незыблемыми: «Условный театр…полагает четвертого творца после автора, режиссера и актера; это – зритель». Режиссер создает такой образ, при котором зрителю приходится своим воображением творчески дорисовать данные намеки. Условный театр таков, что зритель «ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который играет, а актер – что перед ним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам декорации [9, с. 141–142]. А в 1933 году В. Э. Мейерхольд говорил: «Подходя к построению образов (речь идет об актерском образе), мы подводим под каждое движение мотивировку, связанную с идеей спектакля, связанную с психологией данного образа…. В рамках условного театра мы глубокие реалисты…. Из того, что мы получаем (драматургический материал – В. К.) мы всегда отбираем наиболее типичное, берем ряд типичных явлений одинакового порядка, мы их связываем для того, чтобы те задачи, которые мы ставим перед собой были поданы в конденсированном виде, потому что на протяжении двух с половиной часов, отпущенных для спектакля, мы не можем заниматься подачей необработанного куска действительности. Мы должны так взять, чтобы отобрать все типичное, чтобы была видна рука мастера, рука человека искусства, чтобы было понятно, композиционно сделать спектакль без шлака, мешающего подаче идеи». Далее Мейерхольд проводит аналогию со скульптурным портретом (он «не похож на человека, потому что цвет мрамора не похож на цвет кожи человека, потому что зрачка нет»), с произведением живописи («нет объема, нет трех измерений»). «В этом смысле я и называю искусство условным. Условно то, что не вставили нос, и условно то, что статуя не покрашена. Зритель приходит в театр и знает, что все это не претендует на повторение действительности, хотя все время будет с помощью своих ассоциативных способностей мир восстанавливать сам на основе бросков на сцене». О построении сценического образа спектакля, В. Э. Мейерхольд говорит: «На сцене будет вместо всего дома кусочек

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

печи, окна. Но зритель знает этот своеобразный мир искусства и будет сам его дополнять» [9, с. 274–275] Известно, что партитура спектакля Мейерхольда, предусматривала каждый жест и движение актеров, и они были управляемы режиссером через «опорный момент» – конструкцию, с которой работали, и вещь, с которой играли. В. Э. Мейерхольд овладел и функцией драматурга, составляя сценарий спектакля, и функцией постановщика, компонуя игры в прихотливых темпо-ритмах и единолично определяя стиль виртуозных и технически остроумных спектаклей. Он использовал максимально силы и возможности подручного «строительного материала» тем авторитарнее, чем более сближались в его системе актер, играющий и предмет для игры. Справедливо замечено Б. Алперсом, что «обнимая в своем творчестве, определяя собой до конца работу актера, драматурга, художника, соединяя всех в себе, Мейерхольд создал театр по своему образу и подобию», [11, с. 66] это и не могло быть иначе, ведь мысль созидает адекватную себе форму, а Мейерхольд в своем театре олицетворял мысль.

Из вышесказанного мы можем сделать вывод, если в психологическом театре режиссер стремится приблизить образ, как можно ближе к реальности, то в условном, он типизирует реальность и через отдельную деталь дает представление о целом. В подтверждение своей концепции В. Э. Мейерхольд ссылается на закономерности зрительских восприятий. Ведь они непременно должны возбуждаться эмоционально насыщенным преодолением несоответствия правды искусства правде жизни, восстанавливать их художественно содержательное единство. В театре этот процесс облегчается живой реальностью актера. При всех энергичных приемах типизации В. Э. Мейерхольд непрерывно вводит в свои спектакли узнаваемые, наблюдательно подмеченные черточки поведения своих современников, и ассоциативное мышление зрителей получает опорные точки для увлекательной, творчески осмысленной работы воображения.

Режиссура по самой своей природе, как специфическая форма духовно-практической деятельности человека, не может существовать вне субъективности, ибо всегда принадлежит субъекту – общественному человеку, точнее режиссеру и все, что содержится в сценическом образе, не может ни попасть туда другим путем и способом, ни быть создано кем-нибудь, кроме как посредством субъекта и субъектом – творческой индивидуальностью режиссера.

За каждым без исключения ярким художественным произведением стоит яркая творческая индивидуальность.

Несколько иначе обстоит дело с созданием образа в третьем театральном направлении – эпическом. Основоположник данного направле-

FreeBusta is knowledge
without borders!

ния Бертольд Брехт сам был и драматургом и режиссером. Выступая одной личностью в двух ипостасях, он, как драматург – режиссер имел дело непосредственно с объективной действительностью и в данном случае, довольно сложно разделить, где он выступает как драматург, а где как режиссер. Работая над драматургическим материалом, он уже закладывал основы будущего сценического образа.

При создании сценического образа режиссер апеллирует к понятию художественная правда – понятие глубокое и объемное. Оно имеет много измерений и, прежде всего – адекватность сущности изображаемого явления и его художественного изображения, соблюдает не столько внешнюю точность, сколько внутреннее соответствие жизни. Сценический образ не зеркальное отражение или механическая копия реальности, следовательно, предъявляемые ему претензии на полную фактическую достоверность неправомерны. Еще Аристотель знал, что «следует предпочитать невозможное, вероятное, возможному, но мало вероятному» [1]. Более того, при создании сценического образа режиссер обязательно обращает особое внимание на время создания пьесы, потому что структура пьесы неизбежно меняется во времени, всякая оригинальная режиссерская ее трактовка влечет за собой те или иные изменения этой структуры. К примеру, пьесы Софокла и Еврепида не могут сегодня идти, так как они шли во времена авторов. Реальная действительность того времени, через субъективизм режиссера, приобретает новые формы. Истинность сценического образа не заключается ни в пунктуальной фактологичности и абсолютной достоверности реальной действительности, ни в безупречном внешнем подобии жизненному материалу.

Как уже говорилось выше, работа режиссера над сценическим образом зависит от театрального направления, в котором он работает, психологическом, условном или эпическом. Данные направления, без сомнения, относятся к реалистическому театру, потому что базируются на психологическом подходе к актерскому образу, а то что и В. Э. Мейерхольд и Б. Брехт принадлежат реализму, сегодня ни у кого не вызывает сомнения. Но различия между направлениями существуют, во-первых, разная методика в работе с актером, и, во-вторых, разный подход к участию зрителя в творческом процессе воспроизведение – восприятие сценического образа. Остановимся на этом более подробно и рассмотрим, процесс зрительского восприятия.

К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд и Б. Брехт, каждый по-своему, сделали идейность творчества стержнем своей методики: первый – сверхзадачей и сквозным действием, второй – программой актера-трибуна, третий очуждением как средством, с помощью которого театр призван

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

активно выражать свою наступательную позицию. Это по отношению к актеру, но нас интересует сценический образ и механизм его восприятия зрителем и главным, на наш взгляд моментом восприятия, является то, что режиссер заранее, в процессе создания образа, уже закладывает в него «манки», которые в последствии будут воздействовать на зрителя. И в этом четко просматривается субъективизм творчества режиссера.

К. С. Станиславский, выстраивая образ, делал акцентные точки, в качестве которых выступали или деталь или акцентированная игра актеров, данные точки выводили зрителя из состояния покоя и заставляли его сопереживать,

«Парадоксальный подход к образу, – объяснял В. Э. Мейерхольд, – выводит зрителя из состояния покоя и безразличия, раскалывает зрительный зал на два, а то и на три лагеря ожесточенных людей. Это лучшая атмосфера театра. Актер ощущает эту атмосферу, она рождает в нем творческую активность, в противном случае родятся скука и безразличие. Надо уметь бросать под ноги зрителя петарды, тогда он не будет скучать» [9, с. 491]. Целью В. Э. Мейерхольда, согласно его заявлениям, было заставлять зрителя думать, рассуждать и спорить. С поразительным проникновением в «сердцевину» мейерхольдовского творчества разгадал его скрытые стимулы П. А. Марков: «Мейерхольд пользуется театром для выражения своего субъективного мироощущения… Он никогда не переносит на сцену людей натуралистические безразлично, он их дает такими, как их разгадал его художественный взор поэта. Поэт, он смотрел в жизнь и комбинировал свои сценические поэмы из элементов реальной жизни» [7, с. 65]. Совершенно иначе относился к образу Б. Брехт. Он стремился разрушать фиксированные установки мещанской публики на бездумное, развлекательно-убогое или фашиствующее искусство, ломать дурные динамические стереотипы восприятий. Данная установка Б. Брехта обусловлена тем, что он творил в годы, когда фашизм утверждался, точнее сказать, пытался, утвердится в мире.

Разрушение установки и замена ее другой – дело весьма сложное. Б. Брехт поражал зрителей новым содержанием и новой формой драмы и театра, с тем, чтобы обеспечить принципиально новое их восприятие. (Вспомним, что и К. С. Станиславский и В. Э. Мейерхольд со своими новациями также стремились разрушать фиксированные зрительские установки своими театральными реформами).

Известно, что зрительское восприятие отбирает из происходящего на сцене то, что представляет для него «личностный интерес». Но спектакль не безучастен к этому процессу, он с большим или меньшим успехом влияет на него по законам художественной суггестивности, «принудитель-

FreeBusta is knowledge
without borders!

ной внушаемости». Огромная заслуга Б. Брехта в том, что он находит для ее целеустремленной эффективности новые возможности театрального искусства.

Б. Зингерман справедливо отметил, что «нет ничего наивнее» как представлять себе, будто «эффект отчуждения» исчерпывается в том или ином приеме. В «эффекте отчуждения», в остранении раскрывается душа театра Брехта. А душа эта – революционная диалектика» Зингерман определяет брехтовский «эффект отчуждения» «не только как формальный прием, но и как определенный способ видения и отражения действительности» [4, с. 142]. Выражается это во всем содержании пьес и спектаклей, в их структуре. Для Брехта важно чтобы театр возбуждал у зрителей живую потребность в самостоятельном осмыслении демонстрируемых противоречий. Интересно проследить, как, активизируя у зрителей интеллектуальные чувства, театр заботится о том, чтобы создать условия для возникновения интеллектуальных эмоций.

Психологи определяют следующие интеллектуальные эмоции: удивление, догадка, уверенность и сомнение. Все эти эмоции Брехт бесконечно варьирует. Он нашел точки соприкосновения интеллектуальных эмоций с художественным творчеством. При этом для Брехта является главным то, чтобы мысли спектакля как бы высекались столкновениями театральных образов со зрительскими жизненными наблюдениями. Для Б. Брехта нет театрального приема, сценической метафоры, если за ним не кроется наблюдение: «Наблюдение – основной элемент сценического искусства. Актер наблюдает других людей и когда он подражает им всеми своими мышцами и нервами, это для него одновременно и процесс мышления» [2, с. 197]. Для зрителя Б. Брехт предлагает обратный ход: за изображаемым на сцене распознать наблюдение и открыть его содержание. Для этого его театр удивляет, заставляет строить различные догадки, которые то подтверждает, то опровергает, побуждает испытать уверенность и сомнение в своих умозаключениях, которые перетасовывает, как ему заблагорассудится. Исходя из этого, мы можем утверждать, что эпический театр «будоражил» зрителя более активно, чем психологический или условный. Б. Брехт, удивляя зрителя, ломает его субъективизм и заставляет принять свое субъективное «я», как объективную реальность. «Необходимо добиться, чтобы даже самую знакомую вещь, – говорил Б. Брехт, – зритель охватил взглядом, исполненным удивления» [2, с. 113]. А иначе не возникнет необходимости для активной мыслительной деятельности.

Если психологическому театру необходима непосредственная узнаваемость примет жизни, а условный театр ставит эти приметы под увеличительное стекло и доводит их изображение до гротеска, то эпический

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

театр манипулирует с теми же предметами так, чтобы удивленный зритель доискался до узнаваемости в непривычном привычного, но представленного в новом свете.

Эпический театр весьма оригинально провоцирует «эмоции догадки» В сборнике «Искусственный интеллект и психология» Мы находим подтверждение этому: «Догадка это предварительный ответ на вопрос (…). Это эмоция ориентирует субъекта в сложной ситуации, выделяя в ней некоторую «зону поиска» (…) В силу значительной глубины и интенсивности эмоции догадки она может стать в случае повторения и обобщения, мощным мотивирующим фактором в дальнейшей мыслительной деятельности субъекта» [9, с. 63] Для более точного понятия воздействия сценического образа на зрителя, приведем ТАБЛИЦУ эту таблицу Б. Брехт опубликовал в 1930 году [2, с. 114].

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ФОРМА ТЕАТРА	ЭПИЧЕСКАЯ ФОРМА ТЕАТРА
Действие	Повествование
Вовлекает зрителя в сценическое действие и растрачивает его активность	Делает зрителя наблюдателем, но побуждает его активность
Позволяет ему проявлять чувства	Заставляет его принимать решение
Переживание	Мировоззрение
Зритель сопереживает	Зритель изучает
Внушение	Аргументация
Восприятия консервируются	Переходят в познание
Зритель находится в центре событий, сопереживает им	Зритель лицом к лицу сталкивается с событиями, анализирует их
Человек предполагается известным	Человек является предметом исследования
Неизменный человек	Изменяющийся и изменяющий человек
Заинтересованность исходом действия	Заинтересованность ходом действия
Предыдущая сцена обуславливает последующую	Каждая сцена независима

FreeBusta is knowledge
without borders!

Окончание таблицы

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ФОРМА ТЕАТРА	ЭПИЧЕСКАЯ ФОРМА ТЕАТРА
Развитие	Монтаж
События развиваются линейно	По кривым
Эволюционная неизбежность	Скачки
Человек как нечто неизменное	Человек как процесс
Мышление определяет бытие	Общественное бытие определяет мышление
Чувство	Разум

Б. Брехт неоднократно подчеркивал, что эта схема (Таблица) показывает не абсолютное их противоречия (*драматического и эпического театра* – Курсив В. К.), а только различную акцентуацию. На наш взгляд, данная таблица наглядно показывает не только акцентуацию, но и законы построения сценического образа, и способы его воздействия на зрителей, а так же, предполагаемую реакцию на происходящее. Но для полноты картины нам необходимо добавить сюда и третье театральное направление, изменив заголовки. Потому что драматическая форма театра может быть психологической, а может быть и условной, хотя и эпическая форма театра, на наш взгляд, тоже относится к драматической форме. Различия заключаются в способах работы с актером, декорационном оформлении, методах организации сценического действия, организации мизансцен и способах воздействия на зрителя. (См. Таблицу на стр. 34–35 наст. издания).

Каждое из театральных направлений побуждает зрителя к сотворчеству. Говоря обобщенно, сотворчество – это активная творчески-созидательная психическая деятельность зрителей, протекающая преимущественно в области воображения, восстанавливающая связи между художественным изображением действительности и самой действительностью, между сценическим образом и его жизненной первоосновой. Эта деятельность носит субъективно-объективный характер, она зависит от мировоззрения, личностного и социального опыта зрителей, их художественной культурности, вбирает в себя индивидуальные особенности восприятия и вместе с тем поддается суггестивной направленности сценического образа, то есть внушению им того или иного художественного содержания.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Искусство не разделяет, а соединяет объект и субъект, рождается из их взаимодействия, и, следовательно, диалектика субъективного и объективного – это основная ось художественного творчества.

Вне диалектики объективного и субъективного сценический образ не может быть создан (творческий процесс), не может существовать (реальное произведение, образ), не может функционировать (восприятие, потребление образа). Образ всегда есть единство адекватного отражения «законов» и фантазии, свободно синтезирующей конкретно-чувственный облик изображаемых явлений.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель Поэтика. – М.: 1957. с. 125.
2. Брехт. Б Театр. Т. 5/2 / Б. Брехт. Собр. соч. в 5-ти тт. – М.: 1960. с. 197.
3. Горький. М. – Т. 26. / А. М. Горький Собр. Соч. в 30 тт. – М.: Гослитиздат. – 1953. – 515 с.
4. Зингерман Б. Жан Вилар и другие / Б. Зингерман. – М.: ВТО. 1964.
5. Искусственный интеллект и психология // Сборник М. Наука. 1976.
6. Лоусон. Джон Гордон Фильм – творческий процесс или язык и структура фильма / Джон Гордон Лоусон. – М.: Искусство. 1965.
7. Марков П. А. О театре. – Т. 2. / П. А. Марков в 4-х тт. – М.: Искусство. 1974.
8. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. – Ч. 1. / В. Э. Мейерхольд. – М.: Искусство. 1968.
9. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. – Ч. 2. / В. Э. Мейерхольд. – М.: Искусство 1968.
10. Силантьева И. И. Эзотерическая философия Г. И. Гурджиева и биомеханика В. Э. Мейерхольда // Катарсис. Альманах. – М.: 1994,
11. Сучков Б. Исторические судьбы реализма / Б. Сучков. – М.: 1967.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Понятие «объективное»
2. Понятие «субъективное»
3. Синтез объективного и субъективного в творчестве режиссера.
4. Различие объективного и субъективного в театральных направлениях.
5. Разобрать предложенные схемы на конкретных примерах.

FreeBusta is knowledge
without borders!

2.4. СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ, ЕГО ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ И АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Как мы уже говорили, сценический образ является частью художественного творчества. А художественное творчество не только индивидуальный, но и социальный процесс. Точнее, индивидуальный процесс художественного творчества всегда социален, социальный художественный процесс всегда проявляется посредством индивидуального художественного творчества. Другими словами искусство вообще и сценическое в частности, неотделимы от общества [10], [3]. Поскольку сценическое искусство неотделимо от общества, нельзя раскрыть природу сценического образа, не рассмотрев его под углом зрения основных его социальных функций. Поэтому основными задачами данного параграфа являются следующие:

- Определить понятие «функция».
- Определить социальные функции сценического образа, их особенности в отличие от других видов искусств.
- Рассмотреть гносеологические особенности и возможности сценического образа.
- Раскрыть аксиологическую систему сценического образа.

Понятие ФУНКЦИЯ в переводе с латыни означает совершение, исполнение, в философии – отношение двух групп или объектов, в котором изменение одного из них сопутствует изменение другого. Функция может рассматриваться с точки зрения последствий, благоприятных или неблагоприятных – дисфункциональных или нейтральных – афункциональных, вызываемых изменением одного параметра, в других параметрах объекта – функциональность, или с точки зрения отдельных частей в рамках некоторого целого – функционирование.

Понятие функции, введено в научный оборот Лейбницем. В дальнейшем интерес к функции, как одной из фундаментальных категорий возрастал по мере распространения в различных областях науки функциональных методов исследования. В наиболее развернутой форме функциональный подход к теории познания был реализован Кассирером, который считал, что движение познания направлено не на изучение субстанции изолированных объектов, а на изучение взаимоотношений между объектами, то есть на установление зависимости – функций, позволяющих осуществлять закономерный переход в ряду объектов от одного к другому. Изучение функциональных, а так же структурных отношений связано с более широкой, чем в классической науке, трактовке детерминизма. При таком подходе исследуются проблемы обоснованности, приемлемости и

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

доказательности функциональных высказываний и объяснений, широко используемых в общественных науках, особенно в связи с изучением целенаправленных систем.

Для более точного определения функций в любой системе, а сценический образ таковой является, применяется

СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ анализ, один из принципов системного исследования социальных явлений и процессов как структурно расчленённой целостности, в которой каждый элемент структуры имеет определенное функциональное назначение. В социологии структурными образованиями общества выступают общественно-экономическая формация; материальное и духовное производство; экономические, социальные, политические отношения; социально-экономические, политические и культурные институты и т. д. Понятие функции имеет при этом два значения: служебная роль «назначение», одного из элементов социальной системы по отношению к другому или к системе в целом (например, функция государства, права, искусства, образования и т. д.); зависимость в рамках данной системы, при которой изменения в одной части оказываются производными (функцией) от изменений в другой её части (например, изменения в соотношении городского и сельского населения как функция индустриализации; повышение удовлетворённости работой как функция содержательности труда и т. д.). В этом смысле функциональная зависимость может рассматриваться как вид детерминизма. Исследование функциональных связей и зависимостей, как первого, так и второго типа является одной из задач специальных социологических теорий, основывающихся на синтезе теоретического анализа и эмпирических исследований.

Структурно-функциональный анализ в искусстве и социологии органически связан с принципом историзма, социально-экономического детерминизма, рассмотрения явлений в их внутренней противоречивости и других принципах в своей совокупности образующих диалектико-материалистическую методологию изучения социальных и культурных явлений. При этом в качестве основных структурных образований социальной системы рассматриваются не социально – экономические структуры, а ценности и нормы. Главным механизмом, обеспечивающим нормальное функционирование системы, оказывается процесс *социализации* индивидов, в ходе которого усваиваются существующие в обществе нормы и ценности, а различные формы девиантного (отклоняющегося) поведения регулируются при помощи *социального контроля.* Такой подход игнорирует противоречивость общества, процессы классовой дифференциации и классовой борьбы [21].

FreeBusta is knowledge
without borders!



В эстетической науке являются установленными и доказанными следующие социальные функции искусства:

ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ – является средством просвещения и образования людей.

ИНФОРМАЦИОННАЯ – содержание искусства существенно пополняет наши знания о мире, человеке и обществе.

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ – выражает в художественной форме определенные чувства и представления об окружающей нас реальности.

ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ – воздействуя на людей через эстетический идеал позволяет обогатиться опытом других людей, наделяет художественно организованным, обобщенным осмысленным опытом.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ – формирует эстетические вкусы, потребности людей, пробуждает творческое начало и творческий дух в людях.

АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ – вырабатывает определенную систему ценностей, ценностно ориентирует человека и общество.

ГЕДОНИСИЧЕСКАЯ – доставляет людям наслаждение, делает их сопричастными творчеству художника.

КОММУНИКАТИВНАЯ – искусство передает информацию от поколения к поколению, (по вертикали) устанавливает информационные каналы от человека к человеку, (по горизонтали) от человека к обществу.

ПРОГНАСТИЧЕСКАЯ – произведения искусства зачастую обладают элементами предвидения.

КОМПЕНСАТОРНАЯ – влияние искусства на психику человека позволяет ему выжить в самых трудных условиях.

ОБЩЕСТВЕННО-ПРЕОБРАЗУЮЩАЯ – искусство как деятельность по преобразованию реальности, общества и человека.

Попробуем применить их к сценическому образу и рассмотреть их с точки зрения воздействия на индивида и общество.

Деятельно-преобразующее начало искусства в целом, и сценического образа, в частности, проявляется в том, что он:

1. Оказывает идейно-эстетическое воздействие на личность и общество.

2. Включая людей в направленную и целостно ориентированную деятельность, образ, как явление искусства участвует в социальном преобразовании общества.

3. Сам процесс создания сценического образа есть определенное преобразование с помощью воображения, впечатлений, фактов, почерпнутых из действительности. Режиссер, перерабатывает жизненный материал, факты и явления реальности строит новую художественную реальность – сценический образ.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Эти положения образа обеспечивают общественно-преобразующее воздействия его на действительность.

Искусство – действие или деятельность, творение художественного мира и преобразование реального мира в соответствии с идеалами художника. Об этом писали: М. С. Каган, Ю. Борев, А. Лилов, Л. А. Зеленов и многие другие.

Гегель полагал, что искусство подчинено философии и религии как низшая форма постижения абсолютной идеи, как менее совершенная форма познания истины. Он писал: «…религия как всеобщее сознание истины составляет существенную предпосылку искусства» [8]. Данное высказывание Гегеля, относительно религии, было справедливо, применительно только к одному периоду развития человеческого общества. В средние века, религия становится правящей силой общества и благодаря сценическому искусству или сценическому образу через Мистерию, Миракль и Моралите, именно посредством сценического образа церковь претворяет в жизнь свою политику. Происходит странная, на первый взгляд вещь. Сценический образ усложняется, появляются новые выразительные средства. Обществу прививается любовь к сценическому искусству. В представлениях Мираклей участвуют сотни людей и, тем не менее, церковь делает сценический образ ведущим в искусстве и через него проводит свою политику, тем самым, изменяя реальность. Уничтожая свободолюбивый дух населения, и изгоняя все светское. В данной ситуации сценический образ практически использовал все выше перечисленные функции, даже компенсаторную.

Как ни странно, но компенсаторная функция искусства проявляется в самые трудные годы жизни человечества. Например, в годы Великой Отечественной войны, люди умирали с голоду, но спасали произведения искусств, а те в свою очередь спасали людей. Данная функция в большей степени принадлежит иконописи, литературе и декоративно-прикладному искусству. Применительно к сценическому образу, данная функция проявляется, в основном, в годы войны и революций [16, 7, 9]. Если посмотреть на историю развития человечества, то можно заметить определенную закономерность. В зависимости от общественно-политического и общественно-экономического развития общества разные виды искусств играли главенствующую роль в сфере реального преобразования действительности. Например, в период порабощения и переходные эпохи истории наибольшее развитие получала литература или точнее, устное народное творчество, саги, баллады, легенды. В них действовали свободолюбивые герои, мужественные и справедливые чудо-богатыри. Которые защищали права угнетенного народа. Так было с исландскими сага-

FreeBusta is knowledge
without borders!

ми, английскими балладами, русскими былинами. Удивительно, но этот вымышленный мир в известном смысле становился действительностью.

Воспитательная функция наиболее присуща сценическому образу и появляется она впервые в обрядах. Например, в обряде Посвящение в мужчины, перед посвящаемыми выходили старейшие члены племени и начинали себя вести как дети. Несоответствие внешнего вида исполнителей и их поступки воспринимались однозначно и носили воспитательный характер. Взрослый – веди себя как полагается.

Коммуникативная функция так же присуща сценическому образу. Обмен информацией может происходить между актерами и зрителями в процессе сценического действия. Ежи Гротовский, в своих спектаклях вовлекал в сценическое действие зрителей, которые, не осознавая того, включались в действие и вступали с актерами в диалог.

Гедонистическая функция, присуща сценическому образу, но в основном она, в большей степени присуща музыке, живописи, литературе, кино и декоративно-прикладному искусству. Наибольшего своего апогея, она достигла во времена гладиаторских боев. Наивысшее удовольствие от таких зрелищ получали все и аристократы, и плебеи. С этим может сравниться только коррида.

Иными словами, сценический образ обладает всеми перечисленными социальными функциями. Но в двух функциях он резко отличается от других видов искусств, в силу своей синтетичности, и обладает большим воздействием. Рассмотрим их более подробно, первая:

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ ИЛИ ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ. СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Во-первых, это свойство искусства отражать материальную и духовную реальность и таким образом аккумулировать как общую, так и специфическую информацию, и знание о различных сторонах данной реальности. Искусство способно к отражению и освоению тех сторон жизни, которые труднодоступны науке. Например, художник запечатлевает на своем полотне миг реальности и этому мигу он придает свое видение. Вспомним «Лунную ночь на Днепре» Куинджи или «Утро стрелецкой казни» Сурикова. В первом случае мы видим лунную дорожку на темной воде и с помощью своего воображения сможем перенестись на берег ночной реки и представить себе плеск волн, шелест листьев и, при развитом воображении, почувствовать дуновение ветерка. Во втором случае, художник сознательно нарушает факт реальной действительности. Казнь стрельцов происходила не на Красной площади, а на Черном болоте. Но художника волновали совершенно другие задачи. Он стремился не запечатлеть реальное место казни, а показать противостояние Петра и стрель-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

цов, поэтому ему было необходимо перенести казнь на площадь – символ государства, ради благополучия которого и совершалась казнь. Ни какая наука, ни какими способами не сможет передать столько информации. Но в данном случае мы получаем только зрительную информацию, остальное добавляется за счет наших знаний и жизненного опыта. В каждом виде искусства свое соотношение деятельного и познавательного начала. В тех видах творчества, где преобладает познание, возрастает значение изобразительности, как например в живописи. А в тех видах, где ведущую роль играет деятельное начало, более развита выразительность, например в скульптуре или архитектуре. Но и в этих видах искусств у нас происходит только зрительное восприятие. Причем, если скульптура более подробно и более приближенна к реальной истине, то архитектура использует только элементы реальной действительности. Будь то колонны, которые напоминают нам стройные деревья рощи, как это происходит, когда мы смотрим на колоннаду Казанского или Исаакиевского соборов в Санкт-Петербурге. Или тот же Казанский собор, если посмотреть на него сверху, то по форме он напоминает треуголку наполеона. Собор и был построен в честь победы России в 1812 году. Но здесь, ради изобразительности, архитектору пришлось нарушить специфику своего искусства. Поэтому и возникла такая большая колоннада. К сожалению, треуголка видна только сверху.

Музыка по своим выразительно – изобразительным средствам тоже несколько однобока. Она воздействует только на слух, хотя с помощью звуков и может передать звуки реального мира. Да, она может воздействовать на человека эмоционально, она доставляет ему удовольствие, но особо познавательной информации как живопись и скульптура она передать не может.

В более выгодном положении находится литература. С помощью слова она может передать любую информацию и как музыка, может заставить человека смеяться или плакать. Например, произведения И. Ильфа и Е. Петрова и описание гибели Анны Карениной у Льва толстого в «Анне Карениной»

Ю. Борев относит литературу, кино и театр к изобразительным и выразительным видам искусств. Но литература, на наш взгляд, все-таки больше относится к изобразительному виду искусства. Потому что буквы – это знаки, с помощью которых автор описывает реальность, а читатель – зрительно, воспринимает и, дополняя собственным воображением и представлением, создает реальную картину, описанную автором, то есть картину реальной действительности. Кроме того, если автор использует разную высоту и цвет букв, то кроме содержания, он может создать опре-

FreeBusta is knowledge
without borders!

деленную картинку. Что очень часто используется в детской литературе. И здесь, на лицо, живописный изобразительный прием.

В отношении кино мы можем согласиться с Ю. Боревым. С помощью монтажа режиссер создает изобразительно-выразительный ряд, подчиненный сверхзадаче фильма. Причем воздействие на зрителя идет через визуальный и через вербальный ряд. В зависимости от жанра фильма он может быть или более познавательным – документальное кино, или более эмоциональным – художественное.

Иначе дело обстоит при создании сценического образа. Как мы уже неоднократно говорили, отображение реальной действительности в образе происходит благодаря синтезу искусств. Он обладает тем, чем не владеет ни один другой вид искусства, сам по себе, а именно наличием живого человека, творящего на глазах у зрителей. Именно творчество актера цементирует изобразительно-выразительные возможности других видов искусств в сценическом образе и благодаря ему, все воздействие образа носит комплексный характер. А именно, зритель испытывает визуальное, вербальное и эмоциональное воздействие. И бесспорно то, что это воздействие происходит благодаря непосредственным наблюдениям, изучению и исследованию режиссером-творцом конкретных фактов, явлений и событий реальной жизни. Первопричиной появления сценического образа, бесспорно, служит драматургический материал. Именно он дает толчок режиссеру для появления замысла, который может возникнуть в результате определенного переживания, под давлением эмоционального фактора. Эмоциональный фактор «присутствует» на всем протяжении создания образа. Воплощение замысла в сценическом искусстве возможен только тогда, когда режиссер определит все необходимые компоненты для его создания. А это: предлагаемые обстоятельства, предисходное и исходное события, конфликт, который тесно связан с отбором событий и определением событийного ряда, сквозное и контрсквозной действие, и все это направлено на достижение самого главного – сверхзадачи. Другими словами, сверхзадача сценического образа является основополагающим и главным звеном, которому подчиняются все компоненты необходимые для создания образа, но сверхзадача не может быть достигнута без сквозного действия.

Сверхзадача и сквозное действие – это та основная творческая цель и творческое действие, которое включают в себе, совмещают, обобщают в себе все тысячи отдельных разрозненных задач.

Сверхзадача – изюминка образа, сквозное действие – лейтмотив, проходящий через сценический образ. Сверхзадача и сквозное действие – компас, направляющий творчество и стремления режиссера.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Каждая пьеса, каждая роль скрывает в себе свою сверхзадачу и сквозное действие, которые составляют главную сущность, как живой жизни роли, так и всего произведения.

Нередко сквозное действие проявляется как в жизни, так и на сцене бессознательно. Лишь впоследствии, когда выясняется линия жизни человеческого духа, определяется и ее конечная цель, или сверхзадача, тайно, бессознательно притягивающая к себе стремление человеческой воли.

Бессвязные, клочковатые, пестрые, беспорядочные, разрозненные куски и переживания не создают жизни человеческого духа, а создают лишь душевную окрошку, хаос. Нормальная жизнь, как и само искусство, требует порядка, последовательности и постепенности при развитии чувств и переживания. Сверхзадача и сквозное действие дают этот порядок. Сверхзадача и сквозное действие все время руководят творчеством режиссера и всех без исключения творцов сценического образа, во все без исключения моменты творчества» [17].

Как мы видим, К. С. Станиславский дает одну за другой несколько характеристик сверхзадаче и сквозному действию, причем характеристики эти не только не совпадают, но порой как будто определяют разное. «Творческая цель и творческое действие», «изюминка, компас». Самой выбор К. С. Станиславским этих сравнений и метафор и еще других, рассыпанных по его сочинениям, словно призван дать определения не столько логически выверенные, сколько образные, обращенные к эмоциональным восприятиям – ведь система предназначена художникам – артистам, причем непременно талантливым, способным к образным восприятиям. Каждое из предложенных определений само по себе рельефно, но все же явно казалось К. С. Станиславскому неисчерпывающим, недостаточно выявляющим главное в творчестве.

Попробуем вывести основные сущностные характеристики сценического образа, в самом общем виде, базируясь на учении К. С. Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии, в соответствии с нашими эстетическими исследованиями.

1. Сценический образ является высшей формой и степенью художественного познания и, следовательно, художественного отражения действительности. Он выражает квинтэссенцию художественно-эстетического познания реальности, носит духовно-интеллектуальный характер и в то же время немыслим без своей чувственно-конкретной основы и без своих эмоциональных компонентов. Другими словами сценический образ есть продукт интеллектуальной деятельности творческого коллектива во главе с режиссером.

FreeBusta is knowledge
without borders!

2. Сценический образ является синтезирующей системой в художественном познании. Он представляет собой не только конечный продукт художественного познания, но и завершающую часть диалектики процесса художественной (сценической) деятельности. Ту часть, которая выражает художественную правду об изображаемой действительности. Явления жизни не односторонни и многогранность сценического образа не простая копия многогранности явлений, а именно синтез тех их общих (характерных, типичных) и специфических (индивидуальных, неповторимых) сторон в которых заключается правда о жизни.

3. Сценический образ раскрывает явления действительности не только такими, какие они есть, но и в их развитии в их многогранных связях и отношениях с другими явлениями, не только реально существующим сейчас в жизни, но и с потенциально возможным, вероятным, человечески необходимым, тем, чем может и должна быть жизнь, если она развивается по законам красоты. Реальность отражается в образе, не статична, а в своем собственном, постоянном развитии. Образа не может существовать в статике, это его специфическая особенность, действие необходимо для жизнедеятельности образа. Иначе говоря, сценический образ может содержать не только правду о жизни, но и утверждение возможности ее изменения, необходимость ее изменения в свете определенного эстетического идеала.

4. Образ не абстрактно отвлеченная мысль, а живое, из плоти и крови единство, знания, оценки, отношения и целеполагания, сформированного в процессе художественно-эстетического освоения мира. «Яркий значительный образ, – пишет М. Б. Храпченко, – это вовсе не олицетворение заранее сформулированного положения, а художественное произведение» [19].

5. Сценический образ ни в своем зарождении, ни в своем функционировании не отделим, и не может быть отделен от реальной действительности и вопросов, которые волнуют общество в данный момент и определяют направление его движения. Искусству не чужды и не могут быть чужды вопросы, волнующие общество. Напротив, оно является одним из самых мощных аккумуляторов и выразителем общественных проблем, одним из самых активных и действенных факторов решения этих проблем и превращение их в сознание, и сознательное действие народных масс, а, следовательно, и в великую материальную силу.

В качестве примера познания (гносеологии) реальной действительности посредством сценического образа можно привести постановку Н. Охлопкова «Железный поток» А. Серафимовича: «Зритель застигнут на этом спектакле врасплох. Он входит в зрительный зал, и вдруг ему кажет-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

ся, что он попал на сцену. Да нет, вот его место – четвертый ряд, первый стул. Но почему сбоку свесила ноги чернобровая казачка? Вот загорелась на небе звезда – ее место вон там, на сцене, но она загорается над его головой, над головой проносятся тучи. Черное море шумит рядом с ним. Он недоумевает, но не спешит протестовать. и когда Таманская армия достигает заветной цели и бородатый казак, весь в пыли, но с пылающим от радости лицом, кидается к нему в четвертый ряд, тяжелыми ладонями пожимает его руки и от всего сердца говорит: «Товарищ, як же мы рады», – зритель ловит себя на том, что ему это приятно, в нем вспыхивает ответное чувство. Он следит за героями «Железного потока», вместе с ними голодает, совершает тяжелые переходы, испытывает усталость, физическую усталость в ногах, в руках, во всем теле. Он получает огромную порцию сильных ощущений.

Эпопея железного потока. Тысячеверстные переходы. Оборванная армия мужчин, женщин, детей. Пыль, знойное солнце юга, смех, смерть. Мужество отчаяния и вера в победу, сметающие на своем пути белогвардейские эскадроны генерала Покровского. Пестрая картина человеческих страстей и характеров. История, участником которой он не был, и даже не слышал, что такое было [20]. Из этого примера мы видим, что зритель и узнает новое, незнакомое и в то же время получает «пищу» для ума, и большой эмоциональный заряд.

Исходя из этого примера, мы можем сделать вывод, что сценический образ всегда воздействует комплексно, выполняя несколько функций одновременно. Кроме гносеологической (познавательной), коммуникативной и эмоциональной он выполняет и аксиологическую функцию. Остановимся на ней более подробно.

АКСИОЛОГИЯ (Ценностей теория) Философское учение о природе ценностей, их месте в реальности и о структуре ценностного мира, то есть о связи различных ценностей между собой, с социальными и культурными факторами и структурой личности. Проблема ценностей в предельно широком значении неизбежно возникала в эпохи обесценивания культурной традиции и дискредитации идеологических устоев общества. Кризис афинской демократии заставил Сократа впервые поставить вопрос «Что есть благо» Это – основной вопрос Ценностей теории. В античной и средневековой философии ценностные (этико-эстетические и религиозные) характеристики включались в само понятие реальности, истинного бытия. Вся традиция идеалистического рационализма от Платона до Гегеля и Кроче отличается нерасчлененностью онтологии и аксиологии, бытия и ценности. Аксиология как самостоятельная область философского исследования возникает тогда, когда понятие бытия расщепляется

FreeBusta is knowledge
without borders!

на два элемента: реальность и ценность как объект разнообразных человеческих желаний и устремлений. Главная задача аксиологии – показать как возможна ценность в общей структуре бытия, и каково ее отношение к «фактам» реальности.

Формально началом аксиологического этапа можно считать появление трех частей книги Р. Г. Лотце «Микрокосмос» (1856–1864 гг.) Термин «аксиология» (с греческого axios – ценный, logos – понятие, учение) – вошел в оборот в начале XX века. Авторство принадлежит П. Лапи и Э. Гартману, они обозначили им новый и ставший самостоятельным раздел философии, занимающийся ценностной проблематикой. Они ввели в качестве самостоятельного понятия «значимость» (Geltung) в отличие от «существования», которое не зависит от опыта и играет роль критерия и истины в познании, положив тем самым начало разработке ценностной проблематике.

Философы Баденской (В. Виндельбанд, Г. Риккерт и другие) и Марбургской (Г. Коген) школ неокантианства, развивая эту теорию, использовали кроме понятия «значимость» понятие «долженствование» и «ценность». Весь реальный мир подразделялся ими на бытие (действительность существования) и ценности, которые не существуют, находятся вне и над бытием, по ту сторону и объекта и субъекта, являясь для последнего лишь объективной, общеобязательной значимостью и долженствованием. «Сущность ценностей – писал Г. Риккерт – как раз и состоит в их значимости, а не в их фактичности» [13].

По мнению Г. Когена, истина происходит не из соответствия знания реальности, а из этических норм и ценностей, привносимых в познание. Поэтому, например, «тождество», определяющее принцип непрерывности мышления, есть по сути своей ничто иное, как благо или ценности. Ценность и обеспечивает взаимосвязь трех, собственно философских наук – логики, этики и эстетики, в обосновании единства и целостности духовной культуры.

В целом позицию философов, названных выше, можно выразить словами В. Виндельмана «Я могу, – полагал он, – понимать под философией в систематическом ее смысле, только критическую науку об общеобязательных ценностях: это определяет предмет философии… ее метод» [6]. Но если В. Виндельбанд наряду с понятием «ценность» употребляет еще, как однопорядковые понятия «всеобщий закон», «норма», «абсолютная оценка», то его последователь Г. Риккерт возводит «ценность» в ранг системо и смыслообразующей философской категории. Ибо, по его мнению, «то, что нельзя отнести к ценностям, не имеет абсолютно никакого смысла» [13, с. 100]. Поэтому нельзя смешивать понятия как «закон» и

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

«ценность», «неизбежность» и «долженствование», «бытие» и «смысл», чем, по мнению Г. Риккерта, грешили предшествующие философы, кроме И. Канта. Все великие мыслители, которые развивали учение о смысле человеческой жизни, создавали тем самым и систему ценностей.

Смысложизненные, экзистенциальные, феноменологические, антропологические и религиозные философии, возникшие к концу XIX в., будучи ценностными, по своему содержанию, не занимались, как правило, специальным анализом ценностных категорий. Их отношение к ценностной проблематике можно определить словами Ф. Ницше, осуществившего в преддверии XX в. наиболее кардинальную переоценку отживших ценностей и устаревших идеалов: «Вопрос о ценностях, – утверждал он, – фундаментальнее вопроса о достоверности. Последний обретает всю свою серьезность лишь при условии, что мы ответили на вопрос о ценностях» [12].

Субъективно-идеалистические теории, представленные логическим позитивизмом, эмотивизмом, лингвистическим анализом в этике аффективно-волевой концепцией У. Эрбана, Д. Пролла, К. Льюиса и других, в ценности видят проявление психического настроя, субъективного отношения человека к оцениваемым им объектам. Ценности выступают в качестве движущей силы как идеи и как воля, обращенные к действительности.

Для диалектического материализма ценности – специфические явления материального и духовного характера, обладающие положительной значимостью для человека, класса и общества в целом.

К началу XX в. не остается сколько-нибудь серьезной философии, которая не обозначила бы своего отношения к ценностям, их специфики и роли в жизни человека и общества. И вряд ли стоит удивляться тому, что в теоретическую разработку проблемы ценностей весьма заметный вклад внесли философы позитивного направления. Это относится к неореализму (Р. Б. Пери), натурализму (Т. Манро), прагматизму (Д. Дьюн), контекстуализму (Ст. Пепер) и эмотивизму (Ч. Огден, А. Ричардс) При этом неопозитивизм (от Б. Рассела до Л. Витгенштейна) окончательно определил ценностные и оценочные суждения как неверифицируемые и поэтому не имеющие отношения ни к истине, ни к науке.

Однако подлинным открытием ценностного видения стала философия религиозного ренессанса. Она раскрывала в общечеловеческих ценностях их духовное содержание как внутреннюю основу человеческого всеединства. Увидев ценностные начала человеческого бытия не в познающем разуме, пусть и мировом, а в божественной духовности. Русские философы от В. С. Соловьева до Н. О. Лосского, показали

FreeBusta is knowledge
without borders!

глубинную взаимосвязь и органическое единство триады XX века: ДУХ – СВОБОДА – ЛИЧНОСТЬ.

«Духовность несет с собой освобождение, она несет с собой человечность» – Писал Н. А. Бердяев, поэтому «дух, свобода, личность имеют номинальное значение…. Возможен прорыв духовности в социальную жизнь, и все в социальной жизни исходит из этого источника. Нужно оставить совершенно ложную идею второй половины XX века, что человек есть создание социальной среды. Наоборот, социальная среда есть создание человека» [2]. Этот преобразующий человека порыв божественной духовности в социум и реализуется в виде общечеловеческих и духовных ценностей. Поэтому, по словам Н. О. Лосского «вся жизнь движется любовью к ценностям» [11]. Русская философия нашла и показала человечеству в целом и каждому человеку в отдельности путь духовного возрождения в его земной жизни.

Неудивительно, что в первой трети XX в. аксиология пережила самый настоящий бум, ибо ценностное учение о человеке, обществе и культуре позволило взглянуть на них изнутри и непредвзято, независимо от любых социально-экономических и партийно-политических пристрастии. Именно поэтому ценностное учение надежно заработало не только в социокультурной, но и в политикоправовой среде.

Социология, например, стала подлинным и эффективным учением об обществе, когда в ее основу был положен метод «отнесения к ценностям» Г. Риккерта, развитый М. Вебером и другими. Представляется совершенно закономерным, что из виднейших социологов XX в., а именно, П. А. Сорокин произвел революцию в теории социологии, подчинив последнюю ценностям, как главной побудительной. Движущей силе в обществе. Он показал на деле, что социология является по преимуществу теорией ценностей.

Еще в преддверии великой американской депрессии 30-х годов была высказана мысль о том, что ценности, возможно, дадут ключ, который, в конечном счете, освободит все гуманитарные науки от их современного патетической поверхности.

Таким образом, ко второй половине XX в. аксиология прочно заняла свое место во всех сферах современного социогуманитарного знания. В России вплоть до начала 60-х годов аксиология находилась под официальным запретом, как буржуазная «лженаука». И только в 1960 году была опубликована монография В. П. Тугаринова «О ценностях жизни и культуры, положившая начало разработке основных аксиологических понятий с марксистских, естественно, позиций. Затем появились десятки статей на эту тему. А в 1964 году на украинском языке вышла книга

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

В. А. Василенко «Ценность и оценка» Исследования ученых утверждали «правомерность» рассмотрения понятий «ценность» и «оценка» в качестве категорий марксистско-ленинской философии. Термин же «аксиология» использовался лишь при критике буржуазных концепций. В Советском Союзе философская дисскусия по проблеме ценностей впервые состоялась в 1965 г. (Тбилиси). И это положило начало разработки ценностной проблематике.

Обширная мономарксистская литература по данной тематике, вышедшая в России в 60–80-е годы, неизбежно приземляла ее, выхолостив из ценностей их духовное содержание.

В этой литературе можно выделить три основных подхода к определению специфики исходных аксиологических категорий. Первым и наиболее распространенным является понимание ценности как значимости предметов и явлений действительности для человека, их способности удовлетворять его материальные и духовные потребности. Наиболее последовательно эта концепция представлена в работах В. А. Василенко и его сторонников. Главный ее недостаток заключается в сведении ценности к средству удовлетворения потребностей, то есть, по сути дела, к полезности, как положительной значимости. А значит, становятся фактически неразличимыми и сама ценность как значимость и ее объект-носитель, из-за чего при конкретном анализе понятие ценности переносится, как правило, на этот природный или социальный объект.

Представители второго варианта, наиболее последовательно изложенного И. С. Нарским, относят к ценностям лишь высшие, божественные идеалы. С этой точки зрения, ценности являются уже не средством, а целью, не сущим, а должным. Не случайно эта концепция была наиболее популярной в этике. С человеческими же потребностями ценности-идеалы лишь генетически, но, как и в первой концепции имеют субъективно-объективную основу.

Третий подход, непосредственно объединяет исходные основания двух первых. В нем ценности определяются как значимость и идеал современного. Эту концепцию развивали работы В. П. Тугаринова и О. Г. Дробницкого, и так же, в рамках субъективно-объективных отношений. Такое ограничение не случайно, поскольку все три концепции рассматривают специфику ценностей с позиции марксизма, именно как экономического материализма, что сразу же вызвало целый ряд затруднений.

Во-первых, субъективно-объективные отношения в полной мере соответствуют пониманию ценности лишь как значимости объекта для субъекта, тогда как во втором и третьем вариантах в понятие ценности включаются нормы (должное), цели и идеалы. В рамках отношения субъ-

FreeBusta is knowledge
without borders!

екта к объекту они уже необъяснимы, тем более что сами являются критериями подобных отношений.

Во-вторых, сведение ценностей к значимости приводит к не различению ценностей и ее материального носителя, а сведение ее к идеалу ведет, напротив, к отрыву ценности от ее материального основания.

А поскольку, в-третьих, и оценка представляется как субъектно-объектное отношение и способ определения ценности или высказывания о ней, то это приводит фактически к не различению специфики ценности и оценки, как исходных аксиологических категорий. «В оценке выражено отношение субъекта к объекту, – писал О. М. Бакурадзе, – спецификой суждения ценности является именно то, что выражает отношение субъекта к объекту» [1].

Есть все основания считать, что специфика ценностей, их проявление и функционирование в обществе определяются не субъектно-объективными, а межсубъективными отношениями и в их же, в свою очередь, реализуются. Отношения же субъекта к объекту, с точки зрения его значимости, определяет специфику оценки, а не ценности. Это позволяет четко различать понятие оценки как субъектно-объектного отношения и ценности, фиксирующей наиболее общие типы отношений между субъектами любого уровня от личности до общества в целом, исполняющие обратную нормативно-регулирующую роль в обществе. При этом имеются в виду отношения не только между личностью и обществом, которые чаще всего упоминаются в литературе, а все возможные варианты межчеловеческих отношений.

Ценности, в отличие от научных категорий, обладают не только познавательными, но и регулятивно-целевым значением, выступая в качестве норм и идеалов в системе реально действующих общественных отношений. Это происходит еще и потому, что в их содержании наряду с познанием входит и оценка (определение значимости) в качестве нижнего этажа или первой ступени ценностного отношения, к которой само оно как межсубъектное, естественно, не сводится.

Основные трудности решения ценностных проблем в том и состоят, что по способам своего бытия ценности имеют сложнейший многоуровневый характер. Они существуют и функционируют объективно в практике реальных, социальных отношений и субъективно осознаются и переживаются как ценностные категории, нормы, цели и идеалы, которые, в свою очередь, через сознание и духовно-эмоциональное состояние людей и социальных общностей оказывают обратное воздействие на все сферы человеческой жизни. Какой бы божественно-вселенский или космический характер по-своему происхождению и сущности ценности

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

не имели. Судить о них мы можем лишь по их реальному проявлению в нашей жизни, в многообразных отношениях человека к самому себе, к другим людям, обществу и природе. Поэтому, сущее и значимое, должное и желаемое, норма и идеал, входят на разных уровнях в целостную структуру любой ценности и лишь проявляются соответствующим образом в зависимости от социокультурной ситуации.

Система ценностей не остается постоянной и выработанной раз и навсегда, она как живой организм развивается и меняется вместе с обществом. Ее изменения зависят от:

1. Правящей власти;
2. Экономического развития страны;
3. Географического расположения страны;
4. Общего уровня образования страны;
5. Сложившегося уровня социальных свобод.

Не следует забывать, что кроме духовных существуют и материальные ценности, но мы говорим только о духовных, потому что сценический образ не имеет материального значения. Он относится к области духовной.

В истории развития человечества сложилось пять теоретических моделей или аксиологических систем:

I. Система (объективный идеализм) – результат одухотворения мира божественным началом или идеей.

II. Система (субъективный идеализм) – проекция духовного богатства индивида на этически нейтральную действительность. В этой концепции теряется критерий оценки ценностей.

III. Система (дуализм) – возникает, благодаря единению объективного и субъективного в отношении ценностной реальности.

IV. Система (метафизический материализм) – ценностные естественные свойства предметов. Данная система имеет большее отношение к материальным ценностям.

V. Система (диалектический материализм) – она представляет в «общественной» концепции, согласно которой ценностное – объективное свойство явлений, обусловленное их соотнесенностью с жизнью общества, человечества, общечеловечески значимое в явлениях. Эта система дает возможность объяснить природу ценностей, исходя из единого основания.

Объяснение природы ценностного предлагает ответы на следующие вопросы:

- каков объект ценностного отношения,
- какова роль общественной практики в его бытии,
- как связано ценностное и полезное?

FreeBusta is knowledge
without borders!

Сократ отождествлял прекрасное как полезное – эстетическое – производное от утилитарно-практической значимости предмета. Искусно украшенный щит, не защищающий воина от врагов, нельзя назвать прекрасным, а корзина с навозом прекрасна, так как она полезна.

И. Кант утверждал, что при эстетическом восприятии предмета, во-первых, наше отношение к нему бескорыстно, не заинтересовано, чем принципиально отличается от морального и практического отношения. Во-вторых, мы получаем удовольствие «без понятия». В-третьих, предмет воспринимается как целесообразный «без представления о цели». В-четвертых, предмет рассматривается «как предмет необходимого удовольствия». Кант обращает внимание на духовную специфику эстетического (ценностного), выделяет из сферы утилитарного, но абсолютизирует практическую незаинтересованность человека в предмете эстетического наслаждения.

Главная эстетическая антиномия (прекрасное – полезное; (Читай – ценностное – В. К.) прекрасное – бесполезное). Схватывает реальную противоречивость человеческой деятельности, которая, хотя и носит прагматически-утилитарный характер, включает в себя и эстетическое (ценностное – В. К.) начало.

Отождествление ценностного с пользой, свойственно тем мировоззренческим течениям, которые обобщают опыт сознания, не постигшего еще своей духовной природы, однако, уже освоившего сферу практических интересов, погруженного в мир предметов. Концепции, трактующие ценностное как бесполезное, наоборот, развивают понимание ценностного как сферы сугубо человечески-духовного отношения. Выделение ценностного из сфер утилитарности явилось попыткой утвердить его общезначимый историко-культурный смысл как сущностной способности деятельности индивида.

Эстетическое выступает в роли полезного до тех пор, пока в общественно-исторической практике полно не выявляется и не формируется оппозиция: природа – культура, естественное – общественное. Человек наслаждается прекрасным не для удовлетворения утилитарных нужд (голод, жажда). При эстетическом восприятии существует та высшая заинтересованность, которая возникает, лишь, когда у человека удовлетворены его непосредственные потребности и когда складывается сложная сеть общественных интересов, часто далеких от утилитарных потребностей.

Ценностный объект и отношение к нему содержательно определены всемирно-историческим развитием человечества. Воспринимая в

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

предмете ценностное, мы схватываем его самую широкую общественно-практическую значимость, ценность для отдельного человека и для всего человечества в целом.

Способность предмета быть носителем социальных и культурных значений и составляют основу его ценности.

Ценность предмета зависит от тех общественных обстоятельств, в которые он включен. Золото оказывает на человека влияние и как ценный металл, и как предмет, олицетворяющий деньги. Таким образом, в ценностном восприятии воплощены природные и социальные особенности предмета в их соотношении с практикой жизнедеятельности и значением для человечества.

Функция ценностного имеет в сценическом образе приоритетное значение. Любой спектакль обладает определенной ценностью для индивида. Утверждение добра, взаимовыручки, общечеловеческих норм и идеалов, то есть лучших человеческих качеств, – прямое назначение сценического образа.

Исходя из вышесказанного, мы можем утверждать, что гносеологическая и аксиологическая функции самые существенные для сценического образа. Именно они дают все необходимое, человеку и обществу, для познания нового и выработки ценностных основ и получается это, благодаря синтетической природе образа, и способам отражения и воздействия его на личность и общество.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бакурадзе О. М. О природе морального суждения / О. М. Бакурадзе // Актуальные проблемы марксистской этики. – Тбилиси.: 1967.
2. Бердяев А. О. Назначение человека / А. Бердяев. – М.: 1993.
3. Борев Ю. Эстетика. изд. 4-е доп. / Ю. Б. Борев. – М.: 1988. – 496 с.
4. Богат Е. Золотое весло / Е. Богат. – М.: 1974.
5. Виндельман В. Прелюдии / В. Виндельман. – СПб.: 1964.
6. Виноградов – Мамонт. Красноармейское чудо. – Л.: 1972.
7. Гегель. Эстетика. – Т. 2. / Гегель в 4-х т. – М.: 1969.
8. Державин К. Театр французской революции 1789 – 1799 / К. Державин. – ГИХЛ.: 1932.
9. Лилов А. Проблема художественного творчества / А. Лилов. – М.: Искусство. 1981. – 480.
10. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра / Н. О. Лосский. – М.: 1991.

FreeBusta is knowledge
without borders!

11. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше. – М.: 1910
12. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт. – СПб.: 1911.
13. Риккерт Г. Философия истории / Г. Риккерт. – СПб.: 1908.
14. Сборник. Когда пушки гремели, Музы не молчали. Л.: 1975.
15. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т. – Т. 4 / К. С. Станиславский. – М.: Искусство. 1957.
16. Столович Л. Н. Природа эстетической ценности / Л. Н. Столович. – М.: 1972.
17. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. – М.: 1972.
18. Юзовский Ю. О театре и драме: в 2-х т. Т. 1 / Ю. О. Юзовский // Статьи, очерки, фельетоны. – М.: Искусство. 1982.: – 478с.
19. Маркс К. Предисловие К критике политической экономии: в 54 т. – Т. 13 / К. Маркс и Ф. Энгельс. – изд. 2. – М. – 1968.
20. Парсонс Т., Общетеоретические проблемы социологии / Т. Парсонс // Социология сегодня, пер. с англ., – М.: 1965.
21. Здравомыслов. А. Г, Методология и процедура социологических исследований / А. Г. Здравомыслов. – М.: 1969.
22. Проблемы методологии системного исследования. – М.: 1973.
23. Очерки методологии познания социальных явлений. – М.: 1970.
24. Кузьмин В. П., Принцип системности в теории и методологии К. Маркса / В. П. Кузьмин. – М.: 1982.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что такое функция и что рассматривает структурно-функциональный анализ.
2. Социальные функции, перечислить и охарактеризовать.
3. Особенности гносеологической функции.
4. Особенности аксиологической функции.
5. Как применяются и как действуют социальные функции в сценическом образа.
6. Ведущие функции сценического образа.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

ГЛАВА 3. ПОЛИСИСТЕМНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА.

3.1. СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ КАК СИСТЕМА

В данном параграфе мы определимся с понятиями «система», «системный анализ». Кроме этого, выясним, из каких подсистем состоит сценический образ как система и что является системообразующим фактором каждой подсистемы и всей системы в целом.

Система (от греч. systema — целое, составленное из частей; соединение), множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, которое образует определённую целостность, единство [19].

И еще одно небесполезное для нас определение. У Калмыкова А. А. в Системном анализе сказано: «Объект – это любая система, которой заинтересовался какой-либо субъект. Многие системные понятия субъективны в том смысле, что их определения предполагают наличие точки зрения какого-либо субъекта» [5]. Исходя из этого определения, образ есть система. Согласимся, что образ – это объект и в свою очередь система, тогда все определения мы можем свести к тому, что СИСТЕМА – это нечто целое, состоящее из частей, находящихся в определенной взаимосвязи и взаимоотношениях, составные образа имеют субъективное определение и границы существования, в нашем случае субъектом является режиссер. Данное определение, в силу наличия субъекта вполне подходит к образу. Но мы не могли обойти вниманием определение, данное Прангишвили И. В.:

Искусственные системы – системы, создаваемые человеком. При возникновении проблемной ситуации происходит осознание потребности, затем выявление проблемы, потом формулирование цели. Цель – субъективный образ (абстрактная модель) желаемого состояния среды, которое решило бы возникшую проблему. В процессе деятельности, направленной на достижение поставленной цели происходит отбор из окружающей среды объектов, свойства которых можно использовать для достижения цели и объединение этих объектов подходящим образом. Это объединение объектов будем называть системой. Таким образом, система есть средство достижения цели. При этом для достижения одной цели могут быть созданы разные системы, и одна и та же система может быть использована для достижения разных целей, т. е. соответствия между целями и системами. Но из определения вытекает: «без проблемы нет системы» «система есть тень цели на среде» [16]. Приведенное определение является самым точным для определения сценического образа как системы.

FreeBusta is knowledge
without borders!



Где потребность является идеей образа, проблема – главная тема, а целью, в нашем случае, будет являться сверхзадача образа спектакля, она же основа всего образа и составные данных систем, как сверхзадачи, так и образа в целом, режиссер отбирает из предложенной драматургом пьесы и окружающей реальности. Поэтому сверхзадача сама становится системой, включающей в себя подсистемы – сквозное, контрсквозное действие, событийный ряд и конфликт. Из вышесказанного, мы видим, что составные системы «сценический образ» превращаются в самостоятельные системы, а их составные, в свою очередь тоже могут превратиться в системы. Анализируя образ таким способом, мы дойдем до основания каждой системы и определим ее фундамент – основу и структуру организации.

Обычно термин «система» употребляют в стремлении к познанию внутренней структуры какого-либо объекта, рассматривая затем функциональные взаимосвязи между элементами этой структуры и определяя функцию всего объекта в целом.

Подсистемой называют систему, которая является правильной частью другой системы.

Субъект – это такая подсистема социальной системы, которая обладает свойством сознательной, целенаправленной, свободной, ценностно-избирательной, деятельности [9]. Обычно термин «система» употребляют в стремлении к познанию внутренней структуры какого-либо объекта, рассматривая затем функциональные взаимосвязи между элементами этой структуры и определяя функцию всего объекта в целом. Для рассмотрения внутренней структуры системы применяется системный подход или анализ.

Системный подход, направление методологии специально-научного познания и социальной практики, в основе которого лежит исследование объектов как системы. Системный подход, способствует адекватной постановке проблем в конкретных науках и выработке эффективной стратегии их изучения. Методология, специфика системного подхода определяется тем, что он ориентирует исследование на раскрытие целостности объекта и обеспечивающих её механизмов, на выявление многообразных типов связей сложного объекта и сведение их в единую теоретическую картину [19]. Это классическое определение системного анализа.

Основной категорией, которой оперирует системный подход, является понятие системы, но до сего дня согласия в ее определении нет, наоборот, наблюдается усиливающееся расхождение мнений, определений системы известно более 40 [18]. Мы будем отталкиваться от определения, которое вывели сами.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

В. Н. Садовский считает, что системный подход представляет собой совокупность методов и средств, позволяющих исследовать свойства, структуру и функции объектов, явлений или процессов, представив их в качестве систем со всеми сложными межэлементными взаимосвязями, взаимовлиянием элементов на систему и на окружающую среду, а так же влиянием самой системы на её структурные элементы.

Видами систем являются материальные и идеальные системы. Материальная система – это система – существующая вне сознания. Идеальная система – система, существующая только в сознании. Социальная система – материальная система, состоящая из субъектов. Примерами идеальных систем могут служить системы всех множеств, элементами которой являются произвольные множества, и система знаний – система понятий. Существуют системы, которые нельзя отнести ни к материальным, ни к идеальным, так как некоторые их части материальны, а некоторые идеальны. Примером такой системы является информация – система символов.

Деление систем на открытие и замкнутые является важным основанием классификации систем. Система является замкнутой, если у нее нет окружающей среды, т. е. внешних контактирующих с ней систем. К замкнутым относятся и те системы, на которые внешние системы не оказывают существенного влияния. Примером замкнутой системы может служить часовой механизм. Система называется открытой, если существуют другие, связанные с ней системы, которые оказывают на нее воздействие и на которые она тоже влияет. Различие между открытыми и замкнутыми системами является основным моментом в понимании фундаментальных принципов общей теории систем. Всякая попытка рассмотрения открытых систем как замкнутых, когда внешняя среда не принимается во внимание, таит в себе большую опасность, которую необходимо полностью осознать. Сценический образ, несомненно, является открытой системой и его влияние на окружающую среду, зрителей, бесспорно. О том, что образ открытая система доказывает и наличие актеров.

По мнению И. В. Прангишвили существуют четыре основных признака, которыми должен обладать объект, явление или отдельные грани (срезы), чтобы их можно было считать системой. К ним относят:

- признак целостности и членимости объекта; (*Сценический образ, объект целостный и состоит из нескольких составных – систем* – В. К.)

- признак устойчивых связей между элементами системы; признак наличия интегративного (системного) свойства; (*связь составляющих элементов в образе не требует доказательств, она видна и внешне – актер – костюм – декорации – музыка – свет* – В. К.)

- признак организации развивающихся систем.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Остановимся на основных принципах системного подхода (хотя бы потому, что с ним в первую очередь связывается лишь необходимость обеспечения комплексности и широты охвата предмета исследования – фактор, безусловно, важный, но суть системного подхода определяющий лишь отчасти). Принципы эти следующие:

- Рассмотрение не изолированных элементов, а их целостных совокупностей, которые и называются системами. Причем, подчеркивается, что целостность здесь считается первичным, определяющим свойством, – в отличие, например, от математического понятия множества (это проявляется, в частности, в том, что в одной и той же системе можно вычленить составные части различными способами, в зависимости от целей и методики исследования).

- Противопоставление системы всем объектам, не входящим в нее (внешней среде) и фиксация внимания на взаимных связях и отношениях между элементами системы. При этом их связи с другими объектами либо рассматриваются как присущие системе в целом (в этом случае она называется открытой), либо вообще исключаются из рассмотрения как несущественные (в так называемых закрытых системах) При этом достаточно давно подчеркивается, что сверхсложные системы – такие, как живые организмы, социальные системы и прочие – должны рассматриваться одновременно как закрытые (замкнутые) и открытые (незамкнутые),

– Выделение системообразующих факторов, придающих системе упорядоченность и устойчивость. Универсальной качественной характеристикой системы считается ее организация, определяемая как «внутренняя упорядоченность, согласованность, взаимодействие более или менее автономных частей целого, обусловленные его строением» (сюда же относят и «совокупность процессов или действий, ведущих к образованию и совершенствованию взаимосвязей между частями целого»). В качестве универсальной количественной характеристики системы используется энтропия, то есть степень неопределенности состояния системы.

- Анализ интерактивных свойств системы (не присущих ни одному из ее элементов в отдельности, но проявляющихся при их взаимодействии) и механизмов их возникновения.

- Применение принципа иерархичности (когда один и тот же объект может рассматриваться и как вышестоящая система по отношению к своим элементам, и как подсистема системы более высокого уровня) [6].

Садовский В. Н. считает, что системный подход представляет собой совокупность методов и средств, позволяющих исследовать свойства, структуру и функции объектов, явлений или процессов, представив их в качестве систем со всеми сложными межэлементными взаимосвязями,

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

взаимовлиянием элементов на систему и на окружающую среду, а так же влиянием самой системы на её структурные элементы.

Деление систем на открытие и замкнутые является важным основанием классификации систем. Различие между открытыми и замкнутыми системами является основным моментом в понимании фундаментальных принципов общей теории систем. Сценический образ, несомненно, является открытой системой и его влияние на окружающую среду, зрителей, бесспорно. О том, что образ открытая система доказывает и наличие актеров.

По мнению И. В. Прангишвили существуют четыре основных признака, которыми должен обладать объект, чтобы его можно было считать системой. К ним относят:

- признак целостности и членимости объекта; *(Сценический образ, объект целостный и состоит из нескольких составных – систем* – курсив В. К.)

- признак устойчивых связей между элементами системы; признак наличия интегративного (системного) свойства; (*связь составляющих элементов в образе не требует доказательств, она видна и внешне – актер – костюм – декорации – музыка* – свет – В. К.)

- признак организации развивающихся систем. (*Развитие действия, отталкиваясь от исходного события, действие приходит к финальному, то есть к достижению сверхзадачи* – В. К.) и добавим еще три признак, применительно к образу.

- правило целостности: (из свойств элементов системы нельзя вывести свойства системы) – совершенно верно, по музыкальной или сценографической системе мы не можем судить обо всем сценическом образе, его свойствах и назначении.

- возможность структурного (и функционального) описания системы; – множественность описания системы: построение множества различных моделей, каждая из которых описывает лишь одну из сторон системы;

- взаимозависимость системы и среды – системность прогнозирования: взаимосвязанность и соподчиненность прогнозов объекта, фона и их элементов и это верно, каждая из составляющих образ характеризует только одну его грань, а в синтезе с другими и сам образ, который, в целом, взаимозависим от среды – в начале это исходный материал, взятый из реальности, но в процессе воздействия на зрителя возникает тесная взаимосвязь, при которой зритель, соучаствует, сопереживает или принимает активное участие в воздействии на окружающую среду.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Основа сценического образа – драма – система, а воплощений, сценических образов, систем, может быть столько, сколько есть режиссеров.

- иерархичность; – соразмерность ресурсов на цели одного уровня иерархии; [17] данное правило, мы немного изменим, и под иерархичностью будем понимать подчиненность систем образа, начиная с главной: актерской, и далее, вещественно-предметная, музыкальная и сценографическая.

Рассматривая сценический образ, мы предлагаем применить для него определение «модель» как адекватное определению «система». Модель это подобие реальной действительности. Существуют изоморфные, модели одинаковые с реальными и гомоморфные, модели, которые уподобляются реальной действительности, понятие модель самое конкретное применительно к образу.

Для более точного и подробного исследования мы предлагаем проанализировать сценический образ спектакля, как форму отражения действительности средствами театрального искусства. Определить его структуру и составные части (системы – модели) на основе изобразительно-выразительных средств. Сценический образ состоит, на наш взгляд, из следующих составных подсистем, которые, как мы увидим дальше, могут выступать самостоятельными системами. Расположим их в иерархическом порядке, по степени значимости.

1. АКТЕРСКИЙ ОБРАЗ ИЛИ АКТЕРСКАЯ СИСТЕМА, кстати, понятие «актерская система» применяется как термин при работе режиссера с актерами. Система или школа К. С. Станиславского, Е. Б Вахтангова, В. Э. Мейерхольда и других, но мы, будем рассматривать актерский образ, как систему на основе системно-деятельного подхода.

Системообразующим фактором актерской системы является творческая деятельность актера. Актер, как и другие участники создания сценического образа, получают творческий посыл от режиссера и после этого, подключаются к самостоятельной творческой деятельности, направленной на конечный результат – образ. Данное правило служит законом для всех создателей подсистем системы сценический образ, потому что его творцом и автором является режиссер. Основой, для создания актерского образа, служат предлагаемые обстоятельства роли, которые включают в себя время и место действия, дают краткую характеристику героя и определяют исходное событие роли, то есть то событие, которое способствовало появлению героя и с которого зритель воспринимает сценическую жизнь данного героя, но, как правило, эти обстоятельства и событие являются основными для всего сценического образа и для всех его составных частей – систем. (См. СХЕМУ 1.)

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

В данном случае, мы видим, что предлагаемые обстоятельства выступают как фундамент для актерской системы сценического образа. Предлагаемые обстоятельства формируют сверхзадачу образа, которая помогает определить и выстроить событийный ряд, включающий в себя: исходное событие, событие завязку, узловые и кульминационное события и финальное событие. Кроме этого в событийном ряде определяется причина, время, место и участники всех перечисленных событий. Событийный ряд, в свою очередь формирует сквозное действие, состоящее из физических действий, вербальных и не вербальных средств выразительности. Таким образом, сквозное действие состоит из двух частей: первая – сценическое движение, пантомима, акробатика, пластика тела, рук и мимика лица. И вторая часть – сценическая речь, включающая монолог, диалог и вокал. Все вышеперечисленное и создает актерскую систему, которая является цементирующим фактором для системы сценический образ.

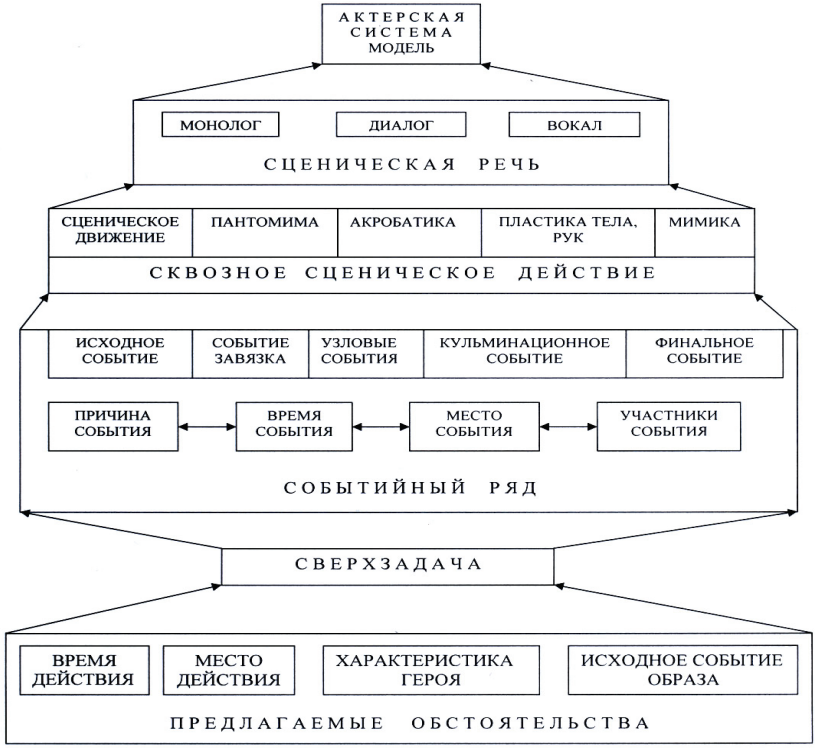


СХЕМА 1

FreeBusta is knowledge without borders!

Актерская система интересна еще и тем, что каждая ее составная, кроме сверхзадачи, выступающей целью данной системы, являются самостоятельными системами, системообразующим фактором которых выступает творческая, художественная деятельность актера. Доказательство того, что данная система является открытой, заключается в том, что все системы взаимосвязаны друг с другом и связь эта настолько прочна, что если убрать одну из систем актерский образ просто распадется и система теряет смысл. К примеру, уберите сквозное действие или событийный ряд. Система теряет смысл. Мы можем сказать, что система актерского образа есть нечто «целое, то есть имеет начало (Режиссерский замысел и предлагаемые обстоятельства) то, что само, безусловно, не следует за другим, середину, то, что следует за другим и за ним еще новое (событийный ряд и сквозное действие) и наконец, то, что по природе своей после всего, (актерский образ)» [12]. Системы образа находятся в тесной связи и взаимодействии. Чтобы данное утверждение было ясным, определим, что такое связь и взаимодействие.

ВЗАИМОДЕИСТВИЕ, философская категория, отражающая процессы воздействия различных объектов друг на друга, их взаимную обусловленность, изменение состояния взаимопереходов, а также по рождение одним объектом другого. Взаимодействие представляет собой вид непосредственного или опосредованного, внешнего или внутреннего, отношения связи. Свойства объекта могут проявиться и быть познанными только во взаимодействии с другими объектами [19].

«Взаимодействие – вот первое, что выступает перед нами, когда мы рассматриваем движущуюся материю… » [23].

Понятие Взаимодействие находится в глубокой связи с понятием структуры. Взаимодействие выступает как интегрирующий фактор, посредством которого происходит объединение частей в определенный тип целостности. Взаимодействие носит объективный и универсальный характер в силу универсальности взаимодействие осуществляется связь всех структурных уровней бытия, материальное единство мира. Принцип взаимодействия конкретизируется в учении о причинности. Именно взаимодействие определяет отношение причины и следствия. Каждая из взаимодействующих сторон выступает как причина другого и как следствие одновременного обратного влияния противоположной стороны Взаимодействие обусловливает развитие объектов. Именно взаимодействие противоположностей, являются самой глубокой, основной и конечной причиной возникновения самодвижения и развития объектов. Каждая форма движения материи имеет в своей основе определенные типы взаимодействия структурных элементов. Сложные формы взаимодействия

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

характеризуют жизнь общества. По определению Маркса, общество – это «продукт взаимодействия людей» [24]. Категория взаимодействия является существенным методологическим принципом познания природных и общественных явлений. Современное естествознание показало, что всякое Взаимодействие связано с материальными полями и сопровождается переносом материи, движения и информации. Любой объект может быть понят и определён лишь в системе отношений и взаимодействии с другими окружающими явлениями, их частями, сторонами и свойствами. Познание вещей означает познание их взаимодействия и само является результатом взаимодействия, между субъектом и объектом [7].

СВЯЗЬ, взаимообусловленность существования явлений, разделённых в пространстве и (или) во времени. Понятие связь – одно из важнейших научных понятий: с выявлением устойчивых, необходимых связей начинается человеческое познание, а в основании науки лежит анализ связи причины и следствия – универсальной связью явлений действительности, наличие которой делает возможными законы науки. В нашем случае мы видим причинно-следственную связь систем. В предлагаемых обстоятельствах причиной является исходное событие, следствием – сверхзадача и все последующие системы. Для событийного ряда причиной будет являться сверхзадача, а следствием – сам событийный ряд, состоящий из определенного количества событий.

Мы не вдаемся в историческое развитие причинно-следственных связей, для нашего исследования достаточно показать, что эта связь существует в наших системах и как одно порождает другое, данное порождение происходит благодаря взаимодействию систем образа: Предлагаемые обстоятельства – сверхзадачу – событийный ряд – сквозное действие и взаимодействие перечисленного обуславливает систему актерский образ. В данном случае эта взаимосвязь, точнее взаимодействие, выступает как логическая структура.

С точки зрения изобразительно-выразительных средств, актерский образ является самым ярким по сравнению с другими составными сценического образа. В качестве изобразительных средств в нем выступают: актерские костюмы и атрибутика необходимая для актерского образа. В качестве выразительных – вербальные (речь, вокал) и невербальные (движения, пластика, мимика) выразительные средства. И самое главное, что носителем всего этого является АКТЕР центральная фигура всего сценического образа вообще и актерского в частности.

2. ВЕЩЕСТВЕННО-ПРЕДМЕТНАЯ СИСТЕМА – Тело, с помощью которого актер творит образ, нуждается в определенной оболочке и вот такой оболочкой является сценический костюм и необходимый рек-

FreeBusta is knowledge
without borders!

визит, а все это зависит от режиссерского замысла сценического образа спектакля. На лицо взаимосвязь отдельных систем сценического образа. Выделение данной системы в самостоятельную обусловлено тем, что ее отсутствие или перевод в другую систему превращает драматическое искусство в искусство пантомимы. В драматическом искусстве вещественно-предметная среда имеет огромное значение. Основой для ее жизнедеятельности служат предлагаемые обстоятельства, но окончательное воплощение она получает в замысле режиссера. Данная система относится к искусственным открытым системам, она имеет свою завершенность и взаимодействие с другими системами образа. Фундаментом данной системы являются предлагаемые обстоятельства, заложенные в пьесе, они являются одной из причин возникновения режиссерского замысла, который в свою очередь, порождает пространство и время существования актерского образа и уточняет социальное и материальное положение героя, его образование, вероисповедание, уровень образования и вообще образ его жизни. Пространство и время существования героя порождают средства, способы и материал предметной среды, существования героя. А среда, в свою очередь, определяет конкретику в костюме или костюмах героя и необходимого реквизита, для его полнокровной сценической жизнедеятельности. То есть, мы опять видим взаимодействие и взаимосвязь систем, составляющих вещественно-предметную систему актерского образа. С точки зрения изобразительно-выразительных средств здесь тоже все понятно. Изобразительные средства – это костюмы, выразительные – реквизит, мебель, уточняющие время, место и статус героя (См. СХЕМУ 2).

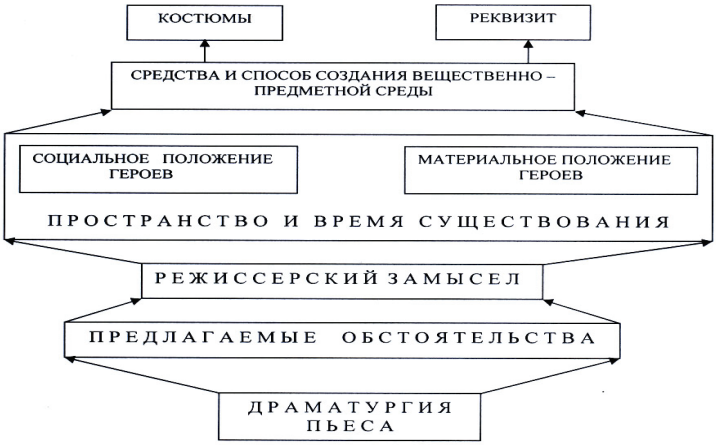


СХЕМА 2

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

3. МУЗЫКАЛЬНО-ШУМОВАЯ СИСТЕМА. Здесь мы будем говорить о музыкально-шумовой партитуре применительно к сценическому образу в драматическом спектакле. Потому что данный образ зависит от драматургического материала лишь в малой степени и в большей степени от режиссерского замысла. Музыка в театре не должна иллюстрировать происходящее на сцене и не должна быть аккомпанирующим тоном, она рождается из спектакля и в то же время формирует спектакль. Музыка, написанная в стороне от спектакля, как бы ни был талантлив композитор, никогда не станет его органической составной частью.

В данный момент нас интересует структура музыкальной системы и ее составные элементы. Основой данной системы является режиссерский замысел. Потому что драма, практически, не может влиять на музыкально-шумовое сопровождение сценического образа спектакля. Вся система целиком зависит от режиссерского замысла, то есть субъекта. Если предыдущая система может быть субъективно-драматургической, режиссер, отталкиваясь от драматурга,

совместно с художником создают вещественно-предметный образ, то музыкальная, на 90 процентов субъективная, прямая зависимость от замысла режиссера и способностей композитора. Характер музыки и шумового оформления, целиком зависят от тех функций, которые им определяет режиссер, «Музыка как таковая, музыка как сопровождение, музыка как ритм и как звучание мира. Я полагаю, что вопросы музыкального ритма… и ощущение ритма у режиссера… – тоже одно из исключительно важных качеств, без которых я не мыслю себе этой профессии» Так говорил А. П. Довженко [3].

Музыка к сценическому образу, как мы уже говорили, создается композитором в содружестве с режиссером и ее основная задача – незаметно участвовать в создании общей тональности сценического образа, его эстетического и драматургического звучания. И степень ее воздействия будет тем сильнее и непосредственнее, чем меньше ее будут слушать, не переставая слышать.

А сейчас рассмотрим структуру данной системы. Системообразующим фактором данной системы выступает художественно-творческая деятельность режиссера, его замысел, и композитора по созданию музыкального мира сценического образа. Эта деятельность обуславливает возникновение музыкального замысла композитора, который претворяет замысел в жизнь (См. СХЕМУ 3).

FreeBusta is knowledge
without borders!

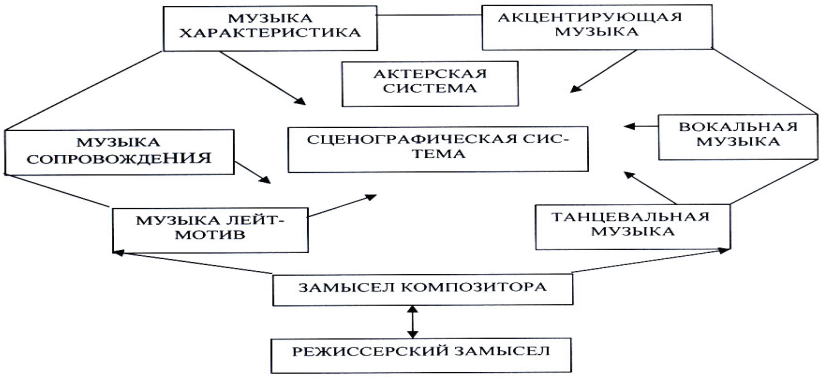


СХЕМА 3

Как мы уже говорили, драматургия только дает толчок режиссеру для определения музыкального оформления сценического образа. Согласно режиссерского замысла композитор создает разножанровые музыкальные произведения присущие только этому сценическому образу. На первый взгляд может показаться, что подсистемы данной системы существуют самостоятельно, но это только, кажется. При определенном жанровом существовании, они взаимосвязаны друг с другом. Хотя существует разница взаимодействия, по сравнению с другими системами образа. Если в других системах существует последовательная взаимосвязь элементов системы, то в данной системе подсистемы, оставаясь взаимосвязанными, воздействуют на другие системы или на отдельные элементы систем. Причина скрывается в том, что невербальные выразительные средства музыки направлены, в основном, на эмоционально-психологическое воздействие. Музыка создает настроение, воздействуя на психологию зрителя. Данная система, обладая целостностью, относится к искусственным открытым системам. Причем, здесь, как уже говорилось, не может существовать последовательности, каждый музыкальный кусок имеет точно определенную цель и задачу своего звучания, музыка выполняет следующие функции: звучит лейтмотивом, на протяжении всего спектакля, играет роль сопровождения в отдельных сценах, музыка может давать характеристику герою или определенной группе персонажей, она может акцентировать самые главные моменты спектакля, на которых нужно заострить внимание зрителей. Кроме этого, она выполняет аккомпанирующую роль для вокала и для танцев. Выразительность данной системы заключена в звуках, и она играет огромную роль при воздействии на зрителя во взаимодействии с другими системами сценического образа.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

4. СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ИЛИ СЦЕНОГРАФИЯ. Шеповалов В. М. в своей диссертации «Сценография в художественной целостности спектакля» пишет: «Сценография есть вся совокупность пространственного решения спектакля, определяющая визуальную значимость театрального, точнее сценического (курсив мой В. К.) образа Она включает в себя как отдельные грани декорационного искусства, архитектурно-технические возможности сцены и главное пластические возможности актерского состава, проявляющиеся в развитии мизансценического рисунка».

Во многом правы и те исследователи, которые считают, что собственно сценография характерна для театра XX века, то есть режиссерского театра, так как только такой театр осознал значимость сценографической образности спектакля. Поэтому и сценография формировалась в большей степени режиссерами, а в свою очередь художники стали во многом режиссерами или художниками-сценографами.

Согласно нашим определениям, мы видим, что сценографический образ сам является материальной системой, относящийся к искусственному классу систем. Рассмотрим структуру сценографического образа или системы (См. СХЕМУ 4).

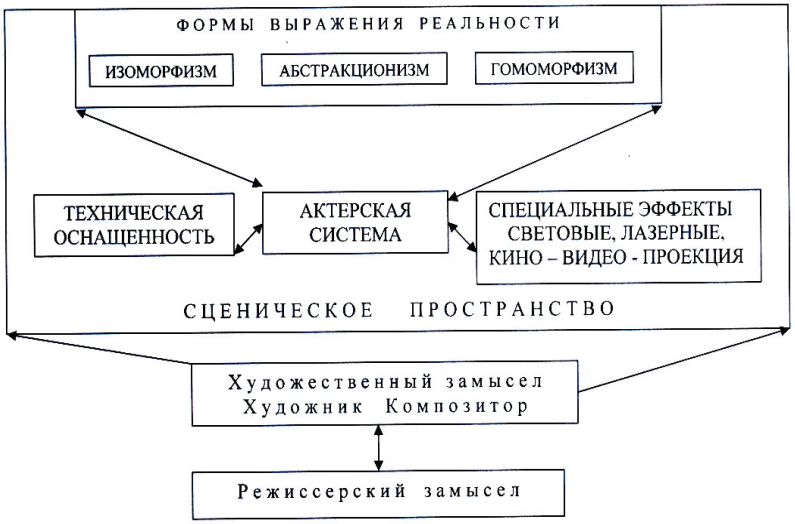


СХЕМА 4

Как и в остальных системах сценического образа системообразующим принципом здесь является деятельность режиссера, заключенная в

FreeBusta is knowledge
without borders!

режиссерском замысле. Данный замысел является причиной для возникновения замысла художника, который с помощью технических средств, спецэффектов, живописных полотен и реквизита должен организовать сценическое пространство необходимое для полноценного функционирования актерской системы. Причем, при организации пространства, художник должен учитывать, в какой форме он будет восстанавливать или отражать существующую реальность. Это может быть изоморфизм, гомоморфизм, абстракционизм, кубизм и т. п. В качестве изобразительно-выразительных средств здесь выступают: свет, краски, холсты, дерево, металл и т. д. При чем все это создается с единственной целью – создать условия для функционирования актерской системы. Без нее, сценографическая система представляет набор расписанных холстов, осветительной аппаратуры и не понятных предметов. Как и в предыдущей системе, ее элементы взаимосвязаны, но могут и автономно вступать во взаимодействие с другими системами образа.

Исходя из вышесказанного, мы можем сказать, что взаимодействие систем направлено на образ, и создание образа происходит благодаря взаимодействию всех его составляющих систем. Сам образ является открытой синтетической системой, потому что часть его искусственная – актерская, музыкальная и сценографическая системы, они созданы режиссером, но последняя, может выступать и как естественная система. В качестве оформления могут быть использованы вполне реально существующие предметы. Она может выступать и как виртуальная система, когда в качестве оформления используется кино, видео проекция или лазеры.

Все системы составляющие образ, взаимосвязаны и взаимодействуют друг с другом таким образом, что при изъятии одной оставшееся не имеет смысла. Исключение составляет актерский образ – он может существовать при наличие одной системы – актерской, другими словами, сам по себе.

Разобрав системы, составляющие сценический образ, мы не можем не рассмотреть структуру режиссерского замысла. Потому что режиссерский замысел является основой, отправной точкой, для воплощения сценического образа. По нашему убеждению, режиссерский замысел сам является системой, потому что он отвечает трем основным требованиям, предъявляемым к системе – назначение, смысл и цель, из чего вытекает целостность, функционирование и целесообразность режиссерского замысла как системы. Системообразующим фактором которой, является художественно-творческая деятельность режиссера. Фундаментом замысла или основой деятельности выступает драматургический материал – пьеса.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Структура режиссерского замысла кажется довольно сложной, но это только кажется. Все ее элементы взаимосвязаны и обуславливают друг друга. Реальность воздействует на драматурга, а он в свою очередь пьесой воздействует на режиссера. Режиссер, разрабатывая замысел образа, отталкивается от пьесы, то есть она воздействует на него, но и он, в свою очередь воздействует на пьесу, изменяя ее составные элементы. Право режиссера – взять из пьесы только проблему и сверхзадачу, а место и время действия, характеристики героев, он может изменить, согласуясь с собственным жизненным опытом и мировоззрением. Музыкальная, Вещественно-предметная и сценографические системы целиком зависят от замысла, точнее от сверхзадачи, режиссера. Композитор и художник, отталкиваясь от предложенного режиссером замысла, создают художественную и музыкальную среду обитания для актерского образа.

Исходя из вышесказанного, система Режиссерский замысел состоит из следующих подсистем (которые могут выступать и как самостоятельные системы) ПЬЕСА как отправная точка, со своими проблемами, сверхзадачей, событийным рядом и сквозным действием; СУБЪЕКТИВНОЕ Я РЕЖИССЕРА, основанное на анализе драматургического материала и синтезе его с собственным опытом, отсюда его собственные определения СВЕРХЗАДАЧИ, СОБЫТИЙНОГО РЯДА, СКВОЗНОГО ДЕЙСТВИЯ, что является отправной точкой для деятельности художника, композитора, актеров. Определение мизансценического ряда и его действенная организация в музыкальной, сценографической, вещественно-предметной и актерских системах, результатом чего является сформированный, готовый к воплощению режиссерский замысел. Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод, что режиссерский замысел является открытой, искусственной системой (См. СХЕМУ 5).

Отсюда, отталкиваясь от принципов системного анализа, принятых нами, мы можем сделать вывод, что сценический образ и его составные являются искусственными системами, то есть системами, созданными человеком – субъектом. Каждая имеет конечную цель, выступая как совокупность единого и развивающаяся во времени и пространстве. Но не следует забывать самого

главного. Сценический образ создается и существует для того, чтобы воссоздать окружающую реальность и позволить человеку взглянуть со стороны на себя и окружающий мир и тем самым дать ему возможность проанализировать и разобраться, что есть, что и кто есть кто. И отсюда, вытекает основное назначение образа, его информативность. Потому, что

FreeBusta is knowledge
without borders!

практически все существующие в природе взаимосвязи имеют информационный характер. Ведь именно информация определяет направление движения материи во Вселенной, именно она является носителем смысла всех процессов, происходящих в природе и обществе [10].

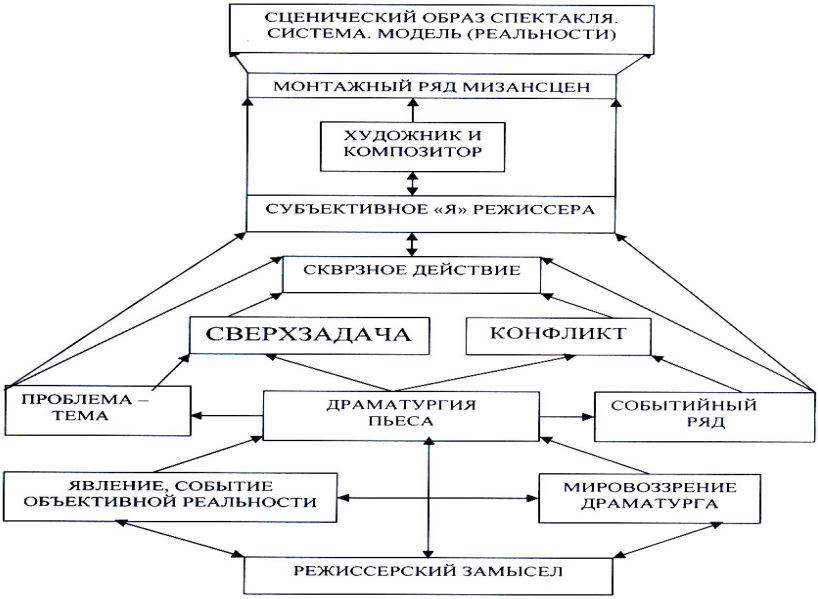


СХЕМА 5

Информационный подход или анализ

Осознание главенствующей роли информации в природе и социальных явлениях и стало причиной появления нового фундаментального метода научного познания, который получил наименование информационного подхода. Суть этого метода заключается в том, что при изучении любого объекта, процесса или явления в природе и обществе в первую очередь выявляются и анализируются наиболее характерные для них информационные аспекты, которые существенным образом определяют их состояние и развитие.

Таким образом, информационный подход можно рассматривать как дальнейшее развитие метода системного анализа, который дает новые возможности для исследования сложных объектов, процессов и явлений в природе и обществе на основе использования общих свойств и законо-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

мерностей проявления информационных процессов. Одна из первых попыток приложения теории информации к проблемам эстетического восприятия принадлежит французскому ученому А. Молю, книга которого «Теория информации и эстетическое восприятие» [14] и ныне считается классической.

Достаточно подробно информационный подход рассматривается в психологии, но там, рассматривается человек, как сложная система обработки информации. Психологическая наука располагает на сегодняшний день сведениями о том, что восприятие информации и её выборочное использование зависят от индивидуальных психофизиологических характеристик. Врожденные особенности мозга влияют на то, как человек отражает информацию. Она воспринимается быстрее или медленнее, детально или в целом, рационально или эмоционально. У каждого есть свой «информационный код», своя «фигура» и свой «фон» восприятия информации: оптимистический, реалистический, пессимистический. В то же время существуют и типовые коды восприятия информации, характерные только для мужчин и только для женщин.

В современных исследованиях все чаще выдвигается тезис, что системообразующим свойством для художественной культуры может быть принята возможность накапливать, перерабатывать, хранить и передавать информацию из поколения в поколение. И таким хранилищем и передаточной базой может служить сценический образ. Что как не театральное искусство показывает обществу прошлое, настоящее и будущее, что как не образ несет информацию для зрителя и данное утверждение не требует доказательства. Достаточно посмотреть литературу о социальных функциях театрального искусства.

Такова картина системного и информационного исследования на сегодняшний день. Но мы предлагаем вернуться к тому, о чем говорили выше, а именно попытаемся рассмотреть сценический образ с точки зрения информационного подхода.

Рассмотрим, как происходит в сценическом образе создание, накопление и передача информации. Информация, заложенная в сценическом образе, относительно ее возникновения и последующих преобразований проходит три этапа, которые определяют ее семантический (знаковый), синтаксический (определенный порядок построения системы) и прагматический (отношения творческого коллектива, создающего образ и зрителя, воспринимающего образ) аспекты (См. СХЕМУ 6).

FreeBusta is knowledge
without borders!

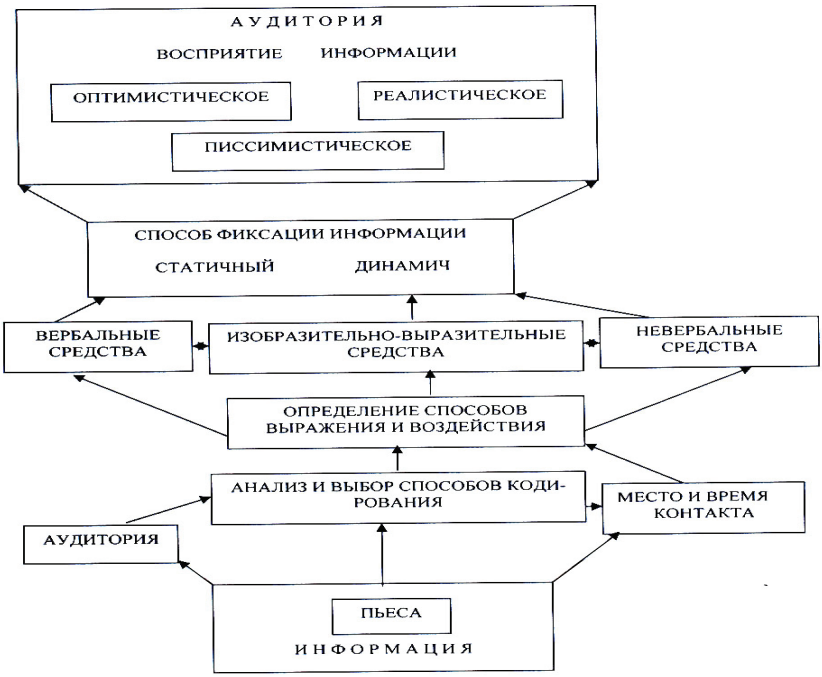


СХЕМА 6

Системообразующим фактором, любой информационной системе, является деятельность по сбору, обработке и придания формы информации, в данном случае, она оформлена в пьесу. Информация анализируется и выбирается способ кодирования. Применительно к образу – разрабатываются все системы сценического образа. Потому что каждая система, каждая деталь, несет определенную информацию: богатство костюма героя, говорит о его благосостоянии, мебель и реквизит говорят о времени действия и месте, музыка, о душевном состоянии героя и т. д. Выбор кода зависит от жанрового отношения пьесы и направления, в котором работает труппа – реалистическое, условное, эпическое. Затем определяется способ кодирования, который диктует способ фиксации информации и воздействия на аудиторию. Способ выражения (воплощение информации), диктует изобразительно-выразительные средства информации (знаковая система образа) и определяют способ ее фиксации, статичный или динамичный. Обработанная таким способом информация воздействует на зрителя, в оптимистическом, реалистическом или пессимистическом ключах. Воспринимая информацию, заложенную в образе, (зритель-субъ-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

ект) подвергает ее субъективному анализу, переработке и восприятию, в зависимости от собственного настроения и целевых установок.

Исходя из всего вышесказанного, мы можем сделать выводы: Образ и его системы являются искусственными, материальными, открытыми системами. Их развитие во времени и пространстве зависит от предлагаемых обстоятельств, причем, чем «острее» будут эти обстоятельства, тем активнее и продуктивнее будет действие. Главной системой образа является актерская система, именно она является основой и обеспечением для существования всех систем, составляющих образ.

Для образа главным системообразующим фактором является художественно-творческая деятельность режиссера и всего коллектива, работающего над сценическим образам. Режиссерский замысел, который обеспечивает существование системы, а назначение и ее необходимость обеспечивают предлагаемые обстоятельства и сверхзадача. Все предполагаемые изменения системы заложены в ней и благодаря им, происходит функционирование системы. Но кроме этого на жизнедеятельность системы могут и влияют изменения сценографической системы и изменения время существования системы, причем имеется в виду физическое конкретное время существования в конкретном физическом пространстве, исходя из этого, и происходят качественные изменения в образе.

Составные формы элементов, для каждой системы образа, определяются режиссером, которому помогают композитор и художник, но для определение этих элементов необходимо обязательно помнить о месте и времени будущего существования образа. Сценография образа в спортивном зале, в концертном или на открытом воздухе будет отличаться друг от друга, точно также отличаются размеры реквизита для дворца спорта и камерного зрительного зала, вспомним греческие маски, которые были гораздо больше лица актера, для того чтобы зрители могли их видеть, так как греческие амфитеатры были рассчитаны на большое количество зрителей.

Структура образа остается постоянной, потому что количество систем его составляющих неизменно. При отсутствии или изменении одной системы, что возможно при жизнедеятельности образа, меняется весь образ, но суть, точнее сверхзадача, должна оставаться неизменной. Компонент, а именно предлагаемые обстоятельства остаются неизменными. Все остальные компоненты систем остаются в прежних взаимосвязях и взаимозависимостях. Потому что это влияет на конечный продукт – образ, а именно разрешение конфликта и переход действующих лиц в новое состояние. Данному изменению подвергаются только актерская система, остальные слагающие остаются неизменными. В данном случае цель системы считается достигнутой.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Режиссерский замысел создает систему сценический образ, состоящую из подсистем, которые могут выступать самостоятельными системами, а не сумму связей определенных элементов, потому что составляющие образа постоянны. С течением времени, от возникновения театра и до наших дней, образ, с развитием общества, развивался тоже, в него добавлялись новые элементы и на сегодняшний день, сложился образ такой, какой он есть. Возможно, с развитием техники к образу добавятся новые элементы, это неизбежно, могут изменяться сценические площадки, их техническая оснащенность, но вряд ли добавятся новые подсистемы. Основные составляющие его, а именно: актерская, сценографическая, вещественно-предметная и музыкально-шумовая системы останутся неизменными и постоянными.

А сейчас остановимся на внешних и внутренних характеристиках сценического образа, которые имеют целевое назначение и обязательны для образа. Внешние характеристики существуют для воздействия на человеческие органы чувств, прежде всего зрение и слух, они первичны, и внешние характеристики образа предназначены для того, чтобы привлечь внимание зрителя, подчинить его своему замыслу, возбудить интеллектуальный процесс, заставить его быть соучастником происходящего и «включиться» в действие. Внешние характеристики порождают внутренние, которые направлены на внутренний, интеллектуальный мир человека с целью изменения его взглядов, мнений и установок. К первым, мы отнесем:

ЗРЕЛИЩНОСТЬ – в первый раз встречая человека, мы, прежде всего, обращаем внимание на его внешний вид, как он одет и как держится. Точно так же и при встрече с театром. Попадая в зрительный зал, первое, что мы делаем – обращаем внимание на сцену, как она оформлена, в каких тонах, какие предметы и в каких формах находятся на сцене, с появлением актеров, мы обращаем внимание на их костюмы, и на предметы которые они используют на протяжении спектакля. Большую роль в данной характеристике играет свет и всевозможные световые эффекты. Основное назначение зрелищности – привлечь внимание зрителя, «не отпускать его», активизируя его внимание «подбрасыванием» новых предметов или представлении знакомых в новом качестве, тем самым, привлекая к сотворчеству. Данная характеристика порождает следующую, назовем ее

ЗАГАДОЧНОСТЬ и опять проведем аналогию с человеком, мы говорим загадочный человек, потому что он ведет себя не так как все, реагирует не так и говорит не так, точно так же, мы можем сказать о сценографии, реквизите и костюмах актеров, загадочность, исходя из психологии

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

человека, требует немедленного ответа на вопросы «почему так?», «для чего это нужно?», «что они хотят этим сказать?» А это активизирует внимание и «включает» мыслительный процесс зрителей. Данную характеристику обеспечивает и продолжает следующая

ЗНАКОВОСТЬ – это организованная динамика сценических знаков. Порой зритель получает синхронно шесть – семь сообщений, исходящих от декораций, костюмов, освещения, размещения актеров в пространстве, от их жестов, мимики и речи. Спектакль – сложносоставная, комплексная, многокодовая система знаков. Многокодовость спектакля дает возможность сценическому искусству, в частности образу, одновременно обращаться и к зрителю-знатоку, способному постичь полный смысл представления, владея множеством его кодов, и к широкому зрителю, который может понять сценическое действие, владея лишь частью кодов, (Более подробно о Знаковой системе образа мы будем говорить ниже) отсюда вытекает следующая характеристика образа

ДИНАМИЧНОСТЬ ДЕЙСТВИЯ, данная характеристика взаимосвязана с предыдущими, потому что выполняет свое предназначение, через смену темпа и ритма действия, она удерживает внимание зрителя, заставляя его искать ответы на вопрос почему? Почему замер герой? Почему все забегали? И т. п. Тем самым активизируя его внимание и способствует восприятию происходящего, чередуя быстрые сцены с медленными, как бы давая возможность для лучшего осмысления и усвоения информации, которую несет действие и все составные, его обеспечивающие, динамичность действия обуславливает внутреннюю характеристику образа лаконичность.

КОММУНИКАТИВНОСТЬ на этой характеристике образа основывается его семиотическое рассмотрение как знаковой системы, несущей информацию, как специфический канал связи, служащий делу обобществления индивидуального опыта, отношений и личного присвоения общественного опыта, таким образом, коммуникативность выступает в двойственном значении как внешняя, так и внутренняя характеристика образа. В таком же значении двойственности выступает

ИНФОРМАЦИОННАЯ характеристика, театр это информационная полифония и все, что участвует в создании образа, несет определенную информацию, любая деталь, любой предмет, задействованный в образе, который не приемлет ничего лишнего и чужеродного. Корона на голове актера, или топор в его руках, данные знаки говорят о том, кто это есть, король или палач. Информация, переданная на языке танца, живописи, архитектуры, скульптуры и декоративно-прикладного искусства более общедоступна, легче усваивается всеми народами, чем информация на

FreeBusta is knowledge
without borders!

языке слов. Информационные возможности художественного языка шире и качественно выше, так как язык искусства и понятнее, и метафоричнее, гибче, иносказательнее, пародоксальнее, эмоционально, эстетически богаче, чем естественный разговорный язык.

К внутренним характеристикам образа, на наш взгляд относятся:

ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННОСТЬ, каждый образ имеет цель, то есть потребность в разрешении заданного конфликта и достижении или выполнении сверхзадачи, поэтому все сценическое действие образа направлено на решение этих проблем. Данная характеристика обуславливает организацию образа и заключает его действенность в определенные границы, не позволяя образу уйти от намеченного. Целенаправленность обеспечивает активность и продуктивность действия. Без данной характеристики образ теряет смысл и превращается в бессмысленный набор изобразительно-выразительных средств сценического образа. Из этого вытекает следующая характеристика

ЛАКОНИЧНОСТЬ сценического образа – целенаправленность и динамичность образа обуславливают лаконичность его внутреннего содержания. Данную характеристику обуславливают обостренные предлагаемые обстоятельства, не позволяющие действию уходить в сторону и обеспечивающие динамичность действия. А это позволяет удерживать внимание зрителя и активизирует его мысленную деятельность. Отсюда

ПСИХОЛОГИЧНОСТЬ сценического образа. В синтезе с внешними характеристиками и внутренним содержанием, психологичность является ведущей характеристикой образа, именно она, заставляет зрителя смеяться или плакать, принимать те или иные решения, отдавая свои симпатии или антипатии тому или иному герою, воздействуя на сознание и формируя психологическое состояние зрителя.

Исходя из всего вышесказанного, мы можем сделать вывод, что сценический образ выступает и воспринимается как системный объект, точнее образ есть система, состоящая из подсистем, которые представляют отдельные виды искусств и могут выступать как самостоятельные системы.

Образ обладает внешними и внутренними характеристиками, которые могут выступать и выступают как социальные функции сценического образа.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания / Б. Г. Ананьев. – Л.: Изд. ЛГУ, 1968. – 338 с.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

2. Блауберг И. В., Становление и сущность системного подхода / И. В. Блауберг, Э. Г. Юдин. – М.: Наука,1973. – 69 с.
3. Блок. Вл. Диалектика театра (Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения) / Вл. Блок. – М. Искусство,1983. – 294 с.
4. Довженко А. П. Собр. Соч. в 4-х т. М. 1967. Т. 4. / А. П. Довженко. – 1967. – 537 с.
5. Калмыков А. А. Системный анализ технологии обучения / А. А. Калмыков // Вестник ПГУ. Пермь. 1997. – Вып. 1.
6. Культура как система. В сб. Антропология культуры. – М.: 1995.
7. Кедров Б. М. Энгельс и диалектика естествознания / Б. М. Кедров. – М., 1970. – 389 с.
8. Козюренко Ю. И. Музыкальное оформление спектакля / Ю. И. Козюренко. – М.: Советская Россия. 1979. – 128 с.
9. Каган М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений / – М.: С. Каган. – М.: Политиздат. 1988. – 89 с.
10. Колин К. К. Информационный подход как фундаментальный метод научного познания // Межотраслевая информационная служба / ВИМИ, 1998, Вып. 1 (102). – 214 с.
11. Лилов А. Природа художественного творчества / А. Лилов. – М. Искусство. 1981. – 480 с.
12. Лосев А. Ф. История античной эстетики / А. Ф. Лосев. – М. Искусство. 1975. – 776 с.
13. Маркс. Собрание сочинений: в 54. Т. 27 / К. Маркс, Ф. Энгельс – изд. 2. – М., 1968. – 564 с.
14. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М., 1966. – 274 с.
15. Писаренко В. М. Методы совершенствования межличностного познания / В. М. Писаренко, Н. А. Рождественская // Вестник Московского университета. – Сер. 14.: Психология. – 1998. – № 2. – С. 74–80.
16. Прангишвили И. В. Системный подход и общесистемные закономерности / И. В. Прангишвили. – М.: Синтег, 2000. – 528 с.
17. Соколов Г. В. Имитационная система функционального проектирования и моделирования. Старт С 90 // сб. Методы теоретического и системного программирования / под. Ред. В. Е. Котова. Новосибирск. 1991.
18. Садовский В. Н. Исследования по общей теории систем / В. Н. Садовский. – М.: Прогресс. 1969. – 326 с.

FreeBusta is knowledge
without borders!

19. Философский энциклопедический словарь / гл. ред.; Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.
20. Шеповалов В. М. Сценография в художественной целостности спектакля: дис. канд. пед. наук. 17.00.09. – Л. ЛГИТМИК. 1986. – 176 с.
21. Шеповалов В. М Сценография в структуре театра, театр в системе искусств / В. М. Шеповалов. – Л.: ЛГИТМИК. 1985. – 87 с.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что такое «Система» и из чего она состоит.
2. Назовите виды систем.
3. К какому классу систем относится Сценический образ.
4. Что такое системообразующий фактор.
5. Что является системообразующим фактором в подсистемах сценического образа и его самого.
6. Что такое системный анализ.
7. Что такое целостность системы.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Сделать практический разбор одиночного, парного и массового этюда, согласно предложенным схемам.

3.2. ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

В данном параграфе мы узнаем, что такое «знак» и «семиотика». Рассмотрим, какие знаковые системы существуют в сценическом образе и как знак функционирует в образе и его подсистемах. Знание знаковой системы, на наш взгляд, необходимо для творчества режиссера, потому что знак используется во всех подсистемах сценического образа и сам образ является знаком, поэтому ниже, мы в вкратце познакомимся с историей семиотики и на конкретных примерах рассмотрим условия применения знака.

СЕМИОТИКА – наука о знаковых системах, одна из специфических междисциплинарных наук XX века наряду с кибернетикой, культурологией. В ее основе лежит понятие знака – минимальной единицы знаковой системы, или языка, несущей информацию.

Основные принципы Семиотики сформулировал еще в XIX в. американский философ Чарльз Сандерс Пирс. В XX в. семиотика приняла

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

лингвистический уклон под влиянием идей основателя структурной лингвистики Ф. де Соссюра и основателя датского лингвистического структурализма Луи Ельмслева и философский уклон под влиянием идей американского философа Чарльза Морриса.

В 1960–1970-е гг. образовалось две школы Семиотики – французская (Клод Леви-Строс, Альгирдас Греймас, Цветан Тодоров, Ролан Барт, Юлия Кристева) и так называемая тартуско-московская (Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, И. А. Чернов – Тарту; В. Н. Топоров, Вяч. Вс. Иванов, Б. А. Успенский, И. И. Ревзин – Москва).

В качестве простейшей знаковой системы обычно приводят систему дорожной сигнализации – светофор. Этот язык имеет всего три знака: красный, означающий «Остановиться!», зеленый – «Можно ехать!» и желтый – «Приготовиться к движению (или к остановке)!».

Ч. Моррис выделил три раздела Семиотики – синтактику (или синтаксис), изучающую соотношения знаков друг с другом; семантику, изучающую отношение между знаком и его смыслом и прагматику, изучающую отношения знаков с их отправителями, получателями и контекстом знаковой деятельности [24].

Объясним три раздела Семиотики на примере того же светофора. Синтаксис и семантика здесь очень простые, всего четыре комбинации:

1. красный + желтый, стоять + приготовиться к движению
2. желтый + зеленый, приготовиться к движению + ехать
3. зеленый + желтый, ехать + приготовиться к остановке
4. желтый + красный, приготовиться к остановке + остановиться

Прагматика светофора тоже проста. Светофор адресуется двум категориям лиц – автомобилистам и пешеходам. Для каждой из этих групп каждая конфигурация из четырех перечисленных имеет противоположное значение, то есть когда водитель видит последовательность «желтый + зеленый», пешеход, находясь перпендикулярно к светофору, одновременно видит последовательность «желтый + красный» и т. п. Прагматика тесно связана с теорией речевых актов. Каждый знак светофора представляет собой не слово, а команду-предписание, то есть речевой акт. Если пешеход остановился перед красным светом, значит, речевой акт со стороны светофора успешен, если пешеход идет на красный свет – речевой акт не успешен.

Наиболее фундаментальной и универсальной знаковой системой является естественный язык, поэтому структурная лингвистика и Семиотика естественного языка – это синонимы.

В XX в. Семиотика стала супердисциплиной (во всяком случае, в 1960-е гг. претендовала на это). Поскольку огромное количество слоев

FreeBusta is knowledge
without borders!

культуры можно рассматривать как язык, знаковую систему, то появилась Семиотика литературы, карточной игры, шахмат, рекламы; биосемиотика кино, живописи, музыки, моды, человеческого поведения, культуры.

Проблема знака разрабатывается рядом наук (философия, логика, семиотика, лингвистика, психология и другие), каждая из которых выделяет в ней свой аспект. Однако, как показывает существующая литература, в каждой науке существует своя специфика, определения, классификация и функции знаков.

В научной литературе существуют разноплановые понятия знака: это указатель, метка. Им может служить предмет, человек, явление, событие. Это может быть и «материально» выраженная замена предметов, понятий, явлений, в процессе обмена информацией в коллективе, поскольку основной признак знака – способность реализовать функцию замещения. В изданиях «Труды по знаковым системам» (Тарту) А. Ф. Лосев насчитал семь значений знака, иногда взаимоисключающих, мало, чем отличающихся от таких терминов как понятие, выражение, символ, художественная форма, художественный образ, метафора и другие. Все это делает необходимым определить исходные понятия – знак, символ, выделить критерии, дающие основания, квалифицировать то или иное явление, событие, предмет как знак, выделить его общие и специфические свойства, определяющие различие знаковых систем.

ЗНАК. В научной литературе определение знака в основном близко к определению, данному в «Философском энциклопедическом словаре»: «ЗНАК – материальный предмет (явление, событие), выступающее в качестве представителя некоторого другого предмета, свойства или отношения и используемый для приобретения, хранения, переработки и передачи сообщений (информации, знаний)» [22, с. 191]. Понятие театральная семиотика достаточно новое и поэтому определения и значения, применяемые в других науках не всегда приемлемы в сценическом искусстве

Исходя из этого, необходимо разобраться с определениями, структурой и функционированием знаковой системы, применительно к сценическому образу.

Во-первых, сценический образ спектакля понятие многогранное и как синтетический вид искусства состоит из определенных частей, (систем) каждая из которых имеет свою знаковую систему.

Во-вторых, понять, как происходит отражение действительности с помощью знака.

И в-третьих, рассмотреть методику функционирования знаковой системы образа. Одно из наиболее ранних теоретических осмыслений проблемы знака дали стоики, Зенон, Сенека, разграничившие в нем две

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

стороны – «обозначающее» и «обозначаемое» – и высказавшиеся в пользу условности отношения между ними. Тема взаимоотношений сторон знака нашла отражение у Платона. В диалоге «Кратил» представлена критика теории условного происхождения имен и утверждается сущностная зависимость знака-имени от обозначаемой вещи. В более позднюю эпоху проблема знака специально рассматривалась такими европейскими мыслителями, как Дж. Локк, Г. В. Лейбниц, И. Кант. В отличие от Платона, они склонялись к мнению об условной связи знака с тем, что он обозначает.

Но, пожалуй, наиболее заметную роль в данном споре сыграл выдающийся швейцарский лингвист Ф. де Соссюр, своими трудами без преувеличения заложивший фундамент современного языкознания. В работе «Курс общей лингвистики» Ф. де Соссюр в качестве первого принципа науки о языке вводит принцип произвольности знака. Автор постулирует: «Связь, соединяющая означающего с означаемым, произвольна, означающее немотивированно, то есть произвольно по отношению к данному означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи» [20, с. 71]. При этом Ф. де Соссюр не ищет особых доказательств своему тезису, ссылаясь на его очевидность и на то, что «принцип произвольности знака никем не оспаривается» [20, с. 70].

После выхода в свет в 1916 г. названной книги Ф. де Соссюра принцип произвольности языкового знака неизменно обсуждается практически в любом исследовании проблемы отношений означающего и означаемого. Надо сказать, что и сам Ф. де Соссюр, несмотря на провозглашаемую бесспорность своего принципа, допускал существование знаков, «в полной мере «естественных», как, например, пантомима, а также делал исключения из своего принципа для такой разновидности знаков, как символ, который «характеризуется тем, что он не до конца произволен; «в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означающим» [20, с. 71]. С утверждением Ф. де Соссюра по поводу символа мы не можем согласиться. На наш взгляд, знак-символ не имеет никакой связи означаемого с означаемым. Например, корона символ власти или березка – символ России, но более подробно об этом мы скажем дальше.

Необходимо заметить, что фактически Ф. де Соссюр руководствуется логикой, согласно которой если вещь продолжает существовать и в отрыве от какого-либо своего наблюдаемого свойства, то последнее не является существенным для данной вещи, и им можно пренебречь. Следовательно, если знак функционирует и в условиях полной немотивированности отношений означающего и означаемого, то любая, помимо условной, связь между ними является ненужной и лишней. Таким обра-

FreeBusta is knowledge
without borders!

зом, Ф. де Соссюр выстраивает абстракцию знака, и в этом, бесспорно, состоит его заслуга, позволяющая считать его действительным основоположником семиологии – теории знаковых систем.

В Российской науке фундаментальным исследование по семиотике является работа Георгий Георгиевич Почепцова, давая историю семиотики в России, он отдает предпочтение исследованию лингвистической семиологии. Непосредственно театральной семиотике посвящены две главы [15]. Сходные по тематике исследование: Вяч. Вс. Иванов «Очерки по истории семиотики в СССР», Хрестоматия Игоря Чернова, который исследует литературоведческую семиотику. И перевод работы Виктора Эрлиха Русский формализм: история и теория. СПб., 1996, А также работы: Ю. М. Лотман Тезисы к семиотике русской культуры, Ю. М. Лотман Феномен культуры. Работы В. Я. Проппа и М. М. Бахтина Но как мы уже говорили, данные работы исследуют лингвистическую семиологию. Из работ Ю. М. Лотмана к нашему исследованию имеет отношение, и то опосредованное, пожалуй, единственная работа [14]. Попробуем разобраться в терминологии театральной семиотической или знаковой системы. Любая система состоит из взаимосвязанных и взаимообусловленных базовых единиц. Базовой единицей семиотики является знак. В существующей литературе выделяются три понятия знака:

Знак – копия – это воспроизведение сходное с реальным, другими словами знак – копия изоморфный знак или иконический, что изображено, то и обозначает. Знаки – признаки – это знаки, связанные с реальными предметами как действия со своими причинами, то, что иначе называется приметами или гомоморфный знак. Ветки деревьев, в оформлении «Вишневого сада» А. П. Чехова в постановке В. И. Немировича-Данченоко.

Знаки – символы – это знаки, в которых наглядный образ используется для обозначения отвлеченного содержания (древнегреческие маски – театр)

Большое распространение имеет классификация Пирса, в которой знаки делятся:

Иконические – копия объекта.

Индексы – признаки объекта.

Символы – связь знаков с объектом условна.

Этот подход к определению знака отражающийся в классификации, реализуется, в основном, в семиотической, и в философской литературе [14, с. 4]. Ю. М. Лотман делит знаки на две группы: первая – условные и вторая – изобразительные. К условным относятся такие, в которых связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована. Так мы условились, что зеленый свет означает свободу движения, а красный – запрет. Но ведь можно было условиться противоположным образом.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Изобразительный или иконический знак, (как у Ч. Пирса). Данный знак обозначает то, что на нем изображено. Самый распространенный пример – товары на витрине магазина. Исходя из вышесказанного, мы предлагаем свою классификацию знака, применительно к сценическому образу:

1. ИКОНИЧЕСКИЕ ЗНАКИ – отражают и замещают то, что изображено. (У Ч. Пирса это знаки-копии). Например, дорожный знак представляет собой «абсолютно откровенное сообщение, оно не изображает из себя не-сообщение, оно представлено именно как сообщение» [2] такой знак не маскируется под простую функциональную вещь. Откровенной иконической знаковой системой является и реклама, где «вторичное означаемое (рекламируемый товар) всегда выставлено напоказ» [2]. Видимо, именно из-за своей своеобразной «честности» реклама столь часто привлекала внимание Р. Барта: ей посвящены статьи «Рекламное сообщение» (1963), «Общество, воображение, реклама» (1968), а в немалой части также и «Семантика вещи» (1966) и «Риторика образа» (1964) (Избранные работы). Реклама и знаки вывески: большой крендель – булочная, ножницы – ателье, витрина с продуктами или рисунок-заставка продуктов – продуктовый магазин. Иконические знаки, как правило, применяются в сценографической и предметно-вещевой системах реалистического театра. Это не значит, что они не применяются в других театральных направлениях, применяются, но об этом мы будем говорить особо. Замещая реальную действительность, с помощью живописных панно или отдельных деталей они создают место действия, рассказывают о герое, то есть несут информацию о социальном и материальном положении героев, об условиях жизни и уровне развития общества.

2. УСЛОВНЫЕ ЗНАКИ – внешнее выражение и значение знака внутренне не обусловлено к данной группе относятся знаки, о значении которых мы договариваемся. В Избранных работах Р. Барт пишет: «Следует напомнить, что в любого рода семиологической системе постулируется отношение между двумя элементами: означающим и означаемым. Это отношение связывает объекты разного порядка, и поэтому оно является отношением эквивалентности, а не равенства. Необходимо предостеречь, что вопреки обыденному словоупотреблению, когда мы просто говорим, что означающее выражает означаемое, во всякой семиологической системе имеются не два, а три различных элемента; ведь то, что я непосредственно воспринимаю, является не последовательностью двух элементов, а корреляцией, которая их объединяет. Следовательно, есть означающее, означаемое, и есть знак, который представляет собой результат ассоциации первых двух элементов. Например, я беру букет роз и решаю, что

FreeBusta is knowledge
without borders!

он будет означать мои любовные чувства. Может быть, в этом случае мы имеем лишь означаемое, розы и мои любовные чувства? Нет, это не так; в действительности имеются только розы, «отягощенные чувством». Однако в плане анализа мы выделяем три элемента: «отягощенные чувством» [2, с. 414] розы с полным основанием могут быть разложены на розы и любовные чувства; и розы и чувства существовали по отдельности до того, как объединиться и образовать третий объект; являющийся знаком. Если в жизни я действительно не в состоянии отделить розы от того, о чем они сообщают, то в плане анализа я не имею права смешивать розы. Знак, содержателен, он несет смысл, при условии, что мы его наделим этим смыслом. Возьмем какой-нибудь темный камешек, я могу сделать его что-либо значащим различными способами, пока это означающее и только; но стоит мне наделить камешек определенным означаемым (например, он будет означать смертный приговор при тайном голосовании), как он станет знаком. Разумеется, между означающим, означаемым и знаком, имеются функциональные связи (как между частью и целым). Данное положение подтверждает мысль Ю. М. Лотмана о «договоренности» значения условного знака. Следует заметить, что знаки, в сценическом образе заменяя предметы и явления реального мира, могут нести определенную информацию, но, как правило, для этого необходимо несколько знаков, расположенных в определенной последовательности или заключения со зрителем «условия условности», что данный знак будет обозначать то, что необходимо режиссеру по замыслу.

В 60-х годах Р. Барт по-разному определял соотношение между знаком и сообщением. Иногда эти понятия прямо уравниваются: «между тем сообщение, или знаком…» – и определяются стремлением «нам нечто сообщить, дать понять» в другом, более точном смысле сообщение – просто коммуникативная цепь, которую образуют «источник-отправитель, канал передачи и среда получателей», но этих условий еще недостаточно для появления собственно знака: как предостерегает Р. Барт, «не следует смешивать понятия значить и сообщать» Чтобы имел место знак, требуется дискретность – разбивка семиотического материала на отдельные единицы посредством определенного кода; между тем некоторые системы коммуникации, например фотография, представляют собой «сообщение без кода», механически изготовленное отображение объекта, плохо поддающееся расчленению на отдельные знаки. Сложилось мнение, с которым мы согласны, что условные знаки приспособлены для рассказывания, для создания повествовательных текстов, между тем как Иконические ограничиваются функцией называния.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

3. СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЗНАКИ – знаки, в которых значение не мотивировано с формой выражения, с течением времени знаки могут менять свое первоначальное значение.

СИМВОЛ (от греч, – знак, опознавательная примета) В искусстве универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление со смежными категориями художественного образа, с одной стороны, знака и аллегории – с другой. В широком смысле можно сказать, что символ есть образ, (*объекта, явления или события реального мира* – В. К.) взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немыслимые один без другого, но и разведенные между собой и порождающие символ. Переходя в символ, образ становится «прозрачным», смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива. Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, он не отделим от структуры образа, не существует в качестве некой рациональной формулы, которую можно вложить в образ и затем извлечь из него. Здесь же приходится искать и специфику символа по отношению к категории знака. Если для чисто утилитарной знаковой системы многозначность есть лишь помеха, вредящая рациональному функционированию знака, то символ тем содержательнее, чем более он многозначен. Сама структура символа направлена на то, чтобы дать через каждое частное явление целостный образ мира.

Смысловая структура символа многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего. Символ объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция, он не дан, а задан. Этот смысл, строго говоря, нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий. Если мы скажем, что Беатриче у Данте есть символ чистой женственности, а Гора Чистилища есть символ духовного восхождения, то это будет справедливо, однако, оставшиеся в итоге «чистая женственность» и «духовное восхождение» – это снова символы, хотя и более интеллектуальные, более похожие на понятия. С этим постоянно приходится сталкиваться не только читательскому восприятию, но и научной интерпретации. Истолкование символа есть диалогичная форма знания, смысл символа реально существует только внутри человеческого общения, вне которого можно наблюдать только пустую форму символа. Диалог, в котором осуществляется постижение символа, может быть нарушен в результате ложной по-

FreeBusta is knowledge
without borders!

зиции истолкователя. Приведем еще один пример. Свастика в древности на востоке была символом благополучия, благосостояния и гостеприимства, а выражался этот символ в виде знака «свастики» и Гитлер брал этот символ, для Третьего Рейха, в его первозданном значении. В результате ложной позиции истолкователя, символ приобрел свое новое значение и первоначальное постижение его и значение, было нарушено. И для нашего исследования мы определяем:

Символ – это овеществленный знак, значение которого или определяется или складывается с течением времени, отражающий явления реального мира, который с течением времени может изменить свое значение.

Анализируя возникновение символа в образном действии, Е. Тудоровская пишет: «Человека как члена рода оберегали при помощи иносказаний, как того требовали интересы рода. Например, на свадьбе нельзя было произносить собственное имя невесты (само слово «невеста» подставленное и означает «неведомое»), чтобы сбить с толку духа родового очага, и не раздражать его введением в род чужого человека. Иносказание с его внесенной связью с самого начала было художественным познанием мира. Придумывая подставное слово, надо было уяснить себе свойства предмета и дать его названию замену, имеющую какие-то общие черты с предметом, например, смелый, ловкий молодец – ясный сокол, слово должно было быть непонятным для враждебных сил, но быть понятным для заинтересованных членов рода» [21, с. 84]. Таким образом, «символ» или «знак – символ» понятия адекватные.

4. ЗНАК АЛЛЕГОРИЯ – знаки, с помощью которых изображаются отвлеченные понятия. Данные знаки внедряются в сознание человека или с течением времени или через определенное, повторяющееся действие.

АЛЛЕГОРИЯ – иносказание, изображение отвлеченной идеи посредством конкретного, отчетливо представляемого образа. Жизнь, смерть, надежда, злоба, совесть, дружба – любое из этих понятий может быть представлено с помощью аллегории. Например, Правосудие – женщина с завязанными глазами, с весами и мечом в руках. В сценическом образе аллегория выступает в виде знака. Использование аллегории обусловлено том, что расхожие отвлеченные понятия, имеют внешнее выражение знакомое всем: смерть – старуха с косой, дружба – две соединенные руки и т. д. Данная группа знаков в основном применяется в условном театре, хотя она может применяться и в других театральных направлениях, но для этого необходимо заключить со зрителем «условие условности»

5. ЗНАКИ МЕТАФОРЫ. В основе создания подобных знаков лежит или принцип сравнения свойств одного предмета с другим или свойства

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

одного предмета приписываются другому. Дана группа знаков, применяется в сценографической и актерской системах

6. СИНТЕТИЧЕСКИЕ ИЛИ КОМПЛЕКСНЫЕ ЗНАКИ – соединение всех вышеназванных знаков. Данные знаки, в основном, применяются в сказках или фантастических спектаклях. Ярким примером таких знаков могут служить химеры Собора Парижской Богоматери.

Р. Барт по-разному определял соотношение между знаком и сообщением. Иногда эти понятия прямо уравниваются: «между тем сообщение, или знаком...» – и определяются стремлением «нам нечто сообщить, дать понять» [2, с. 358] в другом, более точном смысле сообщение – просто коммуникативная цепь, которую образуют «источник-отправитель, канал передачи и среда получателей» [2, с. 378], но этих условий еще недостаточно для появления собственно знака: как предостерегает Р. Барт, «не следует смешивать понятия значить и сообщать» Чтобы имел место знак, требуется дискретность – разбивка семиотического материала на отдельные единицы посредством определенного кода; между тем некоторые системы коммуникации, например, фотография, представляют собой «сообщение без кода», механически изготовленное отображение объекта, плохо поддающееся расчленению на отдельные знаки.

Э. Бенвенист описывает четыре аспекта, по которым нужно характеризовать любую семиотическую систему, чтобы выразить ее специфику, из следующих аспектов:

1. Способ воздействия (на слух, зрение)

2. Тип функционирования – отношение, соединяющее знаки внутри системы и придающие им различную функцию (симультанное или последовательное предъявление знаков)

3. Сферу действия, область в которой система функционирует (прагматическая функция знаково-символических средств).

4. Природу и число знаков (рассматриваемых как производные от способа и сферы действия) [3, с. 14]. И добавим собственные аспекты:

5. Способы воздействия и закрепления значения и последовательности необходимых знаков в сознании человека.

6. Информационно – изобразительные и выразительные возможности знаков в образе. .

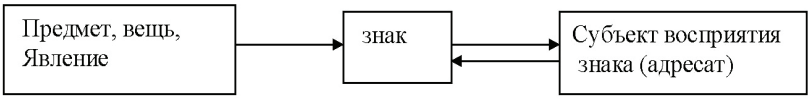
7. Вариативность и устойчивость системы при различных целях воздействия ее в образе.

Сложное устройство знака отражается в понятии «знаковая ситуация», в которую Г. Фреге включал знак, значение, предмет и схематично изображал в форме треугольника, где углы означали соответственно: 1) предмет, вещь, явление – десигнат; 2) знак; 3) понятие о предмете, вещи – денотат (оно неявно предполагает наличие субъекта).

FreeBusta is knowledge
without borders!

Л. А. Абрамян выделяет четыре элемента, характеризующих знаковую ситуацию, называя их ее исходными элементами: предмет обозначения,

самый знак, субъект, воспринимающий знак в качестве именно знака (адресат) и отношения между ними. На первый взгляд оба определения подходят к сценическому образу как механизм его действия, но более действенным является последнее определение. Схематично это выглядит так:



Данная схема дает представление о появлении знака и о его восприятии, но не следует забывать, что сценический образ, по нашему выводу, состоит из четырех систем и каждая система имеет свою, специфическую знаковую систему.

Определимся с понятием знаковая среда. Среда в общем смысле – это множество потенциальных объектов, способных влиять на состояние объекта и субъекта (соответственно, и на их взаимодействие). Знаковая среда замкнута в информационном смысле, т. е. все информационные взаимодействия происходят только внутри неё.

Таким образом, знаковая среда определяется совокупностью нижеследующих компонент:

- участники (субъекты, объекты) информационного взаимодействия;

-знаковая система, в которой каждый знак (их совокупность) обладает собственной структурой и поведением;

- правила преобразования знаков (процедуры);

- правила интерпретации.

Прежде чем говорить о знаковой системе сценического образа, необходимо определить, какие функции выполняет знак в сценическом образе:

- Познавательно – эвристическую, знак выступает как носитель определенного знания, информации.

- Предвосхищения, знак служит как предсказатель будущего – «кассандровское начало»,

- Информационно коммуникативную, знак сообщает информацию и выступает средством общения,

- Адресную определяет место и время действия,

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

- Биографическую, говорит о социальной принадлежности героя, его положения в обществе,

- Внушающую, создает эмоциональное настроение.

Говоря о функции знаковых систем образа, нужно обратить внимание на то, что в каждом из существующих театральных направлениях: реалистическом, условном, эпическом, знаковая система будет различна.

В. Э. Мейерхольд – основоположник условного театра, еще в 1907 году в журнале «Весы» писал: «УСЛОВНЫЙ метод полагает в театре четвертого творца, после автора, актера и режиссера; это – зритель. УСЛОВНЫЙ театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, творчески, приходится дорисовывать данные сценой намеки. УСЛОВНЫЙ театр таков, что зритель «ни одной минуты не забывает, что перед ним актеры, которые играют, а актеры, что перед ними зрительный зал, а под ногами сцена, а по бокам – декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это – краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: «чем больше картина, тем сильнее чувство жизни»» [13, с. 95]. Заковыченное высказывание в приведенной цитате взято В. Э. Мейерхольдом из частного письма Леонида Андреева

Первое, что делает В. Э. Мейерхольд, он отделяет театр как знак от слова: «Стремление во что бы то ни стало показать все, боязнь, тайны, недосказанности, превращает театр в иллюстрирование слов автора. «Я слышу, опять воет собака – говорит одно из действующих лиц. И непременно воспроизводится вой собаки. Отъезд зритель узнает не только по удаляющимся бубенцам, но еще и по стуку копыт по деревянному мосту через реку. Слышен стук дождя по железной крыше. Птицы, лягушки, сверчки» [13, с. 24]. Отделив автора от театра, В. Э. Мейерхольд придает собственно вербальной семиотике вторичное значение для театра. Его основное правило: «слова в театре лишь узоры на канве движений?» [13, с. 149].

Исходя из этого положения, В. Э. Мейерхольд формирует свою знаковую систему, как и театр. Основное предпочтение он отдает развитию актерского тела, поэтому основой его знаковой системы становится статично-динамичный знак, любая поза, акцентированное движение, выполняют, практически, все перечисленные нами функции. Сократив речь актера, и переведя ее в пантомиму, Мейерхольд переводит знаки на тело актера, мы можем сказать, что он превращает актера в знак, меняющего свое значение в зависимости от задачи. (Выделено – В. К) В деле реконструкции Старого театра современному режиссеру кажется необходимым начать с пантомимы потому, что в этих безмолвных пьесах при инсцени-

FreeBusta is knowledge
without borders!

ровании их вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных элементов Театра: сила маски, жеста, движения. Сила и интриги. Маска, жест, движение, интрига совершенно игнорируются современным актером. Таким образом, отдав предпочтение жесту и отделив слово, Мейерхольд показывает и доказывает, что театр может вести свою коммуникацию не в соответствии со словами, а не зависимо от них. Приведем большую цитату, но она очень важна:

«Что же значит «пластика, не соответствующая словам»? Два человека ведут разговор о погоде, об искусстве, о квартирах. Третий, наблюдающий за ними со стороны – если он, конечно, более или менее чуткий, зоркий – по разговору тех двух о предметах, не касающихся их взаимоотношений, может точно определить, кто эти два человека: друзья, враги, любовники. И он может определить это по тому, что два беседующих человека делают руками такие движения, становятся в такие позы, так опускают глаза, что это дает возможность определить их взаимоотношения. Это оттого, что, говоря о погоде, искусстве и пр., эти два человека делают движения, не соответствующие словам. И по этим-то движениям, не соответствующим словам, наблюдающий и определяет, кто говорящие: друзья, враги, любовники. Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей. Слова еще не все говорят. Значит – нужен рисунок движений на сцене, чтобы настигнуть зрителя в положении зоркого наблюдателя, чтобы дать ему в руки тот же материал, какой дали два разговаривающих третьему наблюдающему, материал, с помощью которого зритель мог бы разгадать душевные переживания действующих лиц. Слова для слуха, пластика для глаз. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены – каждое своему ритму, порой находясь в несоответствии. И как доказательство слов В. Э. Мейерхольда, необходимо напомнить о книге Алана Пиза «Язык телодвижений», где он говорит о том, что по позе человека, по положению его рук мы можем сделать определенный вывод, готов человек к диалогу или нет и в каком он психологическом состоянии, открытый, замкнутый или ожидающий» [16]. Вторым основным знаком у Мейерхольда после жеста и позы является МАСКА, подтверждение этому мы находим в словах Б. Алперса. Это, кстати, позволило Б. Алперсу назвать свою книгу о творчестве В. Э. Мейерхольда «Театр социальной маски». Он писал: «Театральная маска – как правило – обычно выражает окостенение социального типа, утерю им индивидуальных черт, делающих его еще живым лицом, его предельную схематизацию и общность. Маска всегда имеет дело с выкристаллизовавшимся

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

жизненным материалом. Она не допускает нерешенных фигур, персонажей с новым, неустоявшимся социально-психологическим содержанием, судьба которых имеет свое развитие и продолжение в жизни после финала театральной пьесы» [1, с. 78–79].

Есть еще одно важное замечание, вновь отделяющее Театр от иного языка, теперь уже живописи. Тело человеческое и те аксессуары, которые вокруг него – столы, стулья, кровати, шкафы – все трех измерений, поэтому в театре, где главную основу составляет актер, надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи. Для актера должна быть основой пластическая статуарность.

Значимой составляющей языка театра для В. Э. Мейерхольда, был ритм. Он пишет: «В основе оперного искусства лежит условность – люди поют; нельзя, поэтому вводить в игру элементы естественности, ибо условность, тотчас же становясь в дисгармонию с реальным, обнаруживает свою якобы несостоятельность, т. е. падает основа искусства. Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят» [13, с. 95]. Ритм музыки не совпадает с ритмом повседневности: Сценический ритм, вся сущность его – антипод сущности действительной, повседневной жизни. Соответственно, танец для нашего тела то же, что музыка для нашего чувства: искусственно созданная, не обращавшаяся к содействию познания, форма. Проблема танца очень активно исследовалась в тот период.

Семиотическим соотношением нескольких каналов – слухового и зрительного – интересовался не только В. Э. Мейерхольд. «Я бы хотел обратить внимание на то, – пишет С. Волконский, – как этот зрительный интерес помогает слушать, а, следовательно, и понимать музыку: глаз становится органом музыкального восприятия. Кто задумывался над соотношением глаза и уха и их функций в восприятии искусства, тот поймет, какое усиление музыкального впечатления должно от этого произойти. Вы никогда не нюхали цветок с открытым ртом? Ощущение запаха удваивается. То же самое – слушать музыку слухом и зрением. Глаз обыкновенно рассеивает внимание слуха: кто хочет сосредоточиться в музыке – закрывает глаза. С другой стороны, глаз гораздо более жадный орган, чем ухо: посмотрите, как публика, не слушающая увертюру, вся устремляется на сцену, когда поднимается занавес. Наконец, зрение более популярная способность, нежели слух: зрелищем можно заинтересовать всякого, для радостей слуха уже нужно особенное расположение или развитие» [5, с. 171]. У С. Волконского есть множество сходных наблюдений о языке тела. Он пользуется даже такими терминами, как пластическое

FreeBusta is knowledge
without borders!

косноязычие, пластическая скороговорка. Он пишет: «Заставить молчать свое тело – такое же искусство, как и заставить, говорить, иногда даже более трудное. Язык словесный состоит из чередований слова и молчания, язык телесный – из чередований движения и позы. Но мы не только не умеем владеть этим телесным языком, – мы даже не умеем его читать» [5, с. 174]. Здесь перед нами встают в достаточной степени разработанными как многоканальность – зрение/слух, так и многоязычие – язык телесный/словесный. И все эти теоретические аспекты все время реализовывались практически, даже скорее наоборот, практико-теоретически переосмыслялись. Так, что касается зрительного восприятия, то Я. Бруксон к существенным особенностям театра В. Э. Мейерхольда, относил «отсутствие плоскостных декораций и замену их формами трехмерного пространства» [4, с. 76]. Минимум слов – максимум движения и поз, вот основное правило Мейерхольда и условного театра «Язык словесный состоит из чередований слова и молчания, язык телесный – из чередований движения и позы. Но мы не только не умеем владеть этим телесным языком, – мы даже не умеем его читать» [9, с. 61]. Здесь перед нами встают в достаточной степени разработанными как многоканальность – зрение/слух, так и многоязычие – язык телесный/словесный. И все эти теоретические аспекты все время реализовывались практически, даже скорее наоборот, практико-теоретически переосмыслялись. Так, что касается зрительного восприятия, то Я. Бруксон к существенным особенностям театра В. Э. Мейерхольда относил отсутствие плоскостных декораций и замену их формами трехмерного пространства. Вышесказанное определяет двойственный, амбивалентный характер художественного знака. Актер, владея искусством жеста и движений (вот в чем его сила!), повернет маску так, что зритель всегда ясно почувствует, что перед ним: придурковатый простак из Бергамо или дьявол. Это хамелеонство, скрытое под несменяющейся личиной комедианта, дает театру очаровательную игру света и тени.

Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод, что знаковая система в условном театре строится и выражается только через актера и предметно-вещественную среду, музыкально-шумовая и сценографическая системы служат вспомогательным фоном и игровой площадкой для первых двух.

В реалистическом и эпическом театрах существует своя знаковая система, применимая к каждому театральному направлению.

В реалистическом театре используются, в основном, Иконические или изобразительные знаки, это объясняется тем, что режиссер стремится, как можно точнее отобразить реальность и если Мейерхольд отдавал

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

предпочтение движению, жесту, то Станиславский и его последователи, отдают предпочтение слову.

Отдельно мы можем поставить театр Вахтангова, его «Принцесса Турандот» впитала в себя все театральные направления и Вахтангов создал свою, присущую только этому спектаклю знаковую систему. И вообще, следует запомнить, что знаковая система сценического образа не может существовать раз и навсегда придуманной. Как мы уже говорили, сценический образ меняется благодаря изменению актерской системы, точно так же меняется и знаковая система. Потому что она строится для актера и актером, естественно с помощью режиссера.

Знаковая система эпического театра по своему выражению близка к условному театру, Иконические знаки реалистического театра чужды ему по своей природе. Основная нагрузка в знаковой системе ложится на предметно-вещевую систему сценического образа эпического театра.

Рассмотрим, как происходит механизм замещения реального предмета, явления на знак и как этот знак воздействует на зрителя.

В театрах древнего Востока существовала определенная символическая закрепленность. Например, хлыст. Актер, держащий в руках хлыст, предполагался скачущим верхом. Посадка на коня и слезание изображались установленными условными движениями. Или повозка. Она изображалась с помощью двух флажков с нарисованными колесами. Двое слуг держали флажки по бокам. Едущий двигался или стоял между ними. В Японском театре, у актера, существовало двести значений положения веера. Здесь же, рисунок башни, висящей на груди актера, означали, что он находится в заточении.

Знак может быть не только визуальным, он может быть и звуковым – музыкальным.

Нельзя, например, с помощью звуков «нарисовать» поезд, однако посредством музыки можно передать ускоряющееся движение, стук колес, звук гудка. Звуки чередуются в разном темпе, с различной громкостью. И если они будут вначале следовать друг за другом спокойно, а затем темп будет ускоряться и вдобавок, одним инструментом будет изображаться стук колес, другим – нарастающий или удаляющийся звук гудка, то, даже не видя предмет, зритель поймет, что музыкой и звуками передано движение поезда. Подобный прием был применен в спектакле Томского ТЮЗа по пьесе Н. Садур «Ехай».

Некоторые художники пытались теоретически обосновать не смысловую, а чисто ассоциативную связь знака со зрительским восприятием. Так, Гете говорил, что видит в красном цвете благородство и серьезность, в желтом – веселое и нежное возбуждение, в голубом – печаль. Сезанн –

FreeBusta is knowledge
without borders!

что известными геометрическими фигурами можно легко добиться ощущения тяжести и глубины. На определенном восприятии цвета стоил свою музыку Н. А. Скрябин.

Логика рассуждений такого рода приводит к выводу, что любая линия несет в себе определенное эмоциональное содержание, пробуждает определенные чувства: жирная линия означает смелость, тонкая – нежность, прямая – устойчивость, зигзагообразная – возбуждение. Здесь, конечно, имеется известная доля правды, так как любую линию или любой цвет можно связать с определенным эмоциональным состоянием, которое они могут передать или вызвать. Однако, линия, цвет, форма, звук могут сказывать особенно интенсивное воздействие только тогда, когда они взяты не сами по себе, а в определенном содержательном контексте.

Цветовая гамма в костюме японского актера давала полную характеристику о его персонаже.

Следующий способ замещения и воздействия ассоциативность. То есть создание в сознании человека смысловой или эмоциональной параллели происходящему явлению, замещение его уже знакомым синонимом, заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено. От уровня интеллекта, эрудиции, жизненного опыт во многом зависит восприятие знаковой системы.

Часто повторяющиеся знаки, обладая излишней доступностью, могут утратить эмоциональность и превратиться в штамп. Создание новых знаков для семиотической системы – это открытие новых связей между понятием и предметом.

Символ многозначный предметный образ объединяющий (связывающий) собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе их сущностной общности, родственности. Символы строятся на параллелизме явлений, на системе соответствий, ему присуще метафорическое начало.

Отсюда вывод, символ как знак, рождающий ассоциацию – важное выразительное средство режиссуры, а режиссер автор образа, значит он же автор семиотической системы, которая используется в образе.

Человеческое сознание способно воспринимать часть целого. Задачей искусства является такое эмоциональное накопление частей предметов, чтобы зрительское восприятие реагировало бы на них как на целый предмет, явления реальности и этому способствует знаково-символическая система. Это и корона в «Короле Генрихе IV» В. Шекспира в постановке Г. А. Товстоногова в Ленинградском БДТ. За короной – вся Англия, разоренная войной. Это и репродуктор, висящий на столбе в спектакле Валерия Фокина в «Современнике» «Не стреляйте белых лебедей» по

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

повести Б. Васильева. За репродуктором – вся страна. И таких примеров можно привести множество.

Следующая группа знаковой системы – метафорические знаки. Они в режиссерской деятельности составляют собственную подсистему и вносят в функциональную деятельность образа свой вклад. Основная сфера их применения – это актерский образ. Метафора актерской игры. Животные, как ничто другое, дают повод именно для метафоры, – заметил как-то Ю. Олеша

Виноградов – Мамонт в «Красноармейском чуде» так описывает приход на репетицию красноармейской актерской студии В. Э. Мейерхольда: Вопрос к Мейерхольду: Как играть классовых врагов?

Мейерхольд: Гротеск! Только гротеск! Гениальный гротеск! Мейерхольд попросил просвистеть хором птичьих голосов» Запели пенки, дрозды, жаворонки, соловьи. …В комнату вошел лес и тишина на лицах бойцов, давно оторванных от семей, от родных лесов и полей – поэтическая грусть Стоп! – Мейерхольд хлопнул в ладоши. – А теперь, пожалуйста, на скотный двор! Кто враги нашей Республики? Люди? Нет! Взбесившийся скотный двор! Бык, акула…

Мейерхольд увлек наше воображение. Мы научили бойцов индивидуализировать образы классовых врагов. Вместо вообще генерала появился «генерал – бык», «генерал – индюк», «генерал – осел» [6, с. 44–45]. И другой пример. Е. Лебедев в роли Холстомера. «Холстомер» по Л. Толстому в постановке Г. А. Товстоногова в Ленинградском БДТ.

Метафора в актерской игре продолжает оставаться действенным образным средством сценического искусства, особенно в таких формах как политический театр.

Метафорические знаки могут использоваться и при сценографическом решении образа. Мысль, идея могут быть выражены через планировку, конструкцию, оформление, детали, свет через их соотношение и сочетание. Аллегорическая система знаков всегда играла заметную роль в режиссуре реального действия, прежде всего в том, что она всегда предполагает двухплановость. Первый план – художественный образ, второй план – иносказательный, определяемый знанием ситуации, исторической обстановки, ассоциативностью. Вот один из примеров, описанный К. Державиным в книге «Театр французской революции» «Особую группу декораций представляло аллегорическое оформление сцены в том жанре, который являл собой любопытную особенность революционной драматургии в жанре апофеоза и театрального празднества. Например, торжество устроенное 10 ноября 1793 года в соборе Парижской богоматери в честь разума. Празднество послужило революционной сцене известным

FreeBusta is knowledge
without borders!

образом для оформления ее апофеозов и натуралистических живых партий. Посредине собора была воздвигнута гора, на вершине которой находился храм с надписью на фронтоне «Философия», окруженный бюстами философов – представителей революции. У подножия горы алтарь, на котором пылал факел Истины» [7, с. 285].

Знак он же символ, метафора, аллегория выступают основными выразительными средствами в знаковой системе иносказаний. Это проявляется, прежде всего – в особом характере переживаний, вызванных художественным образом. Метафорическая образность предполагает в себе понятие, где ассоциация не только продолжает изображение, сколько вводит в него подтекст, второй план, придающий изображению переносный смысл, превращающий его в форму иносказания.

Все средства иносказания в режиссуре, организующей деятельность такого социального института как театр, должны быть неразрывно связаны с жизненным опытом его реальной аудитории, обуславливаться этим опытом. В этом заключается основной принцип отбора иносказательных выразительных средств для режиссера – постановщика.

Знаковая система образа отличается от других систем и имеет собственные специфические определения, которые могут не совпадать с общепринятыми. Понятия символ и понятия знак идентичны. Например, березка – символ России, Родины и она же знак России, потому что кто бы то ни был, и где бы это не было, увидев изображение березы, сразу вспоминает о Родине, о России. Белый голубь – символ мира и он же, знак мира, а его белый цвет всем известный сигнал перемирия, то есть хоть краткого, но мира. Именно по этому во все времена у всех народов парламентеры появлялись перед противником с белым полотном. Еще одно не совпадение с общей семиотикой. Сам сценический образ спектакля может предстать перед зрителями в виде знака, визуально воспринимаемого. Например: В спектакле Р. Симонова в театре им. Е. Б. Вахтангова «Ричард III» В. Шекспира образом спектакля был огромный трон, за который шла борьба. Образ выступил в виде знака. Следует заметить, что в театральной семиотике некоторые знаки могут быть постоянными от спектакля к спектаклю, например, декоративное оформление, костюмы, реквизит, свет и музыкально – шумовая фонограмма, но игра актеров меняется от спектакля к спектаклю, именно за счет актерской игры, образ не может быть постоянным. Знаковая система образа создается постановочной группой под руководством режиссера для каждого спектакля индивидуально и зависит она от аудитории, на которую рассчитан спектакль, и от площадки, на которой он будет проходить.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Знак не может появиться сам по себе, его появление должно быть обусловлено и закреплено в сознании человека. Необходима причинно-следственная связь его появления и объяснение его значения. Нельзя придумать что-то красивое и представить это красивое как знак, его никто не поймет. В сознании человека должно произойти замещение реальности на знак. Обратившись к истории, мы узнаем, что алтарь в начале был просто столом, а потом уже стал символом близости к богу. Скипетр, был когда-то просто посохом, крест – орудием казни рабов в древнем Риме.

Как уже говорилось выше, знаковую систему определяет режиссер. Да, он может представить определенные явления как знаки, но они будут понятны и действенны только в определенном спектакле. Как правило, это происходит в прологе, когда заключается условие условности со зрителем. Яркий пример этому «Принцесса Турандот» К. Гоцци в постановке Е. Б. Вахтангова, когда актеры на глазах у зрителя превращались в героев сказки, подвязывали бороды, надевали парики и представлялись зрителю, кто есть кто. И зритель принимал бинты за седые волосы, полотенце за чалму, подвязанную бороду за настоящую. Но вся эта знаковая система работала только в этом спектакле, для другого она была не пригодна. Или другой пример, из спектакля Г. А. Товстоногова в Ленинградском БДТ «Энергичные люди» по пьесе В. М. Шукшина. Когда открывался занавес, зрители видели дорого обставленную квартиру, а в прихожей лежала гора автомобильных покрышек и когда зрители узнавали, кто хозяин квартиры и кем он работает, то покрышки мгновенно превращались в знак – символ спектакля, знак достатка и богатства. Премьера состоялась в октябре 1974 года и покрышки, в то время, были в большом дефиците. Таким образом, оттолкнувшись от реальности, режиссер вышел на образ спектакля и на его знаковую систему. Другой пример, после выхода на экраны фильма Э. Рязанова «Карнавальная ночь», человек в шляпе и с портфелем мгновенно воспринимался как бюрократ. Портфель и шляпа для всей страны стали символами бюрократии, волокитства и перестраховки.

Источником знаков для театральной семиотики служат практически все виды искусств: кино, живопись, фотография, архитектура, декоративно-прикладное и другие. Кроме этого режиссер сам создает знаковую систему для каждого спектакля.

Человеческое сознание всегда активно и поэтому при восприятии сценического образа зритель, прежде всего, опирается на собственный опыт. Воспринимая происходящее, он, прежде всего, вспоминает, как он вел себя в подобной ситуации. И поэтому ему понятны плач или молчание в минуты «сценического горя».

FreeBusta is knowledge
without borders!

На уровне сознания образ вообще может существовать лишь в форме знака, который его отразил. Этот знак зависит от жизненного опыта субъекта, его кругозора, мировоззрения и жизненной позиции. Именно поэтому знак, для него, всегда наполнен конкретным предметным содержанием.

Функционирование знаковой системы в сценическом образе спектакля происходит посредством изобразительно-выразительных средств, среди которых выделяются:

Вербальные – речь, музыка, бытовая фонограмма. Воздействие на слух.

Невербальные – жест, мимика, поза. Воздействие на зрение.

Художественно-выразительные – декорации, костюмы, реквизит, свет.

Обонятельные и вкусовые – данные выразительные средства применялись в натуралистическом театре Рейнгарда. Если по месту действия предполагалась мясная лавка, то на сцене обязательно висели туши. В театре Ежи Гротовского, вовлекая зрителя в действие, спектакль о жизни хиппи, ему предлагалось попробовать то, что едят герои по ходу действия. Данный прием применялся и в Российских театрах в конце семидесятых годов XX века.

Таким образом, знаковая система сценического образа понятие сложное и уникальное по своему возникновению и применению. Она не похожа на существующие системы, являясь по своей природе, как и искусство, породившее ее, синтетической и постоянно изменяющейся.

И мы можем сделать следующие выводы:

Первое – сценический образ состоит из четырех подсистем, которые могут выступать как самостоятельные системы и каждая из них опирается и применяет знаки присущие только ей и функционирующие более продуктивно в данной системе. Системы образа мы рассматривали в параграфе Сценический образ как системный объект.

Второе – Чарльз Пирс, анализируя знаковую деятельность человека, решил, что реципиент не просто обрабатывает информацию, а порождает собственное понимание сообщения. Это связано с культурой, опытом и знаковыми особенностями человека, т. е. его знаковой системой. Знак по Ч. Пирсу – это нечто, представляющее что-то перед кем-то в некотором отношении. Объект О – тот объект, который в отношениях между людьми представляется знаком. В логике он называется денотатом (Денотат в логике – объект, репрезентируемый знаком), реже – референтом, в лингвистике – денотатом. Знак О (объективный знак) – это некоторое принятое в данном обществе или сообществе обозначение объекта О.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Как только конвенция по отношению знака О достигнута, этот знак приобретает объективный характер для всех им пользующихся. S – это субъект, а знак S – это так называемый субъективный знак субъекта S для обозначения объекта О. Знак S образуется в результате взаимодействия субъекта S прямо с объектом О, а с другой стороны опосредованно через объективный знак О. В результате этого взаимодействующий знак S может отличаться от знака О. Знак S – это нечто. представляющее что-то (объект О) перед кем-то (субъект S) в некотором отношении (знак О). Знаки О определяют поведение. Каждый человек взаимодействует с двумя реальностями – реальностью объектов О и реальностью знаков О. Принимая решение, человек сравнивает мир объектов и мир знаков. Таким образом, происходит отражение действительности с помощью знака по Ч. Пирсу [18, с. 199–217].

Между знаком и предметным значением существует двусторонняя связь. С одной стороны, нет знака без предметного значения. С другой стороны, нет предметного значения без знака – носителя предметного значения. Следовательно, предметное значение является необходимым и достаточным признаком знака. Предметное значение не исчерпывает той стороны знака, которая называется его значением. Как показал в 1892 г. известный немецкий логик Г. Фреге (1848–1925), кроме предметного значения существует еще смысловое значение. Открытие двух видов значения было одним из больших достижений Г. Фреге. Можно соглашаться или не соглашаться с его истолкованием предметного и смыслового значения, однако без этих понятий семиотика как наука немыслима.

Вспомним пример с Павловской собакой. Когда собака слышит звонок после его неоднократного подкрепления пищей, след, оставшийся в ее памяти, пробуждается, приходит в активное состояние и собака идет к определенному ящику за пищей. Абсолютно ясно, что характер ее действия (направление, по которому она пойдет, расстояние, на которое она удалится, и т. д.) определяется характером следа. Если следа вообще нет, отсутствует и отсылка, звонок не имеет для собаки предметного, знакового значения. Именно этот след и воплощает смысловое значение звонка. Звонок потому отсылает собаку к предмету, т. е. обладает для нее предметным значением, что он имеет для нее определенное смысловое значение.

Если ограничиться общим описанием картины, то в принципе таково же положение дел и во второй знаковой ситуации. Слова «Принеси стакан воды!» отсылают слушателя к определенному предмету. Почему они обладают такой способностью? Почему последняя не свойственна словам, произносимым на незнакомом языке? Да все по той же причи-

FreeBusta is knowledge
without borders!

не. Знакомые слова пробуждают образы предметов, связавшиеся с этими словами в процессе их усвоения. Незнакомые же слова не находят отклика в сознании человека. Слова отсылают слушателя к определенному предмету благодаря тому, что слушатель понимает их смысловое значение. Без смыслового значения не могла бы осуществиться знаковая функция и слова не имели бы для человека предметного значения. Данное положение и значение знака весьма подходит и применяется в актерской системе сценического образа.

Рассмотрим третью ситуацию. К примеру, при дрессировке животного его столкновение с каким либо препятствием, сопровождается свистком, то достаточно одного свистка, чтобы она повернула обратно. Очевидно, под влиянием одновременного действия препятствия и звонка в ней происходят определенные изменения, физические процессы (зарядка конденсатора, замыкание контакта и т. п.). Разумеется, физические процессы, происходящие в черепашке, не тождественны физиологическим и психологическим процессам в животном и человеке, но с семиотической точки зрения, т. е. с точки зрения структуры и развертывания знакового процесса, представляют интерес не эти различия, а то общее, что есть во всех трех ситуациях. Свисток отсылает животное к препятствию, вызывает у него действие, направленное на то, чтобы избежать столкновения с препятствием. Отсылка же эта невозможна без посредства тех изменений, какие остались у животного от прошлого опыта. Эти изменения выполняют ту же функцию, что и следы в памяти животного или человека в аналогичных обстоятельствах. Таким образом, свисток обладает для животного определенным «смысловым значением». Если бы он был лишен смыслового значения, оно не реагировало бы на него, как не реагирует на массу окружающих ее предметов, не оставивших в нем никакого следа.

Приняв во внимание существование трех основных типов знаковых ситуаций, можно определить смысловое значение как след предмета, к которому отсылает знак, след, оставляемый в памяти животного или человека прошлым опытом.

Нет двух явлений, существующих независимо друг от друга: предметного значения и смыслового значения. Не бывает так, чтобы знак отсылал к предмету сам по себе, вне смыслового значения. Знак отсылает к предмету, то есть обладает предметным значением, лишь через посредство смыслового значения. Характеристика некоторого предмета как отсылающего к другому предмету, которая избегает какого бы то ни было упоминания о смысловом значении, является продуктом абстрагирующего анализа. Выделения именно этой стороны знакового процесса вполне достаточно, чтобы дать определение знака. Однако этим не исчер-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

пываются все особенности знака. Если бы мы пожелали выйти за рамки определения, в котором, как известно, указываются только признаки, позволяющие отличить одно явление от другого, и дать более полную характеристику знаку, мы могли бы сказать так: знак есть предмет, отсылающий организованную систему (организм) к другому предмету при помощи следа этого другого предмета, следа, оставленного прошлым опытом. Или короче: знак есть предмет, обладающий предметным и смысловым значением для некоторой организованной системы. Нет знака без значения как предметного, так и смыслового. А отсюда следует важный вывод: постановка проблемы знака есть вместе с тем постановка проблемы значения знака, по существу, это две стороны одной и той же проблемы. Не может существовать такая наука о знаках, которая не была бы одновременно и наукой о значениях знаков. С этой точки зрения ошибочны попытки определять семиотику как науку о знаках и противопоставлять ей семантику как науку о значении, как это делает, например, Мередит в работе «Семантика в ее отношении к психологии». Именно потому, что семиотика представляет собою науку о знаках, она является вместе с тем и наукой о значениях знаков.

Смысловое значение представляет собою необходимое условие знаковой ситуации: если, скажем, некоторая совокупность звуков бессмысленна (например, аветъ, дир), она не может выполнять функцию знака, отсылать к какому нибудь предмету. Однако одного смыслового значения еще недостаточно для того, чтобы возникла знаковая ситуация. Последняя появляется лишь тогда, когда некоторая совокупность звуков, обладающая смысловым значением, начинает отсылать слушателя к определенному предмету. Таким образом, на вопрос о том, каково предметное значение, например, какой нибудь совокупности звуков, можно дать лишь два ответа:

1) положительный: оно равно единице (это значит, данная совокупность звуков обладает предметным значением, отсылает к предмету, т. е. является знаком)

2) отрицательный: оно равно нулю (это значит, данная совокупность звуков не имеет предметного значения, т. е. не функционирует в качестве знака). На вопрос же о том, каково смысловое значение некоторой совокупности знаков, возможен не только положительный и отрицательный ответ; если ответ положителен, иными словами, если некоторой совокупности звуков присуще смысловое значение, то опять законен вопрос: «А каково оно?» И ответов на него будет столько, сколько существует звучаний, наделенных различным смыслом. Обозначим условно эти ответы цифрами 1, 2, 3, 4. ., n, а отрицательный ответ – нулем. Тогда на вопрос

FreeBusta is knowledge
without borders!

о смысловом значении любого выражения мы обязаны ответить так: или 0, или 1, или 2, или 3… или n, в то время как предметное значение может быть или 0, или 1.

Является ли знак двусторонней сущностью? По этому вопросу существуют две различные точки зрения. Одни исследователи считают, что знаком следует называть материальный предмет, обладающий значением. Другие же исследователи полагают, будто знаком следует называть не один только материальный предмет, обладающий значением, а материальный предмет плюс его значение. При таком подходе к знаку последний оказывается двусторонней сущностью, образуемой формой и содержанием.

На первый взгляд может показаться, что по существу между двумя указанными точками зрения нет различия. Если мы утверждаем, что знаком является материальный предмет, обладающий значением, то не говорим ли мы то же самое, что и представители второй точки зрения, а именно: знак есть материальный предмет (форма) плюс его значение (содержание)? Защитники двусторонней сущности знака, обращаясь к представителям первой точки зрения, как раз и используют подобную аргументацию: если, говорят они, вы признали, что знаком является не всякий материальный предмет, а лишь материальный предмет, имеющий значение, то вам не уйти от вывода, что знак состоит из формы и содержания, т. е. обладает двусторонним характером. Так ли это?

С 28 сентября по 2 октября 1959 г. в городе Эрфурте (ГДР) проходил 1 й международный симпозиум по проблеме “Знак и система языка”. Позже материалы симпозиума были изданы в двух томах в Берлине: 1-й том вышел в 1961 г., 2-й – в 1962 г. Среди обсуждавшихся вопросов был и вопрос о двусторонности знака. Мы не будем приводить полемику сторонников «за» и «против» двусторонности знака. На наш взгляд знак обладает этой двусторонностью. К примеру, корона, она обладает определенной формой и содержанием – власть. И таких примеров можно провести множество. Выше мы говорили о березке и о голубе Пикассо.

На основании изложенного могут быть сделаны дальнейшие выводы о характере знаковых ситуаций.

Знак, говорили мы, отсылает к некоторому предмету некоторую организованную систему при посредстве следа этого предмета (смыслового значения), следа, зафиксированного прошлым опытом в организованной системе. Поэтому знаковая ситуация характеризуется наличием следующих элементов: 1) предмета, выполняющего при определенных условиях функцию знака, 2) предмета, к которому знак отсылает, 3) смыслового значения (следа), при помощи которого осуществляется отсылка, и

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

4) организованной системы, отсылаемой к определенному предмету. В некоторых случаях к ним присоединяется еще один, пятый по общему счету, элемент – организованная система, производящая знаки (например, человек, произносящий слова, обращенные к другому человеку). Среди этих элементов, как нетрудно заметить, нет предметного значения. И это неудивительно: предметное значение является не отдельным элементом знаковой ситуации, а соотносительным свойством одного из ее элементов, появляющимся у него при наличии других элементов, т. е. при возникновении знаковой ситуации.

Каждый из первых четырех элементов необходим для того, чтобы ситуация была знаковой. При отсутствии хотя бы одного из них отсутствует и знаковая ситуация. Ясно, что, когда некоторый предмет не отсылает к другому предмету, иными словами, когда отсутствует второй элемент, знаковой ситуации нет. Но при этом, кажется, что отсутствие предмета, к которому отсылал бы знак, может быть обусловлено одной единственной причиной – отсутствием смыслового значения у предметов, воздействующих на организованную систему, как это, например, имеет место при восприятии человеком речи на незнакомом языке, которая является для него потоком звучаний, лишенных смысла. Наоборот, наличие смыслового значения представляется с первого взгляда вполне достаточным для того, чтобы обеспечить и наличие предмета, к которому отсылает другой предмет, обладающий смысловым значением. Говоря иначе, кажется совершенно естественным, что, когда налицо чувственный предмет, наделенный смыслом, и организованная система, воспринимающая этот предмет и знающая его смысл, ситуация автоматически становится знаковой. Разве, например, возможно, чтобы речь, которую понимает человек, ни к чему его не отсылала (ср. случай с речью на незнакомом языке)? Отрицательный ответ на этот вопрос как будто бы само собою разумеется. Однако факты показывают обратное. Дело в том, что слова, имеющие смысл для тех, кто их слышит, могут браться в такой форме или встречаться в таком контексте, какие препятствуют им выполнять функцию знака.

Обозначим ситуацию, характеризующуюся наличием смыслового значения, термином «смысловая ситуация». Тогда мы можем сформулировать следующий вывод, имеющий первостепенное значение для всей теории знаков: недопустимо отождествлять смысловую ситуацию со знаковой ситуацией. Чтобы некоторый предмет функционировал в качестве знака другого предмета для определенной организованной системы (человека), недостаточно наличия у него смыслового значения, он должен обладать еще предметным значением.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Смешение смысловых ситуаций со знаковыми является одной из самых распространенных ошибок, часто встречающихся даже у специалистов. Например, для книг по семиотике и лингвистике обычны заявления следующего рода: сочетание звуков, лишенное смысла, не обозначает никакого предмета, а осмысленные сочетания обозначают определенные предметы; скажем, слово «гнать» обозначает действие, состоящее в грубом удалении откуда нибудь, в принуждении удалиться; слово «стол» обозначает предмет мебели в виде широкой горизонтальной доски на высоких опорах (ножках); слово «русалка» обозначает мифическое существо в образе обнаженной женщины с рыбьим хвостом и т. д. и т. п.

Разумеется, бессмысленное сочетание звуков не может обозначать предмета. Но сказать безоговорочно о словах «гнать», «стол» и т. д., что они обозначают соответствующие предметы,– значит допустить ошибку. Перечисленные слова, равно как и любые другие, обозначают предметы лишь при определенных обстоятельствах – в рамках знаковых ситуаций. Во всех же остальных случаях они фигурируют просто как смысловые единицы, не выполняя функции обозначения. «Гнать» в устах школьника, который учит глаголы второго спряжения, не отсылает ни к какому предмету (факту, действию, событию), не обозначает никакого предмета. Точно так же обстоит дело со словом «гнать», встречающимся, скажем, в словаре синонимов русского языка. Здесь мы читаем: «Гнать, изгонять, выгонять, прогонять, выбрасывать, выдворять, выживать, выкуривать… » и т. д. В данном контексте слово «гнать» и следующие за ним слова не обозначают никакого предмета, т. е. не отсылают к предмету, не функционируют в качестве знаков. Автор словаря задавался целью не сообщить читателю нечто о действительности, а просто указать ряд слов, имеющих в русском языке близкое смысловое значение. Другое дело, когда один человек, выслушав историю, рассказанную собеседником, восклицает возмущенно: «Гнать таких надо! Гнать!» Перед нами совершенно иной контекст: слово «гнать» несет здесь особую нагрузку, оно отсылает к определенному предмету – действию, которое необходимо совершить, обозначает этот предмет, выполняет функцию знака.

Поскольку обсуждаемый вопрос важен для правильного понимания природы знака, позволим себе привести еще несколько примеров. Если ученик получил от учителя задание просклонять слово «стол», он говорит: «Стол, стола, столу… » и т. д. Ясно, что знаковой ситуации здесь нет: слово «стол» не отсылает к предмету, не сообщает ничего слушателям о действительном положении дел. Знаковая ситуация отсутствует и в том случае, когда, например, читая в словаре русского языка толкование слова «стол», я нахожу выражения: «обедать за столом», «сесть за стол»,

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

«встать из за стола» и т. п. Как все выражение в целом, так и отдельные его части не отсылают к какому либо предмету действительности, не описывают никаких фактов. Именно поэтому перечисленные выражения не являются ни истинными, ни ложными. Если же я, видя, как ребенок пятится назад, не замечая стоящего за ним стола, кричу: «Стол!» – слово, произнесенное мною, приобретает предметное значение, вместе с интонацией оно отсылает к определенному предмету, призывая ребенка остановиться. Рассказывая кому нибудь о новой квартире своего друга, я могу сказать: «Он поставил стол посередине комнаты». В данном контексте слово «стол» опять таки наделяется предметным значением: оно отсылает к предмету, над которым было проделано определенное действие, обозначает этот предмет.

Таким образом, иногда слово не выполняет знаковой функции, являясь просто смысловой единицей. Тот, кто утверждает безоговорочно, будто слово, имеющее смысл, обозначает соответствующий предмет, по существу, стирает различие между смысловыми и знаковыми ситуациями, отождествляет первые со вторыми, подводя тем самым все ситуации, как знаковые, так и просто смысловые, под одно понятие обозначения. В результате этого последнее понятие утрачивает свою определенность, его границы становятся расплывчатыми, и оно перестает быть надежным инструментом познания семиотических явлений. Еще раз хочется напомнить, что все вышесказанное относится к знаковой системе актерского образа, где основным и главным выразительным средством является актер.

И третье, знаки в системе сценического образа функционируют при заданных взаимосвязях и взаимоотношениях, определенных режиссерским замыслом.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алперс. Б. Театр социальной маски / Б. Алперс. – М. – Л.: 1931.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989–616 с.
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: 1974
4. Бруксон Я. . Театр Мейерхольда / Я. Бруксон. – Л. – М: 1925.
5. Волконский С. Человек на сцене / С. Волконский. – СПб.: 1912.
6. Виноградов – Мамонт. Красноармейское чудо. – Л.: 1972
7. Державин К. Театр французской революции / К. Державин. – ГИХЛ.: 1932. – 322 с.

FreeBusta is knowledge
without borders!

8. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР / Вяч. Вс. Иванов. – М.: 1976.
9. Коршунов А., Теория отражения и эвристическая роль знаков / А. Коршунов, В. В. Манталов. – М.: 1974.
10. Квятковский А. Поэтический словарь / А. Квятковский. – М. 1966.
11. Лотман Ю. М. Тезисы к семиотике русской культуры // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994.
12. Лотман Ю. М. Феномен культуры // Семиотика культуры. Труды познаковым системам. Вып. X. Лотмановский сборник. – М., 1995. – Вып. 1.
14. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноискусства / Ю. М. Лотман. – М. 1973
13. Мейерхольд В. Э. Из писем о театре // Весы. – 1907. – № 6. 95 с.
14. Моррис Ч. Основание теории знаков // Семиотика. М., 1983. Учен. зап. Тарт. Гос. ун-та. 1981. Вып. 515. Труды по знаковым системам. XII.
15. Почепцов Г. Г. История русской семиотики до и после 1917 г. / Г. Г. Почепцов // Учебно-справочное издание. – Лабиринт. – М., 1998. – 336 с.
16. Пиз А. Язык телодвижений / Алан Пиз. – М. 1976.
17. Пирс Ч. С. «Элементы логики» // Семиотика. М., 1983.,
18. Пирс Ч. С. Логика как семиотика: теория знаков // Метафизические исследования. Вып. 11. Язык. СПб, 1999.
19. Салмина Н. Г Знак и символ в обучении / Н. Г. Салмина. – М., 1988. – 288 с.
20. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Ф. Сосюр. – Екатеринбург.: 1999.
21. Тудоровская Е. Фольклор и этнография / Е. Тудоровская. – М. 1974.
22. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция; Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М.: Сов. энциклопедия. 1983. – 840 с.
23. Хрестоматия по теоретическому литературоведению. – Тарту, 1976.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что такое знак. Существующие классификации знака.
2. Для чего существует наука семиотика.
3. Что влияет на появление знака.
4. Как происходит замещение реальность – знак.
5. Каковы функции знаковой системы сценического образа.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

3.3. СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

В данном параграфе пособия мы рассматривали социальные функции сценического образа и его функциональные возможности. Ниже мы рассмотрим коммуникативную функцию образа как художественной системы и пути установления контакта со зрителем для дальнейшего эффективного воздействия на него.

То, что сценический образ является системой, мы рассмотрели в четвертом параграфе первой главы.

Для раскрытия заданной темы, прежде всего, необходимо разобраться, что такое массовая коммуникация.

Единая теория массовой коммуникации исторически складывалась и до сих пор формируется из научных подходов, позиций и исследований многих ученых – представителей как общественных, так и естественных и технических отраслей знания. Она вызревала в русле философии (Аристотель, Д. Локк, Т. Гоббс и др.), исследований по социологии и психологии (Г. Тард, Г. Лебон – конец XIX – начало XX века, Л. С. Выготский – 30-е годы, Т. Адорно, Г. Лассауэлл, Г. Маркузе, М. Хоркхаймер, П. Лазарсфельд, Р. Мертон и др. – 40-е годы, Ю. Хабермас, С. Московичи, А. Менегетти и др. – 60–80-е годы XX века).

Она оформлялась в русле исследований проблем теории информации и новой науки – кибернетики (Н. Винер, К. Шеннон, С. Бир и др. – 40–50-е годы), научных разработок в области теории информации, культурологии и эстетики восприятия (М. М. Бахтин – 30-е годы, А. Моль, Ю. М. Лотман – 60–70-е годы), До конца еще не оценен, как теперь все более выясняется, тот вклад, который сделали в теорию массовой коммуникации, разрабатывая естественнонаучные, философские, психологические и филологические концепции, русские мыслители Н. Ф. Федоров, П. А. Флоренский, В. И. Вернадский, А. Ф. Лосев, М. М. Бахтин, Л. С. Выготский.

Существенное влияние, и прямое и опосредованное, на последующую философию МК, оказала концепция социальной обусловленности познания, разработанная английским философом Томасом Гоббсом. Как отмечает Н. С. Мотрошилова [13, с. 171–180] мотивы Т. Гоббсова анализа внимательный и осведомленный читатель может обнаружить в самых современных философских концепциях познания. Главная отличительная особенность такого рода учений – рассмотрение познания и мышления как процесса коммуникации по преимуществу. Исследователи идут по пути, очерченному Т. Гоббсом. Они пытаются отыскать материальные формы реализации духовного, то есть такие объекты, которые были бы

FreeBusta is knowledge
without borders!

одновременно и «физическими», и мыслительными (абстрактными). В случае такого их выделения из процесса познания философ, логик, социолог мог бы сравнивать, производить точные, приближенные к математическим действиям. А объекты подобного рода действительно существуют. Это языковые и речевые высказывания, различные их элементы, главным из которых является слово. Слово письменное и слово устное, речь вербальная (словесная) и аудиовизуальная (так называемая экранная коммуникация), где произносимое слово соединяется с вне словесной, то есть видеообразной, визуальной коммуникацией. Эти объекты Т. Гоббс называет «метками». Именно Т. Гоббс предвосхищает позднейшие теории массовой коммуникации: «Если бы даже человек выдающегося ума посвятил все свое время мышлению и изобретению соответствующих меток для подкрепления своей памяти и преуспеяния благодаря этому в знаниях, то ему самому эти старания явно принесли бы небольшую пользу, а другим – вовсе никакой. Ведь если метки, изобретенные им для развития своего мышления, не могут быть сообщены другим, то все его знание исчезнет вместе с ним» [8, с. 61]. Именно возможность изобретения нового одним человеком и передачи этого нового знания другим людям способствуют развитию «на благо и ради спасения всего человеческого рода», – пишет Т. Гоббс [8, с. 62]. Этот мыслитель вводит в философию понятие «знака». Знак, в отличие от метки, делает информацию полезной не только для определенного индивидуума, но и для общества. Тем самым он выводит субъективное, «конечное», познание из узкого круга индивидуального опыта, опирающегося, по Декарту, лишь на «бесконечный Божественный разум», на широкое пространство всечеловеческой коммуникации.

Изучая труды вышеназванных и многих других отечественных ученых по проблемам создания сообщений и текстов, запечатления их в том или ином духовном или материальном виде и передачи определенным способом современникам или потомкам, можно выделить два историко-концептуальных подхода к определению самого понятия «теория массовой коммуникации».

Первый, наиболее широкий, простирает возможности исследования массовой коммуникации до периода первобытного общества, через изучение процессов общения древних людей и племен друг с другом, особенностей средств этого общения, приемов и знаков передачи трудовых, сакрально-обрядовых, бытовых и культурных текстов. По мере накопления человеком социально-культурного опыта усложнялись орудия труда, и вместе с тем упрощались способы общений друг с другом, с другими племенами. А это означает, что упрощались и приобретали все большую

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

массовость способы и знаковые системы коммуникативных процессов. В хозяйственной, экономической деятельности развивалась коммуникация, дававшая импульсы новым видам деятельности и коммуникации.

Второй подход – теория массовой коммуникации в том смысле, в каком ее понимали западные теоретики, столкнувшиеся с феноменом наращивания сообщений посредством технических средств коммуникации. Она, на наш взгляд, является развитием взглядов названных русских ученых и мыслителей, идет в русле западных общекультурных исследований (Г. Лебон, Г. Тард, Х. Ортега-и-Гассет, А. Моль, С. Московичи, А. Менегетти и других).

Если изобретение печати послужило массовому расширению коммуникации в историческом процессе, то изобретение других технических средств дало толчок массовости коммуникации

В научной литературе, как отечественной, так и зарубежной, дается большое количество определений понятия «коммуникация». Оно обозначает феномен, находящийся в фокусе изучения процессов как в области фундаментальных, так и социальных наук, интегрирующих эти процессы через сообщение.

МК – это деятельность по добыванию, упорядочению, обработке и передаче информации.

МК – это деятельность по добыванию (открытию, изобретению) новых смыслов, приближающих человека к постижению истинного и нравственного знания, но истина и нравственность, на наш взгляд, всегда зависят от конкретного исторического периода и от законов принятых в данном обществе. И классическое определение.

КОММУНИКАЦИЯ (от латинского communicatio – сообщение, передача), общение, обмен мыслями, сведениями, идеями и т. д.; передача того или иного содержания от одного сознания (коллективного или индивидуального) к другому посредством знаков, зафиксированных на материальных носителях. Как научная коммуникация, так и коммуникация в других сферах (в искусстве, литературе, бытовых или производственных отношениях) представляет собой социальный процесс, отражающий общественную структуру и выполняющий в ней связующую функцию.

МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ – систематическое распространение сообщений (через печать, радио, телевидение, кино, звукозапись, видеозапись) среди численно больших, рассредоточенных аудиторий с целью утверждения духовных ценностей и оказания идеологического, политического, экономического или организационного воздействия на оценки, мнения и поведение людей. Исходя из определений, мы уточняем, что основная цель коммуникации – это сообщение, передача чего-либо.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Задача массовой коммуникации – информировать население, о чем-либо и оказывать на него давление. Но чтобы что-то передавать, необходимы средства, с помощью которых и будет идти передача.

По мере развития люди передавали информацию друг другу или группе в устном, изобразительном, музыкально-танцевальном творчестве. Как отмечают Ю. П. Буданцев, [4, 5, 6] М. С. Каган [9, 10] и другие философы, авторы, и тексты, и аудитория представляли одно целое, коммуникация носила синкретический характер. Это означает, что в массово-коммуникативных текстах использовались, во-первых, *естественные знаки* визуального (видимого) характера: жесты, мимика, росписи тел и вещей, изображения мифических сюжетов и другой обрядовой символики. Во-вторых, это были *знаки искусственного происхождения* – человеческая речь и письмо, содержащие сконструированные человеком слова, пиктограммы, а позднее и буквы, обозначающие их при письме на камне, глине, дереве, папирусе, коже и т. д. Как пишет Ю. П. Буданцев, качество древних текстов определяется характером отношений между людьми, и природой, качеством самого «человеческого фактора». В первобытном обществе вся совокупность отношений и качество человеческого фактора – человеческое качество – были направлены на сохранение рода-мира, и поэтому коммуникация данной эпохи прогнозировала оптимистичное будущее, помогала сохранению устойчивых связей в мире, гармонии отношений, формировала соответствующий образ мира-рода, связанный с активной деятельностью субъекта [8]. Необходимо отметить и еще одну историческую тенденцию: по мере развития материально-производственных и классовых отношений в человеческой коммуникации ослаблялось синкретическое художественное, более эмоциональное начало древних текстов и возрастала, обособлялась рассудочная, рациональная субстанция. Это, в свою очередь, также влияло на авторские позиции, на виды и содержание текстов, на массовость тех или иных каналов коммуникации. Автокоммуникация, главенствовавшая в народных праздниках и обрядах, уступала место отдельным видам художественной коммуникации (театральному, цирковому действу, декламации, танцевальному и музыкальному исполнительскому искусству и т. д.). Менялись и вкусы аудитории. Трудно вычленить более или менее определенно исторический период появления знакомой триады (читателя, слушателя, зрителя), но это было время появления первых цирковых и театральных трупп, концертных исполнителей. Другими словами, мы можем сказать, что массовая коммуникация зарождалась вместе с искусством, точнее изначально – искусство выполняло основную функцию – коммуникации.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Одно можно сказать более определенно, что в начале как художественной, так и научной, правовой, политической коммуникации главенствовала поэзия. Это было сказительство, поэтическое творчество и соответственно поэтическое исполнительское мастерство, устные сказания и песнопения.

Лингвисты давно обнаружили насыщенность языка в начале его развития образно-поэтическими элементами. Так, вслед за И. Гердером, В. Гумбольдтом, А. Потебня считал, что язык был «первоначально тождествен поэзии» [17, с. 163–164]. Эпоха Возрождения провозгласила верховенство в коммуникационном воздействии изобразительного искусства. Однако в новой историко-культурной ситуации, в канун эпохи Просвещения идея верховной ценности изобразительного искусства уступила в Европе место взгляду, согласно которому на первое место в художественной коммуникации по своей значимости снова вышла поэзия (и в качестве устного народного творчества, и в виде письменных литературных произведений и их чтения в аристократических салонах).

Современный исследователь М. С. Каган анализирует трактат французского аббата Дю Бо «Критические размышления о поэзии и живописи», созданный в 1719 г. Автор в нем повернул проблему в новой и принципиально важной плоскости, которую сегодня мы назвали бы семиотической. Дю Бо говорит о том, что, в отличие от поэзии живопись пользуется «не искусственными знаками», а «естественными», замечая при этом, что применительно к живописи неловко даже пользоваться термином «знак», так как она словно «саму природу представляет нашему взору». Слова же – «произвольные знаки мыслей», а буквы – произвольные знаки слов. Поэтому путь от чтения к переживанию оказывается более далеким, чем от слушания, а еще сильнее впечатление, когда к слуховому восприятию добавляется зрительное. Высоко оценил автор трактата театральное искусство, а, перейдя к характеристике музыки, он и ее рассматривает как знаковую систему, говоря, что музыкальные звуки – это «естественные знаки страстей». В 1979 г. увидела свет небольшая по формату книга Ю. П. Буданцева «В контексте жизни» Ю. Буданцев выдвинул в качестве методологии изучения массово-коммуникативных процессов *системный, конкретно-исторический подход.* В его основе следующее положение: возникновение и развитие средств МК синхронно возникновению и развитию человеческого общества, причем определяющим моментом является именно общественное развитие. Массовую коммуникацию этот исследователь трактует как широкое поле общения посредством естественных СМК (системы СМК-1 – СМК-3, в зависимости от общественно-исторических формаций по К. Марксу), а также

FreeBusta is knowledge
without borders!

технических СМК (система СМК-4). Общение, если исходить из его теории МК, может быть прямым (непосредственное участие в коммуникативном действии) и посредством материализованного в каком-либо носителе текста. Развитие СМК неотделимо от раскрепощения человеческих «сущностных сил» [11]. П. Лазарсфельд и Р. Мертон рассматривают МК в контексте организуемого ими социального действия и провоцируемых массовых вкусов. Поэтому если обобщить их суждения о МК и ее основных функциях, то можно сделать вывод, что массовая коммуникация представляет собой поток коммуникативных действий с целью (помимо чисто информационных, просветительских целей)

- присвоения статуса общественным проблемам, личностям, организациям и общественным движениям;
- укрепления социальных норм
- наркотизации социума.

То, что массовая коммуникация повышает уровень информированности широких слоев населения, является бесспорным, (но, прежде всего*, информационность всегда находится под контролем власти* – добавлено В. К.) Вместе с тем возрастающий поток сообщений массовой коммуникации может непреднамеренно преобразовывать энергию людей от активного участия к пассивному знанию. Следует заметить, что и первое и второе утверждения, на наш взгляд, верны. Это два взгляда на одну проблему.

Опираясь на вышесказанное, мы видим, что понятия и сущности *природа – человек – общество – деятельность – научное знание (истина) – нравственность – культура* связаны глубокими всепроникающими взаимозависимостями. В общую систему связей добавляются действия и явления, обозначаемые понятием коммуникация (от лат. communicatio – сообщаю). Под общее обозначение попадают следующие сущности: связь (сцепление), общение и сообщение, информация и средства информации, единичные и множественные соединения (контакты). Все эти сущностные элементы деятельностной системы самопознания человека необходимо рассматривать комплексно, через призму тех действий, которые они оказывают друг на друга. Исходя из вышесказанного, мы можем утверждать, что массовая коммуникация является системой.

Культура, например, возникает там и тогда, где и когда человек осуществляет предметную, технически-инструментальную деятельность по отношению к природе и организационно-коммуникативную, духовно-нравственную и воспитательную деятельность по отношению к обществу и к самому человеку. Как отмечал М. К. Мамардашвили, наука является культурой в той мере, в какой в ее содержании, во-первых, выражена и репродуцируется способность человека владеть им же достигнутым

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

знанием универсума и источником этого знания, а во-вторых, проявлено умение воспроизводить это во времени и пространстве. (Отметим, что мысль эта касается научной деятельности, но философ неоднократно экстраполировал ее и на другие области деяний человека). Отметим также, что указанное мастерство воспроизведения достигнутых знаний и их источников предполагает определенную социальную память и определенную систему кодирования. Эту систему кодирования, воспроизводства и трансляции умений и знаний, основанную на знаковой природе, М. К. Мамардашвили называл культурой в науке, или наукой в смысле, качестве культуры. Развивая эту мысль, он относил к культуре единый срез, который проходит через все сферы человеческой деятельности (художественную, нравственную, политическую, экономическую, правовую и т. д.) Формальным, типологическим признаком этого общего слоя, пласта является определенный предметно-знаковый механизм. Но ведь именно *коммуникация должна воплощать в те или иные материальные носители достигнутое человеком знание универсума с помощью ряда своих средств, выработанных человеком норм, правил и знаков.* Коммуникация – это и начало деятельности, и ее инструмент, и ее апофеоз. Это тот срез деятельности, который призван являться культурой, чтобы деятельность, как и сам человек, были бы бессмертны. Как вытекает далее из рассуждений М. К. Мамардашвили, это общее в различных сферах человеческой деятельности, чтобы быть культурой, должно осуществляться не просто для поддержания и воспроизводства бытия. Необходимо при этом стремление к истине, добру и красоте в этом бытии. В противном случае коммуникация – это просто техническое средство связи, существующее как физическая реальность.

С точки зрения культурологии действия различаются структурно на упорядочивающие, обрабатывающие и добывающие, а по сфере применения на материальные, материально-духовные и духовные. Пересечение этих рубрик отражено в следующей таблице:

Действия			
По сфере **По структуре**	**Материальные**	**Материально-духовные**	**Духовные (ментальные)**
I. **Упорядочивающие** (ритуальные)	Поведение и язык животных (по К. Лоренцу и Д. Хаксли) Природные начала поведения человека (по П. А. Кропоткину). Орудие действия (средство коммуникации) – тело Человек и инициатор и исполнитель	Ритуальные и обрядовые действия человека	Определение человеком предметного и вещного мира, сущностей и явлений природы и общества, знание в целом

FreeBusta is knowledge
without borders!

Окончание таблицы

Действия			
По сфере **По структуре**	**Материальные**	**Материально-духовные**	**Духовные (ментальные)**
II. Обрабатывающие	Рефлексы ремесла	Трудовые и волевые действия человека, письмо, печать, электронная коммуникация	Действия эмоциональной сферы человека, любовь
III. Добывающие	Рефлексы (условные и безусловные), трудовые действия	Образные словесные, печатные действия, кино-, ТВ, радиопредставления	Вера,Слово, Истина, Добро, Красота, Любовь
Новое как возвышающее человека социальное и коммуникативное действие			

Мы считаем, что таблица Ю. Степанова, составленная с целью классификации биологических, физических и духовных действий человека. Не доводится им до обозначения места так называемого коммуникативного действия, то есть действия, оказываемого через сообщение (передачу информации). Данное действие, на наш взгляд, возможно только при наличии определенной системы кодирования информации и определенных способов ее передачи адресату. Это мы и попытались сделать в целях определения места в общей системе культурно-производящей деятельности и для обрабатывающей и добывающей коммуникации.

Если говорить об истоках разделения первобытно-общинной коммуникации на позднейшие виды визуальной (путем зримых знаков) коммуникации и вербальной (путем словесных, устных и письменных знаков речи), то они, эти истоки, лежат в характере связей этих знаков, в жизнедеятельности человека.

Вербальная коммуникация – наследница первого этапа коммуникации посредством передачи звуков голоса человека и созданных им для звуковой сигнализации предметов. Сначала это были, к примеру, сигналы, передаваемые с помощью барабанов. Голосовые звуки обретали форму речи, устная речь со временем стала запечатлеваться (от слова «печать» – что означает «печь», «выжигать») на ряде естественных материальных носителей текстов. Затем, в XV веке, появилась и сама печать, вербальная коммуникация стала печатной.

Но пока осуществлялся этот длительный по времени процесс, происходила и дифференциация видов коммуникации по принципу, сформу-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

лированному уже цитировавшимся нами М. С. Каганом. Этот принцип он применяет к исследованию процесса разделения видов искусств, то есть художественной коммуникации.

Он пишет, что художественному освоению мира приходилось с первых шагов сталкиваться с двумя существенно различными возможностями. Одну из них представляли те средства воплощения художественного замысла, которыми обладал сам человек. Это были движения его тела, лица и звук его голоса.

Другую возможность древнее творчество находило, обращаясь к внешним для человека природным средствам – к камню, глине, дереву, кости, естественным красителям и т. п. Другими словами, в одном случае человек выражал свое состояние, мысли, эмоции средствами, присущими ему самому, в другом – средства воплощения человеческого содержания были вещественными, отчуждавшими от человека его душевные состояния.

В первом случае творчество имеет процессуально-динамический характер, поскольку именно такова природа пластической жизни человеческого тела и звучания его голоса.

Во втором случае результаты творчества были статичными, так как в них останавливалось течение жизни, запечатлевались лишь мгновения ее.

По этим двум направлениям и шло развитие художественной коммуникации. В одном случае это было словесное, музыкальное, танцевальное и актерское творчество, а в другом – прикладные искусства, архитектура, скульптура, живопись, графика. Первый вид коммуникации автор концепции называет мусическим, второй – техническим (от «технос» – ремесло).

Визуальная коммуникация, которая носит процессуально-динамический характер (театр, кинематограф, телевидение), в своем современном состоянии представляет собой синтез мусического и технического вида коммуникации с изобразительной доминантой. Визуальная коммуникация статического характера – целиком технический вид коммуникации, в котором человеческое выражается опосредованно, лишь через материальное, вещное. Это – изобразительное искусство, архитектура, скульптура, фотокоммуникация.

Вербальная (словесная) коммуникация и ныне является процессуально-динамической МК и мусическим в своей первозданной основе видом художественной коммуникации, если она осуществляется по каналам ТВ и радио, и техническим – если коммуникативный процесс идет по каналам печати. В первом случае – это устная вербальная коммуникация, во втором – письменная вербальная МК.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Современный исследователь проблем теории МК Г. Почепцов дает, пожалуй, наиболее развернутую и подробную классификацию видов коммуникации. Однако в ней, на наш взгляд, размыты границы деления коммуникации на те или иные виды.

Если говорить об основополагающих принципах деления, то в основе их, как мы уже указывали, лежат способы и возможности человеческого восприятия (зрительное-слуховое-чувственное (тактильное – письмо для слепых). Из этих принципов вытекает и деление МК на визуальный и аудиальный виды. Причем последний можно подразделить на вербальный (словесный) и невербальный (вне словесный) виды. А. Г. Почепцов расширяет перечень видов коммуникации, кладя в основу различные базовые установки. Он выделяет:

ПЕРФОРМАНСКУЮ, перформанс – это вид театрального действа, поэтому его можно включить в художественную коммуникацию.

МИФОЛОГИЧЕСКУЮ, художественную коммуникации. Мифологическая коммуникация выделяется многими исследователями на основе гносеологического принципа, который позволяет включать ее и в ХУДОЖЕСТВЕННУЮ, и в ПОЛИТИЧЕСКУЮ, и в ПОЗНАВАТЕЛЬНУЮ, и в РЕЛИГИОЗНУЮ, коммуникацию, то есть в те виды, которые формируются на основе форм общественного сознания. С появлением Семиотики, науки о знаках. которая близка по своим системным задачам и функциям философии, логике, языкознанию. Она также может эффективно служить основой исследований коммуникативных процессов. Семиотический подход к проблеме знака отличается синтетическим характером. При таком подходе учитываются данные многих наук, что дает возможность достичь обобщений, недоступных каждой отдельной науке.

Семиотика определяет понятие знака, устанавливает виды знаков, описывает типичные знаковые ситуации, наиболее общие способы использования знаков. Причем исходными служат конкретные данные, полученные лингвистикой, психологией, логикой, журналистикой, искусствоведением и т. д. На их основе формулируются общие закономерности.

Мы уже приводили определение знака, но для массовой коммуникации, на наш взгляд, подходит определение – Знак – это материальный, чувственно воспринимаемый предмет (а шире – явление, событие, действие), выступающий в познании и общении людей и репрезентирующий предметы, свойства или отношения действительности. В области человеческого общения, лингвистики, психологии, искусствознания, культурологии, теории МК, других смежных наук, знак необходим для приобретения, хранения, преобразования и передачи сообщений (информации, знаний), или же элементов сообщений различного рода. Под знаком, как

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

видим, понимается материальный, чувственно воспринимаемый объект, который выступает в познании действительности в качестве указания на другой объект, обозначающий, рисующий на каком-либо материальном носителе или в нашем сознании. Таким образом, означаемое и означающее – это две стороны материально-идеального образования, которое ограничивает, вычленяет те или иные факты, события, явления, что позволяет, в свою очередь, воспринять и усвоить их нашим сознанием – рационально, и чувствами – эмоционально.

Семиотика занимается как естественным языком, так и невербальными знаками. Поэтому она способна связать, объединить виды коммуникации в целях их пристального изучения. Ей по силам найти общие закономерности в поэзии и в кино, теории информации и истории литературы, театре абсурда и пространстве классической музыки. Многочисленные прозрения и прогнозы осуществляются с помощью семиотики в естественных науках.

В 1719 г., как уже отмечалось выше, французский аббат Дю Бо размышлял так же семиотическими категориями, говоря о процессах визуальной и вербальной коммуникации [1, с. 230]. В этой своей статье М. М. Бахтин прекрасно разъясняет различие творческих и профессиональных текстов человеческой коммуникации, словесных и визуальных его знаков, главную причину порождения текстов, а именно – недоверие Вера, по словам философа, требует только понимания. М. М. Бахтин обозначает осевые, магистральные проблемы массовой коммуникации: проблему автора, его точки зрения, границ и функций текста, его двухсубъектность. Второй субъект, воспроизводящий, повторяющий первичный текст, и создает текст обрамляющий. Этот текст – результат диалога с автором, он комментирует первичный текст, оценивает его, возражает ему, спорит с ним. Вырастают диалогические отношения между текстами и внутри текста. Каждый текст предполагает общепонятную (то есть условную в пределах данного коллектива) систему знаков, язык (например, – язык искусства). Если за текстом не стоит язык, то это уже не текст, а естественно натуральное (не знаковое) явление. Речь идет о бессмысленных, ничего не обозначающих натуральных моментах (жестах, шумах, звуках, искажающих информацию), т. к. чистых текстов нет и не может быть. «… Каждый жест (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, – пишет М. М. Бахтин, – и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории. По отношению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством… Всякий истинно творческий текст всегда есть в какой-то

FreeBusta is knowledge
without borders!

мере свободное и не предопределенное эмпирической необходимостью откровение личности… Человеческий поступок есть потенциальный текст, и может быть понят (как человеческий поступок, а не физическое действие) только в диалогическом контексте своего времени (как реплика, как смысловая позиция, как система мотивов» [1, с. 228]. Анализ синхронического коммуникативного процесса «автор-текст-канал-читатель» перемежается с анализом диахронической коммуникации с культурами прошлого – воззрениями Гете, с античными и древнеславянскими мифами, а также с событиями биографии поэта. Такая коммуникация и является, по мысли М. М. Бахтина «диалогическим отношением между текстами и внутри текста. Диалогом и диалектикой». Ценные для теории массовой коммуникации мысли высказывает Ю. М. Лотман (также относительно создания художественных текстов). Он пишет, что многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения, как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживается способность конденсировать информацию. Текст *приобретает память*.

На такой стадии структурного усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые.

В этих условиях социально-коммуникативная функция текста значительно усложняется. Ее можно свести к следующим процессам:

1. Общение между адресантом и адресатом. Текст выполняет функцию сообщения, направленного от носителя информации к аудитории.

2. Общение между аудиторией и культурной традицией. Текс выполняет функцию культурной памяти. В этом качестве он способен непрерывно обновляться, а также задействовать одни аспекты информации и временно не использовать, или «забывать» другие.

3. Общение читателя с самим собою. В этом случае текст выступает в роли медиатора, помогающего перестройке и воспитанию личности самого адресата.

4. Общение читателя с текстом. Высокоорганизованный текст становится равноправным собеседником адресата.

5. Общение между текстом и культурным контекстом. Здесь текст выступает не как агент коммуникативного акта, а в качестве его полноправного участника, как источник или получатель информации. В этих процессах текст может «перекодировать» самого себя, актуализировать скрытые аспекты своей кодирующей системы. На первых стадиях разви-

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

тия человека тексты массовой коммуникации сводились к минимуму. Это были, в основном, внесловесные тексты.

Прачеловек унаследовал от высших обезьян типичные для них средства коммуникации – жесты, позы, звуки, мимику. Многие исследователи полагают, что австралопитеки, например, уже имели систему символов в виде жестов, поз и т. д., то есть язык, с помощью которого они и могли нормально существовать.

Внесловесный язык включает в себя три типа знаков коммуникации: симптоматические, интенциональные и произвольные. Симптоматические знаки характерны не только для человека, но и для животных, так как это – спонтанные телесные реакции живого организма, лишенные коммуникативного действия (интенции). Другими словами, это жестовое или мимическое обозначение человеком или высшим животным своего отношения к возникшей нестандартной ситуации.

Интенциональные знаки проявляет и высказывает только человек, совершая ими коммуникативное действие по отношению к другим. Это, в основном, коммуникация с помощью жестов (жестовый язык). Знаки, в основе которых лежат произвольные жесты, называются произвольными, коммуникативное действие в этом случае осуществляется с помощью произвольной жестовой коммуникации.

В словесной (вербальной) коммуникации используемое метафорически или фигурально слово приобретает различные значения в зависимости от того, в каком окружении оно находится. Конкретные значения обусловливаются контекстуальными отношениями, подобно синтагматическим в грамматике.

Внесловесная коммуникация также подчинятся этим отношениям: один и тот же жест может иметь разные значения в разных контекстах и культурах. Коммуникация эта носит пространственно-временной характер, поскольку различные знаки (позы, гримасы, одежда и т. д.) выступают в совокупности и семиозис обусловливается целостностью этих компонентов сообщения в пределах определенного отрезка времени

Вариация жеста – это поза тела и мимика (выражение) лица. Поза как коммуникативное действие – это наполняемость жеста, как основного знака-индекса, нерелевантными (второстепенными) жестами и мимикой для усиления и придания значимости индексу, нагруженному первоначальным значением. Таким образом, все жесты в совокупности становятся релевантными. Поза – это начало социальной роли человека. Люди усваивают разные роли для разных частных, житейских и общественных, официальных обстоятельств. Эти разнообразные роли тяготеют к одной, более или менее устойчивой, доминирующей, которая связаны с положе-

FreeBusta is knowledge
without borders!

нием человека в обществе. Эту роль на макроструктурном уровне берет на себя человек в соответствии с профессиональным, иерархическим, классовым (сословным), другими словами – со своим социоэкономическим статусом. Внесловесная коммуникация и ее тексты связана со всеми этими разнообразными аспектами, в результате чего устанавливаются конвенциональные жестовые модели и нормы, с помощью которых индивид отождествляет себя в каждом жизненном контексте. По подсчетам исследователей, 69% информации, получаемой с экрана ТВ, приходится на визуальную коммуникацию. В эпизодах, где в кадре только ведущий, его собеседники или участники передачи, воздействие оказывают и внесловесные тексты. Это, например, язык тела, владение которым записывается в правило поведения западных политиков. «Легкое интервью требует постоянной улыбки, даже если вы не очень любите это делать» Человек в кадре должен выдавать информацию и внесловесно. Общий аудиовизуальный текст складывается из словесного и внесловесного. Эффективность, насыщенность информации резко падает, когда лицо ведущего напоминает бесстрастную маску, оставляющую ощущение, что ведущий программы – равнодушный человек. Все эти явления внесловесной коммуникации проистекают со времен первобытно-общинного строя, когда внесловесный язык был основой межличностной, как бы мы теперь сказали, коммуникации. Ю. П. Буданцев называет ее антропотекстовой, добавляя к перечисленным знакам коммуникативного действия татуировку и обрядовые маски. В этих общинах осуществлялось живое коммуникативное действие замкнутого цикла, служащее скреплению общины и выделения ее из групп себе подобных.

В результате процессов разделения труда, появления зачатков частной собственности, во-первых, стала сужаться живая коммуникация, и, во-вторых, в коммуникации стал меньше использоваться внесловесный компонент. Человек стал пользоваться, в основном, словесными (вербальными) коммуникативными действиями.

Однако внесловесные тексты до сих пор, как видим, сохраняют вспомогательное значение.

Словесная коммуникация по мере становления человека как человека, становилась основной, внесловесная – вспомогательной. Одновременно в актах коммуникации происходит разделение на адресантов и адресатов, появляются зачатки профессионального творчества, авторские – сначала устные, а потом и письменные тексты. Именно фиксация текста, его материальное закрепление расчленили словесно-художественное творчество на две великие ветви – устное творчество и письменную литературу».

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Мы говорим о внесловесной коммуникации в значении мусической деятельности человека, то есть деятельности, связанной только с его собственными физическими возможностями. Если говорить о технической стороне его деятельности, то для нее мы будем употреблять понятие не «внесловесной», а визуальной коммуникации. Система жестов обладает настолько большой степенью универсальности и коммуникативной эффективности, что она просуществовала и существует на различных континентах и в разных культурах до сих пор. Это случилось потому, что она унаследована от доисторических времен и прочно укоренилась во всех представителях рода человеческого. На первичных стадиях развития человечества сообщения носили больше эмоциональный характер, и, разумеется, не обозначали объекты или понятия, как это свойственно артикулированному языку. Со временем совокупность таких стадий развития, как развитие руки, создание орудий труда, потребность координировать действия коллектива в общественно-трудовой деятельности, благоприятствовала усовершенствованию коммуникации. Это привело к появлению речи, а затем – идеографического и фонетического письма.

Внесловесная коммуникация отступает на второй план, компенсирующий смыслонесущую интенцию необходимыми эмоциями. Именно поэтому Э. Кассирер утверждал, что различие между жестом и артикулированным, понятийным языком представляет реальную границу между человеческим и животным миром. И чтобы преодолеть ее, был необходим качественный скачок, который вывел наших предков на новый гносеологический уровень: символическое мышление, способность к абстракции, без чего невозможно человеческое общение. Следовательно, чтобы определить основное свойство человека, выделяющее его из животного мира, можно назвать его «животным символическим» [19, с. 123]. Как отмечает М. С. Каган в цитировавшейся уже книге, особенности средств материализации художественного содержания имеют огромное морфологическое значение, поскольку материал служит сигнальной базой знаковой системы, существенно влияя на ее способность нести и передавать ту или иную информацию. Он ссылается при этом на известное и бесспорное положение А. Моля об одноканальности передаваемой искусством информации. В этом плане – одноканальности передаваемой тем или иным видом искусства информации – интересен пример такого средства визуальной коммуникации, как архитектура. Город и в древности и ныне представляет благоприятные условия для осуществления процесса коммуникации. Он не только чисто функционально предлагает пространства для общения, но и обладает свойством передачи сообщений с помощью символических, семантических, визуальных форм. Но связывать понятие

FreeBusta is knowledge
without borders!

«город» с понятием «коммуникация» стали относительно недавно. «Ни в архаическом мышлении Древнего Востока, нив период Античности, ни в Средние века и эпоху Возрождения, ни в так называемых примитивных обществах нашего времени, короче говоря, ни в одном обществе, где наука и рыночная экономика не играют еще преобладающей роли, понятия коммуникации практически не существует» [21, с. 204]. Пожалуй, Москва, как никакой другой современный город, не может дать за свою историю столько различных и полярных знаков и символов отношения к Богу, к вождям и идеологическим ценностям, к Золотому Тельцу, и, наконец, к обыкновенному человеку. Абсурдность смены векторов коммуникации в XX вв. московском градостроительстве (впрочем, это было характерно и для других городов страны) хорошо показывает один из так называемых «фотоприколов», размещенных в Интернете. Это современный городской пейзаж, высотки, пятиэтажки, последние «новоделы». На фронтоне одного здания укреплены буквы, складывающиеся в лозунг: СЛАВА БОГУ!

В визуальной статической коммуникации, таким образом, складывается несколько каналов художественной и познавательной коммуникации: изобразительный, включая скульптуру малых форм, архитектурно-градостроительный, включая скульптуру больших форм и наружную рекламу, печатно-оформительский. Своеобразие изобразительных видов и разновидностей коммуникации заключается не в технических, а в семиотических особенностях этих видов и разновидностей модифицировать изобразительно-выразительные возможности. Критерием сближения или противопоставления используемых материалов служит объемность, трехмерность или двухмерность создаваемых с их помощью образов.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод:

Массовая коммуникация возникла и развивалась вместе с человеком, зародившись как виды искусства, она с течением времени отпочковалась в самостоятельную социальную систему, имеющую свою структуры и подсистемы. Причем следует обратить особое внимание на то, что основой коммуникационной системы, как и сценического образа, является знак.

В прикладных системах коммуникации, которые в середине XX века были призваны объяснить процессы в резко развившихся технических системах, отслеживаются составляющие коммуникативной цепочки с целью прогнозирования новых эффективных коммуникативных действий. Основными прикладными моделями коммуникации явились модель Клода Шеннона (математическая) и Норберта Винера (кибернетическая) (См. СХЕМУ ШЕНОНА).

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Шеннон выделял три уровня коммуникации: технический, семантический, а также уровень эффективности. Технические проблемы коммуникации связывались им с точностью передачи информации от отправителя к получателю. Семантические проблемы – с интерпретацией сообщения получателем в сопоставлении с изначальным значением. Проблема эффективности говорит о результатах изменения поведения в связи с переданным сообщением.

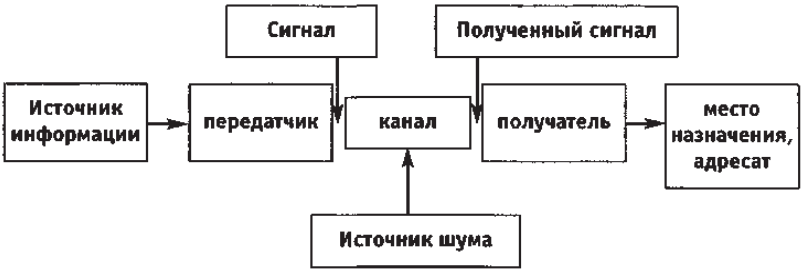


Схема коммуникаций по Клоду Шеннону

В модели Н. Винера самым важным ее компонентом является положение об обратной связи. «Информация, поступающая обратно в управляющий центр, стремится противодействовать отклонению управляемой величины от управляющей» [7, с. 160]. Особо рассматривает Н. Винер функционирование социальной информации. В группах необщественных животных информация не возрастает, поскольку нет активного информационного обмена. В случае эффективной социальной организации информации больше, чем содержит каждый из членов социума.

Идеи К. Шеннона развил С. Бир. В частности, он определил обратную связь как «возврат части выходной информации на ее вход, которая затем изменится. Положительная обратная связь вызывает увеличение уровня сигнала на выходе и, следовательно, на входе; отрицательная обратная связь при увеличении сигнала на выходе вызывает уменьшение сигнала на входе, и таким образом, в принципе является стабилизирующей» [3, с. 407–408]. Стандартная модель массовой коммуникации, принятая большинством исследователей, состоит из следующих элементов:



FreeBusta is knowledge without borders!

Данная модель позволяет нам провести аналогию со сценическим образом, рассмотрим предложенную таблицу

Составляющие системы	Массовая коммуникация	Сценический образ
Источник	Событие или зафиксированный факт реальности.	Драматургия, конкретная пьеса.
Кодирование	Отбор знаков для передачи информации	Выбор изобразительно-выразительных средств
Сообщение	Выбор формы передачи информации	Соединение систем составляющих образ в единую систему
Декодирование	Восприятие и расшифровка информации	Восприятие и соотнесение с собственным опытом
Получатель	Индивидуум или определенное общество	Зрительный зал

Как видно из таблицы, сценический образ может сам выступать как коммуникационная система.

Исходя из приведенных моделей или систем, утвердившихся в современной коммуникации, мы можем вывести ее ветви.

ТЕХНИЧЕСКАЯ – включает все виды связи, радио и телефон, громкоговорящую, офисную и прочее.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ – включает практически все виды искусств, потому что искусство в целом, и каждый его вид в отдельности обладают коммуникативными функциями.

АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ – радио, телевидение, кино, видеореклама, плазменные экраны.

Исходя из наполнения, художественную и аудиовизуальные ветви можно объединить, но они должны существовать, и существуют самостоятельно, потому что вторая существует на технической основе, а первая на основе художественной деятельности или творчества человека.

ПОЛИГРАФИЧЕСКАЯ – включает все виды и формы печатной продукции.

ПЛАСТИЧНО-ЖИВОПИСНАЯ – включает архитектурные ансамбли, синтез скульптуры, архитектуры и полиграфической продукции.

Таким образом, сценический образ выступает как художественная модель массовой коммуникации, а в отдельных случаях, может подменять ее собой.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

Рассмотрим более подробно, как происходит процесс коммуникации при контакте зрителя и сценического образа. Как известно сценический образ обладает собственным «языком», с помощью которого он как бы «разговаривает» со зрителем. Единицей этого языка является знак как слово в речи человека, о знаковой системе образа мы уже говорили, где каждая подсистема имеет свой язык, а сейчас попытаемся уточнить основные «языки» режиссера в последовательности их восприятия зрителем в момент существования и жизнедеятельности образа:

1. язык освещения (интенсивность, динамика изменения освещения, цветовая гамма);

2. язык сценографии (архитектура сценической площадки, декоративно-художественное оформление, цветовая гамма, материал);

3. язык предметно-вещевого мира образа (реквизит, соответствующий оформлению и несущий определенную смысловую нагрузку;

4. язык костюма актеров (фасон, материал, цвет, сменяемость);

5. язык вербального общения актеров (начинает действовать с момента появления актеров на сцене);

6. язык невербального общения актеров (жест, поза, мимика);

7. язык мизансцен (актеры располагаются на сцене в определенной зависимости и местонахождении друг от друга);

8. язык музыки и шумов;

9. язык темпо-ритмичной жизни образа (от медленного к быстрому, повтор мизансцен, лейтмотив);

10. язык атмосфер (настроение каждого действия, акта, сцены, точнее каждой мизансцены).

Следует обратить внимание на то, что все каналы информации могут «работать» в перечисленной очередности или взаимодополнять друг друга, что и происходит в момент коммуникации, а могут находиться в определенном противоречии. Названные приемы служат созданию новых каналов или приемов передачи информации.

В момент действия образа или в момент коммуникации, зритель активизируется и с ним происходят следующие процессы:

1. Зритель осознает себя зрителем (момент вхождения в зал – настройка к восприятию информации).

2. Зритель активизирует внимание (момент появления актеров на сцене).

3. Зритель осознает знаковый мир образа спектакля в единой художественной целостности.

4. Зритель переносит предлагаемые обстоятельства персонажа на себя и сопереживает ему.

5. Зритель осознает себя как личность.

FreeBusta is knowledge
without borders!

Благодаря этим процессам зритель получает всю информацию, которую запланировал режиссер для передачи.

Все вышесказанное еще раз подчеркивает, что сценический образ выступает как художественная коммуникационная система.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин. М. М., Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Русская словесность. Антология. М.: 1998.
2. Березин. В. М Массовая коммуникация: сущность, каналы, действия / В. М. Березин. – М.: РИП-холдинг.: 2003.
3. Бир С. Мозг фирмы / С. Бир. – М.: 1993.
4. Буданцев Ю. П. В контексте жизни / Ю. П. Буданцев. – М.: 1979.,
5. Буданцев Ю. П. Очерки ноокоммуникологии / Ю. П. Буданцев. – М.: 1995.
6. Буданцев Ю. П. Парадигма массовой коммуникации. /Ю. П. Буданцев. – М.: 2001.
7. Винер Н. Кибернетика / Н. Винер. – М.: 1968. с. 160.
8. Гоббс. Т. Избранные произведения в 2-х тт., т. 1. / Т. Гоббс. – М.: 1964.
9. Каган М. С. . Морфология искусства / М. С. каган. – Л.: 1972.
10. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – Спб.: 1996.
11. Лазарсфельд П., Массовая коммуникация, массовые вкусы и организованное социальное действие / П. Лазарсфельд, Р. Мертон // Макаров М. М. Массовая коммуникация в современном мире. – М.: 2000.
12. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Русская словесность. Антология. М.: 1998.
13. Мотрошилова Н. С., Познание и общество. /Н. С. Мотрошилова. – М.: 1969.
14. Мельник Г. С. Mass-Media: психологические процессы и эффекты / Г. С. Мельник. – СПб.: 1996.
15. Мартинес Э. Л. Внесловесный язык // Культуры. Диалог народов мира. 1986, № 2. с. 17–20.
16. Мамардашвили М. К. Наука и культура // Методологические проблемы историко-научных исследований. – М.: 1982.
17. Потебня, А. Мысль и язык. Т. 1. / А. Потебня // Полное собрание сочинений. – М.: 1986.
18. Почепцов Г. Теория и практика коммуникации / Г. Почепцов. – М.: 1998.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

19. Цонис А., Лефевр Л. Возникновение зон общения в современном обществе // Культура. 1983.
20. Чистов К. В. Специфика фольклора в свете теории информации // Вопросы философии. – М.: 1972.
21. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М.: 1966.
22. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабермас. – Спб.: 2000.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Что такое коммуникация.
2. Что такое система массовой коммуникации.
3. Как развивались системы коммуникации.
4. Чем отличается вербальная коммуникация от невербальной.
5. Знаковая невербальная коммуникация, история развития, преимущества.
6. Виды коммуникаций.
7. Каналы коммуникаций достоинства и недостатки.

.

FreeBusta is knowledge
without borders!



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сценический образ явился основным объектом данного учебного пособия. Он был рассмотрен с совершенно новой точки зрения, а именно как системный объект, состоящий из подсистем, выступающих как самостоятельные системы, но находящиеся в образе в тесной взаимосвязи и взаимодействии. Данная точка зрения поможет систематизировать теоретические знания о сценическом образе и окажет практическую помощь в работе над сценическим образом спектакля. Потому что здесь проанализированы составляющие сценический образ, проведены границы каждой из составляющих и определен знаковый «язык» каждой системы образа. Уточнение изобразительно-выразительных средств каждой из подсистем особенно поможет студентам режиссерских отделений учебных заведений всех уровней.

Представленный материал, раскрывает сценический образ как основу театрального искусства, где виды искусств, находясь в тесной взаимосвязи и взаимодействии, приобретают совершенно новые, не свойственные им по отдельности, качества и возможности.

Схемы, представленные в пособии помогут студентам в работе над сценическим образом, начиная с первого – этюдного этапа. В существующей системе обучения будущих режиссеров, работа над этюдами идет без должного анализа и представления что такое этюд. А этюд – это ничто иное, как импровизированный сценический образ в миниатюре. Имеющий четко выраженный конфликт, ясную сверхзадачу и минимальное количество противоборствующих сил. Если студенты точно разберут и выстроят действие в этюде, применяя предложенные подсистемы образа, это поможет им в их дальнейшей практической работе. Предложенные схемы исследования образа, позволяют наглядно представить его внутреннюю структуру, что позволит понятие «сценический образ» из абстрактного, перевести в реально представляемый объект деятельности.

Историко-теоритический материал пособия, на наш взгляд, поможет студентам глубже вникнуть в проблемы сценического образа и провести сравнительный анализ организации образа различных исторических эпох с современностью. Использование Семиотики, как науки о знаке, позволит отработать конкретный, профессиональный «язык» будущих режиссеров.

Использование схем студентами, при создании сценического образа, позволит им, более зримо представить весь процесс и не пропустить ни одной его составляющих.

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 3

ГЛАВА 1. РЕЖИССУРА

1.1. История становления режиссерского искусства 8

1.2. Сходство и различие театра психологического, условного, эпического 20

ГЛАВА 2. СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

2.1. Понятие «Сценический образ» и специфика его исторического развития 31

2.2. Художественный, художественно-эстетический и сценический образы 50

2.3. Объективное и субъективное при создании и восприятии сценического образа 74

2.4. Сценический образ, его гносеологические и аксиологические особенности 89

ГЛАВА 3. ПОЛИСИСТЕМНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

3.1. Сценический образ как система 108

3.2. Знаковая система сценического образа 131

3.3. Сценический образ как художественная система массовой коммуникации 160

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 181

FreeBusta is knowledge
without borders!



Научное издание

СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ СПЕКТАКЛЯ

КАК СИСТЕМНЫЙ ОБЪЕКТ

В авторской редакции

Компьютерная верстка *Я. А. Кондрашовой*

Подписано к печати 16.01.08. Бумага офсетная. Гарнитура “Таймс“.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 10,5. Тираж 500 экз. Заказ № 67.

Издательство КемГУКИ:
650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 19.
Тел. 73-45-83

Забери welcome-бонус
2000 USDT
по промокоду
FreeBusta

FreeBusta is knowledge
without borders!
