

Каменец Александр Владленович, Шушунова Зитта Рафаэловна

ПРОБЛЕМА СПЕЦИФИКИ КУЛЬТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ТЕАТРЕ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/11-2/8.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2009. № 11 (30): в 2-х ч. Ч. II. С. 41-44. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Банки способствовали концентрации производства промышленности, расширяя выпуск продукции на старых предприятиях и не допуская создания новых. При этом они боролись против попыток уничтожения или ослабления существующих синдикатов, содействовали укреплению ослабевших и вели работу по созданию новых.

Таким образом, в Российской империи к концу XIX-началу XX вв. сложились все условия для развития монополистических объединений. С учетом специфики регионов страны создавались различные по форме союзы: картель, пул, синдикат, трест, концерн.

Список использованной литературы

1. Гольдштейн И. М. Благоприятна ли русская действительность для образования синдикатов и трестов?: материалы к характеристике современного положения синдикатского вопроса в России. М.: Тип. О. Л. Сомовой, 1913.
2. Гольдштейн И. М. Синдикаты и тресты и современная экономическая политика. Изд. 2-е. М., 1912. Ч. 1. Синдикаты, задачи торговой политики и будущая роль России.
3. Гольдштейн И. М. Экономическая политика. СПб., 1913. Вып. I.
4. Грановский Е. Л. Монополистический капитализм в России. Прибой, 1929.
5. Демешина Е. И. Из истории деятельности капиталистических монополий на Дону в начале XX в. // Об особенностях империализма в России. М., 1963.
6. Крупина Т. Д. К вопросу об особенностях монополизации промышленности в России // Там же.
7. Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 22, 27, 39.
8. Лившин Я. И. Монополии в экономике России (экономическая организация и политика монополистического капитала). М., 1961.
9. Монополии в металлургической промышленности России 1900-1917 г.: документы и материалы. М.-Л., 1963.
10. Наумова Г. Р. Российские монополии: источниковедческие проблемы. М., 1984.
11. Об особенностях империализма в России. М., 1963.
12. Труды Вольного экономического общества. 1911. № 1.
13. Хромов П. А. Очерки экономики России периода монополистического капитализма. М., 1960.
14. Хромов П. А. Экономическое развитие России в XIX-XX веках. М., 1950.
15. Яковлев А. Ф. Экономические кризисы в России. М., 1955.

ПРОБЛЕМА СПЕЦИФИКИ КУЛЬТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ТЕАТРЕ

*Каменец Александр Владленович, Шушунова Зитта Рафаэловна
Московский городской психолого-педагогический университет
Центр эстетического воспитания детей «Золотой петушок», г. Москва*

Одной из наиболее актуальных проблем театрального искусства является наличие собственного профессионального языка в соответствии с эстетическими критериями, принятыми в мировой театральной практике и теории. На первый взгляд такое утверждение кажется парадоксальным т.к., если с ним согласиться, то следует признать, что существующий театральный процесс не может претендовать на особое искусство, поскольку другие виды искусства (музыка, живопись, хореография и т.д.) такой язык имеют. Тем не менее, рискуем утверждать, что театр в этом отношении является достаточно уникальным явлением - оставаясь особым видом искусства, он не имеет собственного достаточно универсального профессионального языка.

Поясним этот тезис. Под профессиональным языком мы подразумеваем наличие некоторого языка-посредника между различными специалистами театра, позволяющего им достаточно адекватно понимать друг друга в процессе создания театрального продукта и обеспечивающего возможность профессиональной оценки, экспертизы этого продукта. Например, в музыкальном искусстве такой язык имеется (нотация, нюансировка, законы музыкальной формы и т.д.). Своими сложившимися профессиональными языками владеют представители и других видов искусства. В театральном искусстве такой язык как некоторая универсалия отсутствует.

Приведем в качестве иллюстрации этого утверждения некоторые примеры. При театральных постановках тех или иных драматических произведений отсутствуют однозначные границы возможностей режиссерской интерпретации этих произведений из-за отсутствия языка посредника между режиссерами и драматургами. В музыкальном искусстве таким посредником, например, служит нотная запись музыкального произведения, исключая искажение исполнителями исходного «текста» (нотации) этого произведения. В режиссуре же сплошь и рядом при формальном следовании буквенному тексту может происходить фактическая подмена исходного драматургического произведения настолько вольной режиссерской трактовкой, что можно говорить о нарушении авторского права на исполняемое произведение. (Не случайно повсеместно в сопроводительных аннотациях всё чаще возникает форма аннотации, указывающая на то, что постановка осуществлена не по произведению автора, а «по мотивам его произведения»). Это нарушение часто трудно доказать юридически, но вполне можно оценивать этически и эстетически, если оценивающие имеют собственную систему соответствующих критериев оценки (но это - если имеют). Особенно явно такие нарушения и искажения наблюдаются при постановке классического репертуара с претензией на новаторство и осовременивание драматургического материала.

Другой пример. В реальном театральном процессе сплошь и рядом происходят конфликты между акте-рами и режиссером-постановщиком по поводу прочтения и интерпретации той или иной роли. Эти кон-фликты часто возникают из-за отсутствия языка-посредника между режиссером и актером, который прису-тствует опять же, например, в музыкальном искусстве между дирижером и музыкантами (нотация).

Наконец, при оценке художественных и эстетических достоинств той или иной театральной постановки зрителями, экспертами отсутствуют однозначные критерии этой оценки поскольку нет языка-посредника между слушателями, зрителями и создателями спектакля. В результате в этих оценках может присутство-вать безответственная вкусовщина, конъюнктура, чей-то откровенный социальный заказ и т.д.

Рассматриваемая нами проблема имеет не только искусствоведческое значение, но и культурологиче-скую значимость, поскольку без профессионального языка невозможно полноценное существование теат-ральной культуры, носителями которой являются все участники театрального процесса: драматурги, испол-нители, зрители, театральная критика, исследователи и т.д.

В рамках одной статьи не представляется возможным предложить вариант языка-посредника для участ-ников театрального процесса, но некоторые подходы к выработке такого языка уже можно предложить сей-час, отталкиваясь от теории и практики театрального искусства.

Одним из таких подходов можно считать изучение культурно-семиотического пространства в театре, ос-нованного на системе отношений типа «зритель - театр», «персонаж - персонаж», «режиссёр - драматург» и т.д. Через эти отношения реализуется семантика самых разнообразных семиотических рядов в культурно-семиотическом пространстве театра.

В отечественной театральной практике первые попытки осмыслить и систематизировать театральное пространство в культурно-семиотическом аспекте предпринимались в начале 20 века. Всемирно известные режиссёры К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов в поисках единого теат-рального пространства, фиксируемого через соответствующий профессиональный язык, интуитивно или осознанно выстраивали те или иные режиссерские системы, позволяющие обеспечивать полноценное твор-ческое взаимодействие всех участников театрального процесса.

Причём эти великие режиссёры в основном опытным путём пришли к необходимости выделения теат-рального пространства, прежде всего как «вещной» реальности, позволяющей репрезентировать это про-странство для внешних наблюдателей (например, зрителей), для самих актёров и режиссёров - в виде свое-образной обменной системы предметно-вещных символов и знаков, доступных всем участникам театраль-ного процесса. Существенно, что в «вещное» знаковое пространство театра включаются не только декора-ции, бутафория, реквизит и пр., но и сами актёры как «овеществлённый» режиссёром замысел драматурги-ческого материала. Постановщик спектакля, оправдывая своё назначение, словно «лепил» из пластилина ис-полнителя роли и его окружение, мизансценировал¹. В это же время актёр мыслится не только как один из «вещных» элементов пространства сцены, но он также представлял собой «одушевлённую» атрибутивность этого пространства и поэтому требовал особого подхода к себе как к «живому» субъекту. Так появилась первая в мире школа «перевоплощения», созданная К. С. Станиславским, провозглашающая вживание пер-сонажа в ткань сценического пространства в виде целостной смысловой «вещи» (внешний рисунок роли, воплощённый внутренним состоянием) в совокупных условиях заданных режиссёром² обстоятельств. Напряжение «внешнего» и «внутреннего», не всегда приводившее к гармонизации культурно-семиотического пространства театра, остро ощущалось и режиссёрами, и актёрами. В какой-то мере это об-стоятельство явилось предпосылкой появления двух актёрских школ («школа переживания» и «школа пред-ставления»), каждая из которых по-своему решала эту проблему.

В этой связи, возникшая школа Вс. Мейерхольда, просто довела до логического конца установку на до-минирование «вещного» театрального пространства («внешнее» становится обладателем символического смысла, при этом не игнорируется внутренне состояние актёра). Режиссёр, словно играя с театральным про-странством, актёрскую пластику и «масочность» превращал в сценическую графику изобразительной сим-волики, конструктивные телесные модели («биомеханика»³), с помощью которых воплощался социальный смысл, направленный на зрительный зал [1, 2, 3]. Отказавшись от прямолинейного правдоподобия, режис-сёр, оперируя символами, трансформировал сценическое пространство, которое теперь нуждалось в зри-тельской расшифровке уже авангардных кодов⁴. Этот этап семиотического анализа описан Г. Г. Почепцо-вым в книге «История русской семиотики до и после 1917 года» [4].

Б. Брехт в поисках «одушевлённости» вещного пространства сцены развёл, а потом совместил пластиче-ский рисунок роли с внутренней позицией исполнителя как человека, как гражданина, оценивающего игра-емый им персонаж. Режиссёр и драматург предоставлял для этого актёрам возможность некоторого внут-реннего абстрагирования от персонажей для осмысления социальной и нравственной сущности последних. В соответствии с этим принципом общее культурно-семиотическое пространство объединяло два семиоти-ческих поля: «зритель - сцена» и «исполнитель - персонаж».

¹ Мизансцена - от франц. *mise en scène* - размещение на сцене.

² Режиссёр - от франц. *régisiseur*, от лат. *rego* - управляю.

³ Биомеханика (*bios* - жизнь, *mechanike* - механика) - движение живого.

⁴ Код - это определённый набор знаков.

Зрителю также предлагалось не оставаться в роли манипулируемой во время просмотра спектакля биологической «вещной» субстанцией, а занимать активную позицию оценивающего, размышляющего субъекта непосредственно по ходу действия. Для этого общий ход действия являлся одновременно итогом монтажа отдельных эпизодов, когда зритель не погружался в зрелище, не вовлекался действием, а в перерывах между эпизодами имел возможность абстрагироваться от действия, выносить суждения о поступках того или иного героя. Этот результат, в частности, достигался через вводимые в спектакль «зонги»¹ как осмысление эпизода в разворачиваемом сюжете.

Если кратко суммировать итоги режиссёрских поисков в создании культурно-семиотического театрального пространства, то можно сделать вывод о том, что основное направление этих поисков заключалось в нахождении единого «языка-посредника» в пространстве «драматург - режиссёр - исполнитель - зритель», позволяющего обеспечивать целостность и социокультурную значимость всего театрального процесса. Не смотря на отдельные режиссёрские находки в этом направлении такой «язык-посредник» так и не был создан [5]. И тут на помощь пришла семиотика² как теоретическая дисциплина. Возникшая в начале 20 века, с самого начала она представляла собой метанауку³, оперирующую понятием знака в самых различных научных дисциплинах лишь с конца 50-х годов.

Особый интерес для теории и практики театра как явления культуры могут в этой связи представлять труды выдающегося отечественного исследователя Ю. М. Лотмана. На основе его исследований театр оценивается как множество переплетений различных сценических «текстов»⁴ и культурных кодов (драматурга, режиссёра, актёра, сценографа и т.д.), объединяемых в единую сферу культурно-семиотического пространства театра. «Тексты» и коды создают особое качество театрального пространства, по Ю. М. Лотману, семиосферу (термин введён Ю. М. Лотманом). В данном контексте любая реальность, вовлекаемая в семиосферу, начинает существовать как знаковая и в этом качестве становится вторичной моделирующей театральное действие системой [6]. Требование целостности спектакля удовлетворяется с этих позиций через соблюдение единого принципа его конструирования как совокупности соответствующих «текстов» и «грамматик». Но при этом театральное пространство Ю. М. Лотман делит на две сложно организованные части, которые находятся в противостоянии друг к другу - пространство сцены и пространство зрительного зала (как условное и реальное). Поэтому, по Лотману, и диалог создателей спектакля со зрителем должен не преодолевать это противостояние, а исходить из него. Между тем, многие исследователи и практики театра, ищущие язык для исполнителей и зрителей, так и не предложили ясных методологических оснований для выработки такого языка [5].

В этой связи построение единого культурно-семиотического пространства театра следует начинать с пространства сцены, исключив из него (пусть даже не видимого) зрителя. Фактически речь идёт о необходимости разработки профессионального семиозиса в пределах культурно-семиотического пространства сцены по аналогии, положим, с музыкальным искусством (например, с оркестром). Обсуждаться может сценическая грамматика по двум направлениям: аналогии с теорией музыки и приёмами вербализации в литературе. И уже потом можно рассматривать возможности укрупнения основного текста посредством декораций, костюмов, музыкального оформления, реквизита и прочего, - как составных частей семиосферы театра, в совокупности составляющих наличие языка-посредника между театром и зрителем [7].

О корректности сопоставления в этом отношении музыкального и театрального искусства (сопоставление театрального и литературного языков не вызывают сомнений), свидетельствуют некоторые феноменологические характеристики театра. В обоих этих видах искусств присутствуют темп, ритм, композиция, мелос (озвучивание роли) и другие характеристики. Уже поиски Вс. Мейерхольда показали продуктивность такого сопоставления («симфонический реализм»).

«Гармония сфер», согласно которой, по пифагорейскому учению, существует неоспоримая закономерная связь между музыкой, математическими величинами и космосом, оказала обширное влияние в конце 19-начале 20 веков на русских символистов, исключаяющих из этого триумвирата или замещающих другими величинами то одну составляющую, то другую. Этот мучительный поиск пронзительно описан А. Белым (1880-1934) в труде «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития»⁵.

Понятие «пространство», основательно пересмотренное в XX веке, открыло новые связи и создало «теории, устраняющие разрывы между химическим, биологическим и социальным полями научных исследований. Первоначально возникшее в биологии как совокупность условий и вещей, необходимых для существования какого-либо организма или объекта в контексте каких-то научных представлений, оно получило распространение лишь в 40-х годах XX столетия.

¹ Зонги - песни (англ. song - песня) гротескного характера с плебейской бродяжнической тематикой, близкой к джазовому ритму.

² Д. Локк, ещё в 17 веке, используя этот термин, полагал, что с помощью семиотики осуществляется передача своего знания другим, поскольку ум «понимает» вещи с помощью семиотики.

³ Метанаука - универсальная наука, претендующая на обоснование и изучение различных наук на основе общего для них принципа.

⁴ Понятие текста дано как определенное, исторически данное субъектно-объектное отношение.

⁵ Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.

Распространив сферу влияния на все науки, культурно-семиотическое пространство задаёт контекстное рассмотрение объекта исследования¹.

Как видно из практики театра, культурно-семиотическое пространство театра способно трансформироваться, превращаясь в уютную скромную комнатку, в подвал, в открытую площадку для обсуждения тех или иных проблем, в похоронное бюро... Таких примеров множество и каждый случай задаёт произведению отличную друг от друга, специфическую культурно-семиотическую пространственную атмосферу, в определённой мере управляющую самочувствием артиста, задающую контекстное прочтение сценического материала зрителем. Сегодня едва ли можно найти театр, который не проводил бы экспериментов со сценическим пространством. Достаточно вспомнить сценографию В. Колейчука² в спектакле «Превращение» по Ф. Кафке (постановка 1995 года. Режиссёр В. Фокин), где конструкция сцены вплетена в атмосферу зрительного зала, расположенного не по горизонтали, а - по вертикали. Зритель не входит в зал, а карабкается по узким лестницам, словно передвигается в шахте лифта, в которой по периметру верхнего этажа расположены зрительские кресла, сцена - по центру вертикального строения, состоящая из: гостиной - повыше, чуть ниже уровня глаз; комната Замзы - героя, испытывавшего на себе превращение, - расположена значительно ниже³. Существенным элементом сценографии комнаты Замзы является открытая для зрительского «подглядывания» не четвёртая стена, как принято в классическом представлении, а - потолок, крыша. Позже Фокин снял одноимённый фильм, который, видевших спектакль на сцене специально сконструированного культурно-семиотического пространства театра, едва ли мог удовлетворить ввиду плоскости и отсутствия рельефности киноплёнки.

Этот пример обнажает проблему характеристических особенностей всякого культурно-семиотического пространства, нуждающегося в специальном подходе к изучению его свойств и качеств. Если, положим, в эпоху структурно-семиотического бума царила противоположная убежденность в полной и окончательной разрешимости поставленных основоположниками семиотических знаний задач применительно к любому пространству вообще и в частности, к пространству театра, то к концу XX века уже не оставляла сомнений системность явлений реального мира во всей совокупности составляющих их компонентов и связей, включая отношения с окружающей средой, в совокупности организующих культурно-семиотическое театральное пространство. Сегодня театральное пространство представляется своеобразным динамическим единством хаоса и порядка, в которое допускается исследователь, обладающий системно-синергетическим мировоззрением, предполагающим междисциплинарный подход, в основании которого - изучение социального взаимодействия самоорганизации систем в реальной социокультурной практике.

Более подробное рассмотрение такого подхода - тема отдельной статьи.

Список использованной литературы

1. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. М., 1990. С. 21.
2. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Вестник Московского университета. 1989. № 2. Серия 7. Философия.
3. Бонч-Томашевский М. М. Зритель и сцена. 1. Зритель как участник театрального действия // Маски. 1912. № 1.
4. Почепцов Г. Г. История русской семиотики до и после 1917 года. М., 1998.
5. Возгрявцева К. И. Театральное пространство: культурологический аспект // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35.
6. Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1.
7. Юберсфельд А. Читать театр // Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ «Союз театр»; Изд-во ГИТИС, 1992.

КОНСТИТУЦИОННОЕ РАВЕНСТВО РЕЛИГИОЗНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ И ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТНЫЕ СИСТЕМЫ В РОССИИ (ВОПРОСЫ ЛИБЕРАЛЬНОЙ ПАРАДИГМЫ КОНСТИТУЦИИ РФ)

*Карпушкин Алексей Валентинович
Пензенский государственный университет*

Принципы отделения религиозных объединений от государства и их равенства перед законом (ст. 14 Конституции РФ) содержащиеся в Главе 1 Конституции РФ, закреплены как основы конституционного строя России. При этом, конкретизация конституционных положений в законодательно раскрытых актах, отражает несоответствие текущего правотворчества фундаментальным принципам Конституции РФ.

¹ Современное научное понимание понятия уже не удовлетворяется представлениями о культурно-семиотическом пространстве как вместилище мира идей или вещей, рассматриваемых, по сложившейся в 20 веке традиции, с позиций субстанциональной или реляционной концепций, как утверждает А. П. Левич [5]. В 21-ом столетии концепции уже не мыслятся оппозиционными, а как дополнение друг к другу [6].

² Колейчук В. Ф. (р. 1941), российский художник, теоретик искусства и изобретатель. Член группы «Движение», продолжатель традиций русского конструктивизма.

³ Созерцание сверху превращения обаятельного героя в чудовище смешивается с чувством удовлетворения от ощущения безопасности, как в зверинце.