Каржаубаева С. К.

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/7-1/23.html

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

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2009. № 7 (26): в 2-х ч. Ч. I. С. 70-74. ISSN 1993-5552.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/7-1/

© 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

что указывает на умышленный характер и направленность действий Коюшева Р. Н. при совершении им инкриминируемых ему преступлений [Архив Ставропольского краевого суда].

По делам рассматриваемой категории может быть назначена и психолого-психиатрическая экспертиза. Как следует из материалов дела об убийстве Анхелеса Уртадо Энрике Артуро, обвиняемые хроническими психическими расстройствами, слабоумием, иными болезненными состоянием психики не страдают, могли в полной мере осознавать фактический характер и общественную опасность своих действий и руководить ими. Экспертизой выявлены индивидуально-психологические особенности обвиняемых: выраженная избирательность, эгоцентричность, стремление быть в центре внимания, потребность в уважении со стороны окружающих, упорство и ригидность в отстаивании собственной позиции, тенденция к демонстративному поведению, раздражительность и т.п., свидетельствующие о том, что обвиняемых характеризуют невосполненные жизненные потребности, общественные претензии [Архив Воронежского областного суда].

В рамках анализа видов экспертных исследований, проводимых по делам о преступлениях против жизни и здоровья, совершенных по мотивам национальной, расовой, религиозной ненависти или вражды, следует отметить и судебно-политологическую экспертизу. Основное назначение подобного рода исследования состоит в уяснении смысловой направленности представленной информации, базисом которой является, как правило, заимствованная из иных источников либо собственная концепция автора. При этом зачастую невозможно однозначно ответить на вопрос о том, может ли та или иная информация сформировать мотив преступления на почве расовой или национальной ненависти. Ответ на поставленный вопрос зависит от психологических характеристик того или иного человека, а также социальных условий его существования.

Экспертные исследования по делам о преступлениях против жизни и здоровья, совершенные по мотивам национальной, расовой, религиозной ненависти или вражды, носят комплексный характер ввиду того, что для проведения таковых необходимо обладать специальными познаниями в различных областях знания: филологии, социологии, философии, психологии, этносоциологии, этнологии и других наук. Именно поэтому проведение подобного исследования получило отражение в литературе в качестве социогуманитарной экспертизы [Коршунова, с. 86]. Проведение подобных исследований ориентировано на выяснение характера воздействия текстов, рисунков, высказываний, лозунгов и т.д. на ту аудиторию, которой они адресованы. Как отмечает Н. М. Гиренко, «в экспертном анализе в первую очередь должны быть представлены сущностные характеристики с позиции эксперта таких интересующих расследование явлений, как разжигание вражды и розни, оскорбление национальной чести и достоинства, раскрыты механизмы информационного и психологического воздействия оцениваемого события на индивида и группу и т.д. Только после этого возможна дальнейшая достаточно объективная характеристика самого исследуемого материала» [Гиренко, с. 87].

Список литературы

Аминев Ф. Г. Роль и значение судебных экспертиз в расследовании преступлений // Эксперт-криминалист. 2008. № 2.
Архив Воронежского областного суда. 2006. Дело № 2-29/2006.
Архив Ставропольского краевого суда. 2006. Уголовное дело № 74097.
Гиренко Н. М. Социогуманитарная экспертиза как источник доказательственной информации // Методика расследования преступлений, совершаемых на почве национальной или расовой вражды или ненависти / под общ. ред. О. Н. Коршуновой. СПб., 2002. 92 с.
Методика расследования преступлений, совершаемых на почве национальной или расовой вражды или ненависти / под общ. ред. О. Н. Коршуновой. СПб., 2002. 92 с.

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Каржаубаева С. К.
Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова

Театр - важнейшая художественная практика, восходящая к древнейшей истории человечества, и постижение его с позиции теории искусства возникло из-за стремления понять многообразие и всеобъемлющий характер театрального феномена, рассмотрение которого уместно начинать с определения его сущности. Аналитика театрального феномена как зрелищного искусства оказывается необходима для раскрытия повседневного существования человека и тех импульсов, которые заставляют его отрываться от повседневности, чтобы ее же - обогащать смыслами. Все, чем наполнены зрелища - это события, вращающиеся в поле основных модусов человеческой экзистенции: любви и ненависти, борьбы и конфликтов. Это те всегда актуальные вопросы, которые имеют непосредственное отношение к способу бытия человека в мире. Зрелища вновь и вновь возвращают нас к этим вопросам, особым образом, позволяя проникнуть в их аффективный смысл. Но для этого необходимо определить, прежде всего, специфику и те особенности, которые отличают театр от других форм общественного сознания. Театр - искусство многосоставное, а при уяснении любой синтетической художественной формы особенно важно выделить необходимое для нее образное начало. В театре - ни музыка, ни танец, ни архитектура, ни живопись, ни словесное искусство не являются обязательными. Ведь спектакль может состояться и без декораций, и без музыкального сопровождения действия и

даже, без звучащего словесного текста (в балете и пантомиме). В данном случае нас интересует мера оправданности синтезирования видов искусств, и их объективная суть в театральном комплексе, обладающего относительными достоинствами и относительной ограниченностью.

Уже в начале XX века теоретики искусства отмечали, что синтетические произведения органичны лишь в тех случаях, когда они прочно опираются на какой-то один вид искусства и свойственную ему образность. И действительно, синтез плодотворен и раскрывает перспективы только там, где он создается под эгидой одного вида искусства. С другой стороны, безусловно, и то, что художественные синтезы ценны, поскольку они создают атмосферу для полного выявления возможностей доминирующего в нем вида искусства. Равноправными виды искусства могут быть, когда они существуют порознь. В художественных синтезах иерархичность их взаимоотношений неизбежна. Так, если в пространственных синтезах доминирует архитектура, подчиняя себе скульптурно-живописные произведения, то в театральной иерархии искусств это место отведено актеру и режиссеру. Все виды искусства, выделившись из синкретизма художественного первобытного творчества, развивались на основе одного из видов материала искусства: архитектура - на основе распределения тяжестей, скульптура - на основе пластики, живопись - на основе света, музыка - на основе звука, литература - на основе конкретно-чувственных представлений, и только театр сохранил в своей природе всю полноту материала.

Синкретически-синтетическая суть театрального произведения выражается в спектакле через определяющие моменты, которые диктуются закономерностью материала творческой деятельности. На базе определяющих моментов формируется каждое произведение театра вне зависимости от исторических, национальных, жанровых и других особенностей, строится образная структура сценического произведения: его визуальная значимость, звуковая насыщенность и его сюжетно-фабульное развитие. В театре - художественный синтез перестает быть художественным целым, когда за определяющий признак этого целого берутся его отдельные качества или свойства, составляющие этот синтез, а не новое качество целого, достигнутое в процессе синтеза, - новое художественное образование. Спектакль как синтетическая форма художественно полноценен, когда присутствующие в нем музыкальное, живописное и словесное начала служат решению постановочных задач. Если же компоненты театрального синтеза выдвигаются в центр, и «теснят» актеров, режиссера, то спектакль, а, следовательно, искусство несет невосполнимые утраты и вместо собственно театра возникают, лишенные органичности формы. Театр – коллективное творчество: в спектакле объединяются усилия драматурга, режиссера, художника, композитора, актера. В этом смысле новое художественное образование как художественное целое неповторимо, хотя и повторимы составляющие его элементы (средства).

Процесс создания произведения театрального искусства – спектакля, процесс многогранный и сложный. Средства художественного обобщения, то есть средства создания образа в театральном искусстве, лежат в разных выразительных плоскостях. По своей внутренней структуре художественный образ спектакля – это синтез сложного органического состава, в котором различные выразительные средства, находясь в тесной взаимной связи (в процессе взаимного видоизменения своих качеств), сохраняют при этом свою особую, специфическую силу выражения. Все они соавторы синтеза, за каждым элементом которого отчетливо различаются относительно самостоятельные суверенные сферы творчества со своими специфическими функциями в этом целом (режиссер, актеры, композитор, художник, и т.д.).

Театр – искусство и синтетическое и коллективное. Синтез средств, а за ним «сумма усилий» необычайно расширили сферу жизненного содержания художественного образа. В отображении действительности в совокупности ее сторон и явлений и заключается его специфическая мера. В этой мере – эстетическая многогранность театрального искусства, которая позволила охватить и все стороны внутреннего мира человека, весь комплекс человеческой восприимчивости, как бы вызывая «сумму переживаний». Именно отсюда и идет «повышенная» действенность и широта его творческого диапазона, могучая сила эмоционально-эстетического воздействия на человека.

С другой стороны, природа его так же условна, как условна выразительность любого вида искусства. Театр не перешагнул условной природы искусства, а поэтому имеет свои ограничения, свои особые условно-специфические способы обобщения и выражения. В театре художественный образ многогранен, а поэтому и многомерен. Средства художественного обобщения, то есть средства создания образа в спектакле, как отмечалось, лежат в разных выразительных плоскостях. И в этом смысле театр - искусство многоплановое, отражающее одновременно разные стороны действительности разными средствами, обладающее широкими конкретно-изобразительными возможностями отображения и обобщения. Естественно, сразу возникает вопрос: какова основа театрального синтеза? Что связывает воедино различные средства выразительности, в какой-то мере уже известные другим искусствам? В чем его качественное своеобразие? Каковы те объективные границы, которые отделяют его от образных средств других искусств?

Как известно, творческий процесс создания спектакля (если представить этот процесс упрощенно и схематично) начинается с драматургической основы – пьесы – и дальше в ходе режиссерского осмысления и выражения его содержания - искусство актера, художника, композитора и т.д. И если разложить спектакль на первичные элементы, то обнаружим качества всех видов искусств: это одновременно и литература, и живопись, и музыка. Спектакль – это союз самых разнообразных средств выражения и воздействия, а поэтому чрезвычайно сложное по своей внутренней архитектонике целое. Говоря об архитектонике этого целого, его специфике, подразумевается, что театральное искусство - искусство полифоническое. Поэтому, исследова-

ние выразительной структуры спектакля должно слагаться из анализа всех его сторон: драматургической, режиссерско-постановочной, актерско-исполнительской, изобразительно-декоративной, музыкально-звуковой и т.д. Только учитывая эту полифонию и многослойность, можно правильно решить проблему содержания и формы художественного образа.

Но значит ли это, что художественный образ спектакля строится как слагаемое выразительных средств разных искусств. И, да и нет. Да – потому что и драматург, и актер, и художник, и композитор в работе над спектаклем исходят, прежде всего, из специфики своего вида искусства. Они не порывают с ней. Она остается их творческой основой. Театр отнюдь не разрушает эту специфику, не сводит ее на нет, а лишь ставит новые задачи применительно к новым условиям ее существования. Больше того, для выявления образа спектакля необходимы именно специфические свойства каждого из «слагаемых». Именно черты различия, а не сходства между отдельными видами искусства и обогатили театральное искусство. Обращаясь к таким средствам выражения, как слово или музыка, театр вовсе не требует от них присущей ему изобразительности (на которую способны и слово и музыка, но что не составляет их специфических свойств). Для театрального синтеза важны их особые качества, не иллюстрирующие изображение, а углубляющие его средствами, недоступными самому изображению, но как бы лежащими в подтексте изображения. Если бы выразительные средства при этом теряли в процессе синтеза свои особые, свойственные только им качества, они были бы не нужны театру.

Взаимоотношение выразительных средств не сводится в театре к простому сложению. Их синтез дает новое эстетическое качество, новое, более широкое и многогранное видение, возможность рассмотреть действительность по-новому. В этом новом целом все его компоненты, естественно, приобретают новые качества, отражают и несут в себе черты этого общего-целого как единой и внутренне связанной системы. Здесь все обуславливается их взаимосвязью, взаимовлиянием. Здесь речь идет о качественно новом образовании, элементы которого, с одной стороны, находятся в тесной взаимосвязи, а с другой – существенно отличаются друг от друга. Целое не подавляет части, а часть, сохраняя в себе свою особую внутреннюю силу выражения, служит целому. Все части целого сообща решают общую задачу, но решают ее различными путями. Все они соавторы театрального синтеза, за каждым элементом которого стоит относительно самостоятельная суверенная сфера творчества со своими специфическими функциями в этом целом. В театре - одно искусство, по самой своей природе и смыслу, является условием существования другого.

Художественный образ, в области теории театрального искусства, рассматривают как синхронную систему или комплекс сопряженных разновеликих и разнотипных образов, в рамках данного театрального представления. При таком подходе к художественному образу все основные характеристики распространяются как на образ в целом, так и на составляющие его «малые» образы [1, с. 224].

Теоретиками, художественная целостность спектакля, трактуется как нечто определенное и «объемлющее собой все различные свои части, но какие бы части ни усматривались в ней, она продолжает быть неделимой» [2, с. 331]. При этом особо выделяют, что целостность в искусстве «соткана из диалектических противоречий, создающих особое напряженное поле художественного образа» [1, с. 225]. В спектакле, как произведении театрального искусства, художественный образ предстает в качестве объективации идейного замысла, который и сам по себе тоже есть процесс, имеющий свою длительность. И здесь, идеальное непосредственно вступает в контакт с материальным.

В онтологическом статусе правомерно утверждение основных стадий художественного образа: «образ первичный (идеальный)» или «образ-замысел»; «образ-произведение», «образ-восприятие», «художественный образ» [Там же, с. 228]. Выделяя художественный образ как итоговую стадию бытия театрального представления, было бы неверным отождествлять образ-замысел с интенцией художника, предшествующей творческому процессу, ведь любое намерение еще не замысел. Образ-замысел можно было бы назвать эскизным проектом будущего спектакля, если бы не была так велика разница между разработанностью проекта и первоначальной смутностью образа-замысла. Следовательно, от интенции - образ-замысел отличается тем, что это не цель, не задача, не побуждение, а первый этап конкретизации всех этих начал, превращения их в собственно художественное произведение, носящее пока характер идеального замысла. Ибо замысел возникает как некоторая конкретность, как предвидение будущей целостности. И это предвидение уже имеет определенную структуру, организацию, обладает качеством представимости, обобщенности, сжатости, целостности.

Об отношении «образ-замысел» - «образ-итог» писали неоднократно, подчеркивая, что становление образа есть форма его бытия, образ не дается, а возникает, рождается. Образ, задуманный драматургом, режиссером, актером, художником, закрепленный ими в отдельные изобразительные элементы, окончательно «становятся» в восприятии зрителя. Образ-замысел «становится» образом-восприятием, проходя через стадию произведения. Органическая целостность является не имманентным качеством любого и каждого творения художника, а высшим критерием художественности. И если произведение им обладает, то становится возможным и формирование итоговой целостности, формирование образа произведения. Образ произведения формируется в индивидуальном сознании человека. Но художественное произведение воспринимается множеством людей. Оно становится достоянием множества индивидуальных сознаний, но не остается достоянием только лишь индивидуума. В общении своем с другими людьми человек отдает сформированный им образ произведения общественному сознанию. В формировании образа произведения участвует весь опыт человека: не только индивидуальный, но и коллективный, общественно-исторический.

Рассмотрим статус театрально-декорационного искусства в процессе достижения эстетической и выразительной целостности художественного образа спектакля. Как искусство создающее зрительный образ спектакля, сценография способствует раскрытию содержания и стиля театрального представления, усиливая воздействие на зрителя посредством своих особых специфических средств выразительности. Являясь органической частью такого сложного вида искусств, как театр, сценография включает в себя всю полноту проявления пространственных видов искусств, она питается их корнями, но в то же время не может быть сведена ни к одному из них. Закономерность визуального восприятия в сценографии определяется следующими основными аспектами. Первый из них связан с отношением «театральное представление - зритель», где речь идет об апеллятивной направленности спектакля, о его аудитории, поскольку театральное искусство ориентируется в первую очередь и главным образом на человеческий коллектив - зрителей. В отличие, например, от станкового искусства, которое по преимуществу ориентированно на индивидуального человека, и воспринимается как нечто обращенное только к нему, и взывает к разуму и способности проникновения отдельного человека. Если станковое искусство рассчитано на личный тип общения: позволяет зрителю углубиться в свою среду, устанавливает с ним «проникновенный» контакт, то сценическое искусство – всегда стремится, как бы организовать и подчинить себе эмоции и чувства зрителей. Даже если в зале сидит один человек, он не может не чувствовать причастности и соединения с чем-то гораздо более значительным, нежели он сам, взятый в отдельности.

В театре зритель необходим в момент творческого созидания создаваемого на глазах у зрителя, в момент представления спектакля, а не после, зритель является соучастником его создания. К тому же зритель в театре находится в относительно статичном положении, он «закреплен» за определенным местом в зрительном зале. К сравнению, например, скульптурное произведение зритель осматривает со всех сторон, двигаясь на разном расстоянии от него. В силу этих особенностей характеризующих отношение зрителя и произведения в театральном искусстве сценическое представление должно быть зрелищем, раскрывающимся перед зрителем в каждый момент творческого созидания в динамике реального времени и в динамике реального движения.

Второй аспект касается «архитектоники спектакля» и связан с функциональной предназначенностью данного вида искусства. Оно всегда связано с пространством и архитектурой сцены. Сценическое произведение начинается с деления театрального пространства на две части: ту, где должно происходить театральное представление и ту часть, откуда оно должно восприниматься зрителем. Этот момент является отправным в сценографии спектакля. Форма взаимоотношения этих двух частей театрального пространства исторически менялась. И эти трансформации отражали не только этапы развития театра, но и зависели от многих других особенностей развития всей культуры. Все это нашло свое отражение в понятии сценографии как «организация общего театрального пространства». Это понятие включает в себя топографию театра, иначе говоря, архитектурное деление пространства; далее, деление пространства на массы, актерскую и зрительскую; и, можно еще добавить, деление этого пространства по коммуникабельному принципу - на автора и адресата.

Понятие «организация сценического пространства» отражает взаимообусловленность реального и ирреального сценического пространства в спектакле. Реальное сценическое пространство определяется характером архитектурной взаимосвязанности сцены и зрительного зала, что определяет особенности сценического пространства (сцена-коробка, сцена-арена и т.д.), технической насыщенностью сцены, размерами. Реальное сценическое пространство может диафрагмироваться кулисами и падугами, уменьшаться по глубине при помощи завес, то есть изменяться в физическом смысле. Ирреальное пространство спектакля меняется за счет различного характера взаимоотношений масс пространства, светового состояния этого пространства, его цветовых характеристик, характера построения линий в этом пространстве. Оставаясь в физическом плане неизменным, оно становится другим в художественном восприятии. Здесь может меняться ощущение общих размеров пространства, определенность его развития: замкнутое, раскрытое перспективно, направленное ввысь и т.д.

Взаимоотношение масс в актерском ансамбле» - понятие, в котором отражена динамика актеров как определенных масс, составляющих неотъемлемую часть сценического пространства и характер их взаимоотношений между собой и пространством сцены. Актеры в ходе сценического представления образуют отдельные смысловые группы, мизансцены. В результате они вступают в сложные пространственные отношения со всей визуально значимой средой спектакля. Эта динамика масс уже заложена в драматургии спектакля и является важным моментом в создании театрального образа. Актерский ансамбль неразрывен со всей средой сценического пространства, поэтому он воспринимается зрителем в контексте окружающих его предметов, световых пятен, и на этом строится все художественно значимые образы.

Третий аспект проблемы связан с рассмотрением специфической формы, свойственной театрально-декорационному искусству. В целом, театральное искусство, как известно, тяготеет к подчеркнутой обобщенности, поскольку рассчитано на восприятие с большого расстояния и почти всегда с одной точки зрения, в отличие, например, от станкового искусства, с которым человек остается с глазу на глаз. Станковое искусство всегда стремиться к особой тонкости, к разнообразию интонаций и оттенков формы. Хотя некоторые исследователи говорят о лаконизме и ритмике театрального искусства, и тяготении к повествовательности и нюансам, лишь постепенно овладевающих зрителей, столь характерных для станкового искусства, известны, например, и лаконичная монументальность станковых произведений Давида, и пристрастие к повествова-

тельности сценографии 30-х годов XX столетия. Как видим, здесь назревает вопрос о масштабах и степени соотнесенности театрального искусства с миром, с одной стороны, и человеком – с другой.

Театральное искусство всегда стремится соотнести человека с такими масштабными единицами, как человеческий коллектив, род со всем его прошлым, как строй мироздания, то есть вывести его из круга своего частного «я». Оно поднимает зрителя, заставляет его почувствовать свою масштабность, хотя, и зачастую, лишь ценой приобщения его к обобщенным единицам: истории, мирозданию, к человеческому роду в пространстве и времени. Оно (театральное искусство) как эпос тяготеет к имперсональному, всеобщему, родовому. Это одновременно восхождение к чему-то высшему и стирание индивидуальности.

Декорационное искусство, как правило, мало способно к изолированному существованию, полной жизнью оно живет только в синтезе. Декорация живет в архитектуре сцены и создает особую среду спектакля. Но это означает, что и она сама должна проникнуться единодушием с пространством сцены, быть ее частью и пожертвовать своей свободой во имя целостности спектакля. В свою очередь, слияние с архитектурой сцены оказывается возможным и плодотворным в том случае, когда драматургия обладает мощью и несет в себе идею мира, в таком контексте театральное искусство воплощает идею многообразия, сходящегося к единству. И потому «хорошие» декорации создаются лишь в расчете на драматургию, ибо только в единстве с ней они получат полноту звучания, только в этом случае сценография может глубоко раскрыть образное значение спектакля.

В тоже время сценография не может слепо и беспрекословно подчиняться архитектуре. В лучших своих образцах она всегда стремилась образовывать с ней гораздо более сложное единство, нежели единство простого подчинения, и тяготело к диалогу с ней. В результате этого диалога, постоянного и глубокого соотнесения театрально-декорационного искусства и архитектуры рождался стиль, рождалась особая и более значительная среда.

Список литературы

1. **Михайлова А. А.** Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание '76. М.: Советский художник, 1976.
2. **Лосев А. Ф.** История античной эстетики. М., 1969.

СИМУЛЯТИВИЗАЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Коновалова О. А.
Кузбасский государственный технический университет

На рубеже веков открытие так называемой симулятивной реальности, определившей облик всей постмодернистской культуры, поставило перед философией ряд вопросов, связанных с осмыслением ее сущности, истории возникновения, перспектив и последствий ее развития. И если до недавнего времени философия «размышляла о бытии, а в последние два столетия – также (и все больше) о небытии», то «сегодня ей пришлось столкнуться с новым предметом, симулятивным псевдобытием» [Зенкин, с. 40].

Симулятивность культуры постмодерна может быть осмыслена через одно из центральных понятий постмодернистской гуманитарной науки – «симулякр». В предельно общем смысле симулякр – это «образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, поверхностный, гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, артефакт, основанный лишь на собственной реальности» [Маньковская, с. 211]. Он может быть определен как псевдовещь, псевдообраз, превдопроцесс, то есть некий факт псевдореальности, замещающий реальность постреальностью посредством симуляции, которая выдает отсутствие за присутствие, стирает различия между реальным и воображаемым.

Одной из особенностей постмодернистской культуры стало то, что симуляция, имевшая место и в иные культурно-исторические периоды, принципиальным образом изменила саму свою природу. Вместо вещей и предметов (в которых симуляция могла выступать, например, в качестве подделки) основой симулятивной реальности стали процессы, деятельностные и информационные аспекты общественного и индивидуального бытия.

Среди различных процессов и деятельностных сфер в наибольшей степени процессу симулятивизации подверглась коммуникация. Не случайно симулятивная реальность постмодерна определяется некоторыми исследователями как «информационная среда», созданная различными средствами информации и коммуникации. Коммуникация, будучи процессом социокультурного взаимодействия, имеющим своей целью передачу информации посредством определенных знаковых систем, языков и приемов, явилась той областью, в которой знак наделяется первостепенным значением, представляет собой наиболее значимый элемент. Поэтому процесс симулятивизации, ядром которого является отчуждение знака от референтной реальности, в первую очередь затронул именно коммуникативную сферу, именно в ней проявился наиболее ярко и рельефно. Это имело следствием то, что симулятивизированная коммуникация фактически перестала выполнять