

УДК 792.01+929

**ПУТЬ К СИМВОЛУ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОМУ СРЕДСТВУ
ЧЕРЕЗ ИСКАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ФРАНЦУЗСКОГО АВАНГАРДА**

Алесенкова В.Н.

*Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В.Собинова, Саратов, Россия,
e-mail:alesenvic@yahoo.com*

Статья посвящена изучению театрального символа и его свойств, откликаясь на проблему подмены символа знаком. Весомый вклад французских теоретиков (А. Арто, П. Пави, А. Юберсфельд, Р. Барта) в развитие семиотики театра предвосхитил изучение театрального символа как выразительного средства метафизического театра.

Рассматривая символ в новом аспекте (условный символ), статья раскрывает доминантную роль смысловых физических действий актеров в формировании мифа (вторичной смысловой структуры спектакля) и в создании символического образа – метасимвола.

Ключевые слова: символ, знак, смысловые действия, символический образ (метасимвол), миф.

**THE WAY TO SYMBOL AS THE MEANS OF EXPRESSION THROUGH
THE RESEARCH OF FRENCH THEATRE AVANT-GARDE**

Alesenkova V. N.

Saratov State Conservatoire (Academy). L.V. Sobinov, Saratov, Russia, e-mail:alesenvic@yahoo.com

This paper researches theatre symbol and its attributes by reason of the problem of substitution of sign for symbol. An important contribution of French semioticians (A. Artaud, P. Pavis, A. Ubersfeld, R.Barthes) to development of theatre semiotic anticipates learning symbol as the means of expression for metaphysical theatre.

Considering symbol in a new aspect (conventional symbol) the paper discovers the dominant role that actors' meaningful physical actions play in creating the myth (drama's secondary sense structure) and also in building up a symbolic image, i.e., a metasymbol.

Key words: symbol, sign, meaningful action, symbolic image (metasymbol), myth.

Театр как обладатель уникальной системы выразительных средств менее всего подвергся структуризации вследствие динамичности всех его элементов, где символ может быть выражен как в статичных, так и в динамичных формах, что значительно усложняет определение символа и его взаимоотношения со знаком.

На базе неполного представления о структуре театрального символа, которая в корне отличается от структуры изобразительных символов, формируются две проблемы: 1) подмена символа знаком и отсутствие методологии распознавания современной символизации с позиции театральной критики; 2) неэффективное использование отдельных визуальных объектов-символов, не вовлеченных в действенный процесс спектакля, с позиции режиссуры. Чтобы определить, в чем состоит сущностное отличие современного театрального символа, уникальность его образования и восприятия, необходимо изучить структуру и способы достижения символизации.

Значительный вклад в развитие семиотического подхода в прочтении спектакля внесли французские театроведы, которым мы обязаны возникновением новаторских идей в области метафизики театра, мифотворчества режиссера, ритуальности театра, знаковой структуры спектакля, то есть понятий, сопутствующих развитию театрального символа.

Идея метафизического театра А. Арто тесно сопряжена с символом, ибо символ является единственно возможным материальным воплощением мира духовного, и тот факт, что символ – это мост между мирами (рациональным и мистическим, физическим и метафизическим), зафиксирован в философских размышлениях многих авторов и не вызывает сомнений. А. Арто в статье «Режиссура и метафизика» писал: «...истинная поэзия, независимо от нашего желания, всегда метафизична, и я сказал бы, что именно ее метафизическая значимость, степень метафизической действенности и придают ей истинную цену» [2, 45]. Смысловая параллель между поэтичностью театра и его метафизичностью проводится в той мере, в какой художественность и образность театрального языка пробуждает в зрителе ассоциации, связанные с понятиями и процессами ноуменального (непроявленного) мира, которые, по сути, являются предметами метафизики: бытие, Бог, свобода, истина, жизнь, смерть, душа, и т.д.

Предлагая отказаться от текста, Арто имел в виду не подавление слова в театре, но использование языка «новым, особым и необычным способом», возвращающим ему «былую способность действительно взрывать и проявлять нечто» [2, 48]. Говоря о метафизике слова и о метафизике театра, он подготовил почву для дальнейшей интеграции символа в театральное действие, как единственного способа выразить невыразимое, передать зрителю новое содержание в таких универсальных образах, архетипы которых доступны подсознанию

любого человека. «Спектакль должен быть зашифрован от начала и до конца, как будто он написан на каком-то новом языке» [2, 108], способном выводить дух зрителя на иные планы Бытия. Теперь, спустя более полувека, идеи Арто о языке символов театра будущего как никогда актуальны и помогают режиссеру-мыслителю формулировать свою философскую концепцию в формах, доступных одновременно нескольким уровням зрительского восприятия.

Французские театроведы П. Пави и А. Юберсфельд первыми применили способ лингвистического анализа текста к языку театра. «Более тонкое прочтение многочисленных знаковых сетей – это также элемент игры, и, следовательно, приносит эстетическое наслаждение; более того, семиология позволяет занять зрителю активную творческую позицию по расшифровке знаков, конструированию смысла» [6, 194]. Надо отметить, что Пави, предлагая «изучать сценические процессы символизации, рассматривая сцену как риторическую: метафору, метонимию, аллегорию» [5, 309], не оговаривает, каким именно образом перенести понятие метафоры, метонимии или аллегории на язык театра.

Безусловно, Пави и Юберсфельд опирались на базовые достижения современных ученых в области знаковых систем и не рассматривали символ отдельно от знака. Поэтому граница между символом и знаком до сих пор остается размытой.

Смысл лозунга А.Арто – «Создавать мифы – вот истинная цель театра» [2, 127] – стал более понятным, когда французский структуралист Р.Барт сформулировал понятие системы знаков и структуры мифа, и спектакль, как вторичная знаковая система, выкристаллизовался в миф, режиссерскую смысловую надстройку над первоначальным смыслом текста пьесы. Понятие мифа прочно вошло в теорию театра как форма, о которой Р.Барт говорит как о коммуникативной системе, сообщении: «<миф> представляет собой один из способов означивания» [3, 72]. Следовательно, миф и является идеальной формой театра, обладающей наиболее широким спектром средств и возможностей для передачи метафизического смысла. Р.Барт предлагает три варианта отношений между знаками в структуре мифа [3, 246-252] – символический, парадигматический и синтагматический.

Если спроецировать принцип отношения между знаками на отношения между формой (объектом) и содержанием (представлением об объекте) в момент их символической связи, можно предположить существование трех возможных аспектов символа, создаваемого в процессе символизации: символ-знак, символ-метафора и символ-образ. Надо отметить, что во всех трех предполагаемых аспектах, символ может быть проявлен в физическом, психическом и ментальном плане одновременно, но каждому из аспектов характерна доминанта, которая выявлена как определяющая. Так, в случае вертикального залегания означаемых мы имеем дело с так называемым «традиционным» символом, который в про-

цессе означивания фиксирует лишь одно из возможных значений. В случае возникновения символического смысла в результате неоднократного взаимодействия элементов символизации с объектом, обнаруживаем, что символ реализуется в представлении зрителя, большей частью, благодаря метафорической связи объекта с несколькими смысловыми значениями, а сам объект становится «условным» символом. Формирование символа-образа вообще не происходит на визуальном уровне, а возникает в сознании зрителя как результат гармоничного взаимодействия нескольких условных и традиционных символов, реализуясь как символический образ. Эта полярность символа, способного существовать одновременно на уровне формы (означающее) и представления (означаемое), стала предметом разногласий в понимании символа и знака среди теоретиков.

Семиологи затрагивали вопрос о дуальности символа, ввиду его знаковой структуры, но несколько в другом ракурсе, изучая в основном «традиционные» символы. Что касается «условного» символа, то ближе всех к его пониманию подошел П. Пави, заметив, что в структуре знака изменению подвержено как означающее, так и означаемое [4, 108]. В первом случае одно и то же означаемое выражено в разнообразных формах, например, в сценографии, свете, музыке и жесте одновременно, а во втором случае, наоборот, одна и та же форма в процессе спектакля меняет смысловую нагрузку, создавая такую итоговую знаковую комбинацию, которая в представлении зрителя может создавать истинно театральные символы, действующие только в рамках спектакля.

В энциклопедических определениях символа всегда фигурирует понятие знака, поскольку символ пользуется знаковой структурой на уровне отношения между формой (объектом) и представлением об объекте, но на этом совмещение символа со знаком заканчивается. Если на уровне представления об объекте процесс формирования знака завершается, то процесс формирования символа как раз только начинается. Граница между символом и знаком лежит не на уровне визуальной формы, как многие до сих пор уверены, а исключительно на уровне зрительского восприятия. «Граница между искусством и жизнью, знаком и его референтом становится крайне подвижной, – как если бы это перемещение преобразовывалось в непрерывное смещение ясной границы театра и семиологии» [5, 240].

Таким образом, искания французского театрального авангарда в области семиотики театра представляют собой ценнейший материал для дальнейшего исследования символа как выразительного средства в театральных постановках. Благодаря исследованиям Р. Барта, П. Пави и А. Юберсфельд мы получили представление о знаковой структуре, которую можем применить к символу, но та часть символа, что лежит за рамками знаковой природы, представляет научный интерес, поскольку для реализации метафизического театра знаковая структура должна перерасти в символическую.

Проблема многих режиссеров на сегодняшний день заключается в том, что они используют отдельно взятые традиционные символы, не вовлекая их в процесс спектакля, тем самым, лишая зрителя здоровой творческой фантазии. Под *традиционными* символами здесь следует понимать объекты, позаимствованные из мифологии, религии или народного фольклора, имеющие устойчивую связь с определенным понятием. Зная о том, что распятие – это символ христианской веры, корона – символ власти, древо – символ жизни, весы – символ равновесия и так далее, наше зрительское восприятие не охватывает совокупность процессов или принципов, объясняющих суть явления, но лишь проводит логическую связь объекта со значением, образуя знак. И здесь определяющую роль в толковании играет наличие или отсутствие у индивидуума элементарных знаний об объекте.

Утрата ключа к пониманию многих символов, ставших «мертвыми», значительно снижает эффективность их применения в качестве моста из рационального мира в мир мистический. Чаще всего, отдельно взятый традиционный символ в любом спектакле превращается в знак. Традиционные значения, приравнивающие символ к знаку, не могут создавать в представлении зрителя дополнительных смысловых ассоциаций хотя бы потому, что отправной точкой любого внутреннего действия должно быть действие внешнее. Отсутствие действия свидетельствует об отсутствии жизненных процессов. Поэтому традиционный символ в качестве объекта может быть включен в общую структуру символизации только при столкновении с действием, иначе он будет мертвым языком.

Символическая структура спектакля – это визуальная реализация внутренних действий, и в этой структуре именно условный символ является говорящим языком, ибо он продублирован действием. *Условным* символом становится интуитивно выбранный режиссером визуальный (реже акустический) объект (предмет, персонаж), на котором фокусируются ассоциативные представления режиссера. И те смысловые физические действия, которые осуществляются актерами над этим предметом, или в связи с этим персонажем, подразумеваются как внешнее проявление процессов внутреннего плана. Символ реализуется не на сцене, а в воображении зрителя, формируясь в области *представления* об объекте, вовлеченном в сценическое действие. Корреляция всех значений, накапливаемых зрителем об этом объекте в течение спектакля, создает тот самый символический образ (символ-образ), который можно назвать *метасимволом*.

Вовсе не значит, что обязательной целью режиссера является создание символического образа. «Ни один человек не может взять более или менее рациональную мысль, полученную путем логических умозаключений или направленным усилием, и придать ей «символическую» форму. В какие бы фантастические одежды не облечь ее, она останется знаком, прикрывающим стоящую за ним рациональную идею, а не символом, таящим в себе что-то неведомое» [7, 50]. Это доказывает, что невозможно вдруг создать спектакль-миф или, вы-

брав для постановки символическую драму, думать, что символизация на сцене возникнет сама собой. Символическая концепция – это определенный способ понимания и метафизической трактовки явлений реальной человеческой действительности.

Философствуя, режиссер-рационалист приходит к выбору объектов-символов с уже зафиксированным значением, как бы вовлекая в разговор только интеллектуального зрителя, оставляя остальных скучать. Напротив, режиссер-мыслитель, ежедневно изучая жизнь в сравнениях, впечатлениях и аналогиях, подмечает в самых простых вещах глубокую мудрость, которой откровенно делится со зрителем, помогая зрителю открывать для себя философию вещей, заключенную не в рассуждении о предмете, а в принципах и законах, которыми этот предмет объединяется с мировыми законами нашей вселенной, от человека до Бога. И эти познанные, часто интуитивно, режиссером процессы составляют суть театральных символизаций, собираясь в символический образ, который апеллирует к подсознанию зрителя, открывая возможность реального общения душ, и такой театр просто необходим.

Спектакль А.Васильева *Медея. Материал* по пьесе Х.Мюллера, поставленный в 2001 году в Академии Экспериментального Театра «Academie Traversei» в Париже, является современным воплощением спектакля-мифа как сакральной формы театра, инсценирующей величайшие истины. Миф как способ подачи этих истин становится языком мистерии, реализуя на практике идеи Арто и других приверженцев метафизического театра. Спектакль *Медея. Материал* можно назвать «драматизированным оккультизмом», где режиссер выступает как философ и учитель, а актриса В. Древилль, играющая Медею, становится жрицей, осуществляющей мечту о театре-храме.

Театральный символ уникален тем, что он может быть реализован как на визуально-акустическом уровне *формы*, так и на уровне *представления* и *образа*, вплоть до уровня *архетипа*, осуществляемого одновременно на всех уровнях в течение одного спектакля. Такая комплексная реализация символа невозможна ни в каком другом виде искусства (не оговаривая кинематограф). Режиссеры, стремящиеся к мифотворчеству, в равной степени используют традиционные (заимствованные) и создают условные символы, осуществляя новую действенную связь объекта с образом в рамках спектакля благодаря собственному таланту и сотворчеству актера, который непосредственно формирует объем представлений зрителя.

И традиционный, и условный символ – это дублирующие и дополняющие друг друга пути, ведущие к одной цели – формированию метасимвола, лежащего за пределами визуально-акустической формы. Все видимые элементы театрального действия могут быть только аккумуляторами качеств и признаков, которые на уровне представления зрителя трансформируются в символический образ. Поскольку метасимвол не бывает статичным, то совер-

шенно очевидно, что главным и единственно эффективным способом соединения смысловых структур и элементов в единый образ – будет символическое действие. Именно оно является связующим материалом и необходимым фактором театрального символа, отличающим его от любого другого.

Действие в спектакле-мифе одновременно существует в двух плоскостях – на материальной визуальной плоскости и в плоскости сознания, то есть имеет разную степень материализации, двойное бытие, обеспечивая это двойное бытие и объектам, с которыми оно связано, трансформируя их в символы. Степень реализации символа в спектакле пропорциональна степени приближения спектакля к мифу. «Сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира. Здесь заложено сродство между символом и мифом, символ и есть миф» [1, 156]. *Чем дальше уходит режиссер от означивания символов к символизации знаков, тем ближе он продвигается к созданию мифа.*

Уже сейчас прослеживается тенденция эволюционного стремления театра к языку символов: от философского осмысления режиссером отдельных событий пьесы (с вкраплением не связанных друг с другом символизаций) до моделирования универсальных общечеловеческих явлений и законов мироздания (создание взаимосвязанных, взаимодополняющих символических структур, развитых до метасимвола), где наивысшим достижением режиссерского мифотворчества является воплощение мистерии как сакральной формы театра, инсценирующей величайшие истины об устройстве человека и мира.

Литература

1. Аверинцев С.С. Символ // София-Логос. Словарь. – Киев.: Дух і Літера, 2001. – С.155-161.
2. Арто А. Театр и его двойник. – М.: Мартис, 1993. – 192с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, Универс, 1994. – 616 с.
4. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
5. Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ Союзтеатр, 1992. – С.225-243.
6. Юберсфельд А. Из книги «Читать театр» // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ Союзтеатр, 1992. – С.190-201.
7. Юнг К.- Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С.103-119.

Рецензенты:

Демченко А.И., д.иск., профессор Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова, г. Саратов.

Рошка Анжелина, д.театроведения, доцент, зав .кафедрой театроведения и сценографии Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств, г. Кишинев.

Работа получена 12.08.2011.