



# ИНТЕГРАЦИЯ СИМВОЛА В СОВРЕМЕННОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

*SYMBOLE'S INTEGRATION IN THE MODERN DRAMA THEATRE*

---

Victoria ALESENKOVA  
doctorandă, lector universitar,  
Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

---

*The present paper "SYMBOLE'S INTEGRATION IN A MODERN DRAMA THEATRE" by Victoria Alesenkova is devoted to the investigation of symbol as a basic unit of the nonverbal theatre language, taking into account its dynamical nature. That is why the author proposed to divide symbol into the aspects conventionally. The tripartite principle (of form-image-idea) is a model principle of any creative process, so the symbol manifests itself as a result of an active connection between a form and an idea of the image appearing in a process of the performance as symbol-sign, symbol-metaphor and symbol-image, distinguished one from another by types of symbolical connection (stable, correlative and universal). Every aspect of symbol's manifestation is considered on practical examples from theatre performances staged by Moldavian and foreign producers.*

*Articolul INTEGRAREA SIMBOLULUI ÎN TEATRUL DRAMATIC CONTEMPORAN este consacrat studierii simbolului ca o unitate fundamentală a limbajului nonverbal al teatrului, cu dinamismul specific al acestuia. De aceea, divizarea simbolului în diferite aspecte, folosită în lucrarea de față, se consideră drept convențională. Întrucât principiul trinității (forma, chipul, ideea) reprezintă modelul oricărui proces creator, simbolul se manifestă în procesul acțiunii teatrale în trei aspecte (simbol-semn, simbol-metaforă și simbol-chip) ca rezultat al legăturii eficiente a obiectului (forme) cu ideea chipului artistic, caracterizându-se respectiv prin tip stabil, corelativ și universal al legăturii. Aspectele depistate ale simbolului sunt prezentate prin exemple practice din montări teatrale ale regizorilor moldoveni și străini.*

В настоящее время наука о знаковых системах представлена широким спектром работ в области отношений между знаками, знаками и их значениями, а так же между знаками и теми, кто ими пользуется. Все эти исследования большей

частью касаются либо константных текстовых структур, либо таких невербальных языков, изучение которых дает в результате опять-таки константу зафиксированных значений. Надо думать, что театр, как обладатель уникальной систе-

мы знаковых средств, менее всего подвергся структуризации именно вследствие динамичности всех его элементов. Подходя к изучению символа как основополагающей единицы невербального языка театра, конечно, необходимо учитывать, что символ в театральном действии редко бывает статичным, поэтому, давая ему ту или иную характеристику, все же мы выделяем в нем разные аспекты, причем это деление весьма условно.

Современный театр мало, чем напоминает своего древнегреческого предка, но краткий сравнительный анализ поможет нам в дальнейшем рассматривать символ, не вырывая его из контекста истории, которая для него начинается с сублимации древних мифов.

Идея катарсиса, которая пронизывала театр на протяжении всего его существования, черпая свое эзотерическое значение в мистериях древности и по сути являясь главной целью Театра, в наше время существует лишь в том проявлении, в каком ей позволяет исчезающее искусство Трагедии. Идея очищения души предполагает выделение из нее некой инородной субстанции, а подобный процесс происходит в физическом теле при сжатии, значит, душе прежде необходимо расширение, и именно столкновение противоположностей дает эффект катарсиса (очищения).

Тесное замкнутое пространство наших театров само по себе становится отрицанием многотысячных зрительских пространств античного амфитеатра, где и видимость, и акустика, и освещение, и сама атмосфера строились совершенно в ином ключе, как и взаимосвязь сцены и зрительного зала. Казалось бы, замкнутое пространство открыло театру ряд уникальных возможностей, помогающих осуществить тесное взаимопроникновение атмосфер, максимально сблизить актера и зрителя, воспользоваться такими акустическими, световыми и пластическими эффектами, которые невозможны на открытых площадках. И все же до сих пор заветной мечтой европейского театра остается бесконечная попытка проникнуть в тайну магического воздействия театрального представления – тайну, которой наверняка владел древнегреческий театр.

Магия древнего театра – это комплекс эзотерических знаний и умения целенаправленно воздействовать на все уровни возможного человеческого восприятия, как-то: физический (органы чувств), психический (ощущения) и ментальный (магнетизм, волны электрических вибраций). При этом ментальному плану соответствует идея спектакля, психическому – образ, а физическому плану – форма. Поскольку этот принцип триединства является мо-

делью всякого творческого процесса, то и символ в процессе театрального действия проявляется во всех трех аспектах, как результат действенной связи объекта с идеей образа. Объект в этом случае представляет собой некую проявленную для человеческого восприятия форму (будь-то предмет, действие или звук), связь этой формы с идеей, которая возникает в процессе символизации, придает форме новое, неожиданное звучание, наполняя ее не свойственным ей прежде смыслом, создавая в воображении зрителя некий образ. Форма (объект), сама по себе являясь первичной языковой структурой, будучи наполнена дополнительной смысловой нагрузкой, отсылающей к идее (проявленной в образе), становится символом, то есть вторичной языковой структурой спектакля, но исключительно на то время, пока связь объекта с образом действует. Тем не менее, характер этой связи может быть разным, несколько отличаясь по типу и уровню сцепления.

Ролан Барт в книге «Мифология» [1, с. 246-252], рассматривая отношения между знаками, предлагает три варианта отношений: символический (характеризующийся вертикальным залеганием означаемых), парадигматический (Действует только при взаимодействии с другими знаками, открывая перспективу развития значе-

ний) и синтагматический (существует в соединении цепочки знаков, от прошлых до последующих связей, вызывая в сознании воспринимающего эволюцию развития значения). Взяв за основу принцип отношений между знаками, рассмотрим отношения между формой (объектом) и содержанием (идеей) в момент их символической связи, другими словами, выделим три аспекта символа, созданного в процессе символизации: *символ-знак*, *символ-метафора* и *символ-образ*. Надо отметить, что во всех трех предлагаемых аспектах символ может быть проявлен в физическом, психическом и ментальном плане одновременно, но каждому из аспектов свойственна доминанта, которая выявлена как *определяющая* так же, как аура человеческого тела включает в себя синтез всех цветов, но какой-то из них является доминирующим в тот или иной период жизни.

Так, при случае вертикальном залегании означаемых мы имеем дело с так называемым «универсальным» символом для которого характерен *устойчивый тип связи* в силу того, что форма, независимо от действующей на данный момент символизации, всегда остается носителем ряда исторически сформировавшихся идей или значений. Поскольку именно этот аспект проявления символа менее всего обязан своим

существованием театру, а напротив, театр охотно черпает еще жизнеспособные формы этого древнего языка, адаптируя их к сегодняшнему восприятию, границы перехода от знака к символу (и наоборот) достаточно размыты, что дает нам право рассматривать его в работе как *символ-знак*. Символ-знак в театре апеллирует к традиционному уровню зрительского восприятия, а потому его рудиментарная форма подвергается функциональной регенерации бинарного порядка: символ обуславливается знаком, а знак приобретает статус символа, но и в том и в другом случае форма выражения наиболее плотно проявлена в материи. Проще говоря, тот или иной ракурс проявления формы является результатом рационального режиссерского подхода, с учетом исторически сложившихся моральных и культурных норм и традиций социума.

Например, итальянский режиссер Виторио Гасман в постановке «Эдип-царь» (Софокла) неоднократно использует эмблемы-иероглифы, которые сами по себе не имели бы на зрителя никакого воздействия, если бы не были продублированы графичностью мизансцен, разумно направляя к чувственному восприятию графических форм (квадрата, круга, треугольника, линий, точек) в их метазначении, тем самым доби-

ваясь эффекта некой архаичности и монументальности в сознании зрителя. Или другой пример: в сценографическом решении Д. Боровского к «Травиате» (Дж. Верди) на первый взгляд нет ничего символического, четыре действия оперы происходят в одной и той же обстановке, если бы не изменение цветовой гаммы в переходе от многоцветной к черно-белой и не загадочное исчезновение дверей. В первом действии в комнате пять дверей, во втором – четыре, в третьем – три, и, наконец, в последнем – только одна дверь. Дверь, которая в начале спектакля несла знаковую информацию (вход-выход), в результате количественной (и цветовой) реформы приобретает символическое значение, связанное как с противопоставлением стене (с сокращением количества дверей увеличивается пространство стены), так и символикой проема, как единственного выхода, ассоциируемого со смертью. Знак в этом случае приобретает статус символа.

Примером превращения символа в знак может быть интерпретация карнавального костюма в кишиневской постановке Ильи Шаца «Вишневый сад» (А. П. Чехова), где оправданные карнавалом аксессуары на персонажах, по замыслу режиссера, открывали зрителю их сущностную характеристику. Ярко-красная шаль

на Раневской, барская накидка на горничной Дуняше, как и королевская мантия на Епиходове, – не более чем утрированный акцент на их жизненные устремления, их личностную доминанту. Тогда как шутовской колпак на Фирсе и шляпа раввина на Трофимове – акцент, смещающийся в сторону их восприятия другими людьми. Таким образом, каждый из выбранных объектов символизации, самостоятельно несущий ряд означаемых, в спектакле сводится к атрибуту. Так скипетр, близкий в своем значении к магическому жезлу, являясь символом проявления Силы, а также «мировой оси», при наличии державы, в руках королевы Елизаветы («Елизавета I» П. Фостера в постановке П. Вуткарэу) становится лишь атрибутом власти.

Надо сказать, что символ-знак предполагает наличие у зрителя определенных элементарных знаний или представлений о предмете, чтобы вызвать к жизни чувственно-эмоциональные ассоциации и аналогии. Так, не требуя точной расшифровки символических значений квадрата или круга, присутствующая в подсознании универсальная идея этих форм, проявится в сознании зрителя как архетип характерных качеств: квадрат – статичен, фундаментален, круг – динамичен, функционален. Поскольку спектакль, как самая компози-

ционно сложная из всех форм искусства, насыщен видимыми статичными и динамичными формами (как в сценографии, костюмах и реквизите, так и в динамике и рисунке мизансцен), то любое проявление логической последовательности в решении общей геометрической композиции обнаружит непрерывное участие символа-знака в создании целостного образа спектакля.

«Натурализму в театре не место» – лозунг реформаторов современного театра. Если искусство – это искусственно создаваемый Художником мир, отражающий стремления души к познанию истины или поиск идеалов красоты и гармонии, то можно сказать, что в этом смысле Театр – это Оранжерея, где поддерживаются определенные условия жизни, искусственные условия, но флора, а если хотите и фауна, – настоящие, и это дает уникальную возможность. Оранжерея пригодна как для выведения экзотических сортов, так и для научных экспериментов, когда для обычного растения создаются экстремальные условия жизни, результатом которых является либо приобретаемая растением комическая форма, либо трагическая гибель растения или всей экосистемы. Эксперимент является необходимым принципом театра-оранжереи, чтобы в действии выявить законы, по которым рождаются, умирают и

видоизменяются те или иные формы жизни. Натурализм в театре занимается насаждением сорняков или приравнением внутренних условий к условиям внешним, что дискредитирует само существование оранжереи.

Почему театр, пройдя сложный исторический путь в поиске новых форм и способов выражения как в драматургии, так и в сценическом воплощении, потеряв первоначальную целостность и будучи поставлен в условия рыночной конкуренции со средствами массовой информации, начал обратный циклический путь к своим мистериальным истокам? На этот вопрос еще не найдено достойного ответа, но доказательством этому служит тот факт, что интерес к невербальным семантическим формам театра возрастает с каждым десятилетием. Достаточно вспомнить, с каким голодным фанатизмом зритель наслаждался спектаклями Московского театра на Таганке в 70-е годы прошлого века. Символические образы, созданные Ю. П. Любимовым и художником Д. Боровским, до сих пор являются классической школой театрального мастерства. В данном случае реформаторство Любимова не просто совпало по времени с расцветом семиологии мирового масштаба, что характеризует это явление как органичный всплеск расового сознания, но и предоставило базу для

выявления нового аспекта символической связи.

Для второго аспекта символической связи, обозначенного как *символ-метафора*, характерно то, что объект, в процессе символизации обретающий статус символа, может быть выбран произвольно, причем символ является таковым лишь в тот промежуток времени, в который символическая связь объекта с идеей действует. Таким образом, внутри символического образования устанавливается *коррелятивный тип связи*, рассчитанный на субъективный уровень восприятия, то есть значение рождается в сознании зрителя в силу его субъективного опыта, вызванного к жизни силой воображения. Явление метафоры в театральном языке, в отличие от ее литературного аналога, не имеет энциклопедической характеристики, но само понятие метафоры заключается в наличии связи между одним объектом и некими качествами другого объекта, первоначально не свойственными первому, придающими ему поэтическое звучание. Констатацию наличия символической связи в театре выполняет слово символизация, и, несмотря на ее метафорический оттенок, существует первоначальная видимая форма – объект, который апеллирует к воображению зрителя и в какой-то момент театрального действия принимает на себя

функцию символа. Например, в кишиневской постановке Петру Вуткарэу «Елизавета 1» (П. Фостера) персонажи-ведущие (Рассказчик и Пата Сола) в процессе спектакля то разматывают нить из клубка, натягивая ее перед важными событиями, то перематывают с одного клубка на другой, обрывают или снова связывают спицами в общее полотно. Таким образом, обычная нить в процессе произведенных над ней действий рождает в воображении зрителя метафорическую связь, обретая словесную форму в метафоре – нить судьбы. Нить в результате символизации принимает на себя функцию символа только в контексте спектакля и вне его действия эту функцию не сохраняет, в отличие от символа-знака.

Поэтический подход в решении спектакля локализуется в четырех способах образования символа-метафоры, сходных по своей структуре с образованием метафоры словесной. (Более подробно эта тема рассматривается в статье «Механизм символических связей»).

Примером появления символа-метафоры может быть сценографическое решение В. Рубана к спектаклю «Бесприданница» (Н. Островского), последнее действие которого происходит на палубе корабля, напоминающего по форме купол христианского храма, и, следовательно, корабль, созда-

вая в воображении зрителя символическую связь с идеей и значением купола, обретает статус символа, что дает возможность рассматривать все происходящие события в несколько ином смысловом ракурсе.

Другой пример найдем в спектакле П. Вуткарэу «Елизавета I» (П. Фостера), где на протяжении всего действия прослеживается четкая связь реальных персонажей с идеей Марионетки. Передвижные манекены, первоначально выступающие как символ придворных английской королевы, в финале пьесы приобретают другое символическое значение – европейские правители и их придворные по сути своей являются манекенами. Уникальность этой символизации в том, что манекены являются в процессе спектакля объектом-посредником между придворными Елизаветы и царственными особами Европы, тем самым объединяя три образа в одну циклическую структуру, разумеется приобретая статус символа-метафоры. В том же спектакле Рассказчица Пата Сола появляется на поле только что закончившейся битвы между английским и испанским флотом в образе сеятеля. Объект ее посева неясен и провоцирует зрителя на двойную ассоциацию – с песком времени или с характером тех всходов, что дадут брошенные в такую почву зерна, но и в том и в другом случае

действие, осуществленное актрисой, является объектом-носителем символической связи.

Еще одним ярким примером символа-метафоры является макет сада, предложенный И. Шацем в постановке «Вишневый сад» (А. П. Чехов). Выставленный на авансцене миниатюрный садик-макет в прозрачном ящике поначалу вызывает удивление зрителей, пока не обнаруживается его символическое значение через отношение к нему главных действующих лиц. Раскрывая позицию каждого из них по отношению к настоящему Саду, действие, производимое над объектом, придает ему статус символа. В этом же спектакле найдем пример ассоциативной связи параллельных действий в сцене разговора Ани с Трофимовым, который кружит ее на роликовой доске, увлекая своими новаторскими идеями. Это, на первый взгляд, нелепое кружение приобретает смысл как образная иллюстрация того внутреннего действия, которое стоит за гранью произносимых слов, обнаруживая свое символическое значение.

Театр как структура, включающая в себя синтез всех видов искусства, казалось бы, выигрывает в сравнении с каждым из них в многогранности своих возможностей, но в то же время проигрывает им в своем ограниченном жизненно-временном пространстве. Спек-

такль должен соответствовать духу своего времени как никакой другой вид искусства, ибо самое главное его звено – это актер, современник зрителя, а главная задача – отражение и решение классических форм конфликтов в контексте проблем, падений и взлетов современного общества. И символ здесь является тем универсальным средством или языком театра, который, как и любой другой язык общения, изменяется и развивается в пропорциональном отношении с развитием самого общества и потому доступен зрительскому восприятию в той степени, в какой адаптирован его современником-режиссером.

Если символ-знак и символ-метафора большей частью направлены на проявление чувств, интеллекта и воображения зрителя, то третий аспект символа – *символ-образ* – апеллирует к ощущению и проявлению интуиции, обнаруживая (или не обнаруживая) способность индивидуума к абстрактному мышлению. Особенность этого *универсального типа связи* заключается в том, что воздействие объекта-носителя идеи на зрителя зачастую оказывается для него (зрителя) подсознательным, поскольку форма выражения, эволюционируя в процессе спектакля, выявляется в ряде взаимодополняющих символизаций разной степени плотности проявления в

материи. Цепочка видимых знаков дополняется символикой форм, цвета, света, обогащается музыкальной, Ритмической и звуковой партитурой, а также проявлением личного актерского магнетизма. Умелое использование вышеназванных элементов оказывает на зрителя сильное психологическое воздействие, вызывая в подсознании связь с архетипами коллективного бессознательного и провоцируя отражение этих образов на оболочке сознания.

Здесь режиссер становится творцом нового мифа, являясь индикатором духовного состояния общества, интуитивно улавливая из эфира жизни именно те вибрации коллективного бессознательного, которые нуждаются в проявлении. Выдающийся психолог Г. Юнг считал, что именно так гении своего времени создают непревзойденные шедевры в том или ином виде искусства: поднимая проблему на уровень высокохудожественной интерпретации, они как бы высвобождают подсознательные силы для ее решения.

В этом плане целесообразно привести в качестве примера «Гамлета» (У. Шекспир) в режиссерской интерпретации Ю. П. Любимова. Образ Занавеса (гениальное творение художника Д.Боровского) выходит за рамки собирательного образа Зла, Тени или Рока и становится одухотворенной,

действующей в спектакле по собственным законам Материей, неким Присутствием, вызывающим метафизический страх, «который лежит в основе всякого древнего театра». Реализуя самые прогрессивные идеи своего времени о создании истинно театрального языка, не привязанного слепо к тексту, режиссер воплощает идею занавеса в совокупности всех доступных художественных средств. «Мистическое состояние сознания» передается зрителям через незримое воздействие магических соотношений землистого оттенка и вязаной фактуры занавеса, меняющейся от шерстяной до паутинной, повинующаясь партитуре света, с его причудливым передвижением в пространстве сцены, таящем в складках неожиданные сюрпризы. А также через непосредственное проявление личного магнетизма актеров, заряжающих субстанцию эфира вибрациями своих мыслеформ, усиливая их воздействие звуком, будь-то ритмичная форма стихотворного текста или песня, которая в исполнении Гамлета (В. Высоцкого) звучала особенно проникновенно. Приобретенный Занавесом в процессе символизаций статус символа-образа является классическим примером использования символа как единственно возможного средства для проявления такого рода понятий,

которые нельзя выразить никак иначе.

Символическое мышление подвигает режиссера к созданию современного мифа и, приближая театральное действие к мистериальным формам, связывает театр с его предком.

Театр, предлагая зрителю символические образы, провоцирует в нем развитие способности видеть мир в его оригинальном символическом проявлении, запуская новый, универсальный язык общения.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* – Москва. Прогресс, Универс, **1994.** – **616** с.
2. Юнг, К.Г. *Феномен духа в искусстве и науке.* Москва. Ренессанс, **1992.** – **320** с.
3. *Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда.* Москва. ТПФ Союзтеатр, **1992.** – **288** с.
4. Михайлова, А. Кречетова, Р., *Давид Боровский.* Москва. Артист. Режиссер. Театр, **2002.** – **272** с.

**30 ianuarie, 2007**



**Constantin Brâncuși. *Cuminteni***