



СПОСОБЫ ВОСПРИЯТИЯ СИМВОЛИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ В СПЕКТАКЛЕ

THE WAYS OF PERCEPTION SYMBOLICAL ASSOCIATIONS IN THEATRE PERFORMANCE

Виктория АЛЕСЕНКОВА,
старший преподаватель
Академия Музыки, Театра и Изобразительных искусств,
Кишинев

The present paper is devoted to a process of spectator's perception of different types of symbols. Three aspects of symbolical associations proposed by the author are traditional, conventional and ideal conforming to intellectual, individual and intuitive ways of perception. Analysis of the ways is done on the base of following theatre performances: "Elizabeth I" by P.Foster, "Hamlet" by W Shakespeare, "Inspector" by N.V.Gogol, directed by P.Vutcareu (Theater "E.Ionesco", Chisinau); "The King Lear" by W. Shakespeare, "The Cherry Orchard" by A.P.Chehov, "Double-bass" by P.Suskind, directed by I.Shats (Russian dramatic theatre of A.Chehov, Chisinau); "The King Lear" by W. Shakespeare, directed by I.Butusov (Theatre "Satiricon", Moscow).

Так же, как нельзя говорить о символе, не рассматривая процесс символизации, - невозможно говорить о создании символизации, не затронув встречный процесс — *восприятие* символизации. Если с позиции режиссера символизация рассматривается как процесс последовательной шифровки некоей информации посредством традиционных, условных или идеальных объектов-носителей, принимающих на себя функцию символа, то с позиции зрителя символизация рождается в процессе дешифровки этой информации из источников, предложенных режиссером.

«Обилие значений в театральном искусстве обуславливает, что одну и ту же сцену разные зрители воспринимают по-разному. Эта полисемичность (речь о синтезе искусств) театрального искусства, отличающая его от других искусств, позволяет, чтобы его одновременно воспринимали зрители

различных вкусов и различных эстетических запросов». (1., 16 - 17). Условное деление символа на три аспекта (символ-знак, символ-метафору и символ-образ) позволило мне различить доминирующий тип отношений между знаками внутри символизации, вследствие чего четко определились три понятия: традиционного, условного и идеального символа, тесно взаимодействующих друг с другом в сценической практике. Следует предположить, что зрительское восприятие по отношению к трем перечисленным аспектам тоже будет различным.

Восприятие традиционного символа

Восприятие *традиционного* символа как некоего визуально-акустического объекта с устойчивым рядом значений предполагает, что совокупность этих значений уже существует в сознании зрителя в силу сложившихся социально-куль-

турных традиций и требует для своего выявления рационального использования *аналогий* и *ассоциаций*. «Смысл театрального произведения... обусловлен не суммой авторских намерений и «находок», но тем, что можно скорее назвать интеллектуальной системой означающих». (2., 225). Эти значения в большей мере касаются символики цвета, религиозных традиций, этнических и культурных особенностей, а также в некоторой степени исторических, мифологических и сказочных (фольклорных) сюжетов общего порядка.

Выбор того или иного значения в процессе зрительского восприятия зависит от концептуального взаимодействия этого символа с другими знаковыми элементами. Например, красный цвет, как правило, имеет несколько символических значений, ассоциируясь с кровью, страстью, войной, любовью и др. Проследим восприятие этого символа на примерах. Красный шлейф Марии Стюарт («Елизавета I») П. Фостера в постановке П. Вуткарэу) покрывает трон-пирамиду, с которой она сошла к месту проведения казни. Во взаимосвязи с самим фактом казни покрывающий престол красный плащ ассоциируется с кровью, которая принимает смысл не только крови казненной Елизаветой сестры, но и расширяется до значения кровавых деяний, сопутствующих любой борьбе за власть. Значение трона, покрытого кровью, существует в представлении зрителя независимо от спектакля, так же, как уже существует понятие «руки в крови», которое применяется к человеку, совершившему тяжкие преступления. Такую знаковую

взаимосвязь можно наблюдать в спектакле «Гамлет» У.Шекспира, поставленном Петру Вуткарэу в Японии. Клавдий протягивает Гертруде кубок с отравленным вином после минутной борьбы со своей совестью, и эти руки в момент передачи кубка становятся ярко красными (благодаря световому эффекту), отчего возникает ассоциация с кровью, доказывающей вину Клавдия. Красный цвет воспринимается как адский огонь или пекло в спектакле П.Вуткарэу «Ревизор» по Н.Гоголю, когда пляска чертей во сне городничего происходит на фоне красного света, вызывая аналогию с возможным местом пребывания души. Или в спектакле «Король Лир» У. Шекспира в постановке Юрия Бутусова, когда красное полотно пола, по которому, словно обжигаясь об горящие угли, пробегает Эдгар, ассоциируется с царством Реганы и Гонериллы, ставшим земным адом для праведников. В то же время красное облачение Кента в том же спектакле ассоциируется с началом наивысшего Служения, которое берет на себя верный слуга Лира, соотносясь в какой-то мере с красной мантией служителей католической христианской церкви в значении бескорыстной любви и благой активности. Из примеров следует, что сам по себе красный цвет, как и любой другой, не воспринимается как символ, если не вступает во взаимодействие с другими элементами в спектакле. И именно от взаимодействия с теми или иными элементами зависит интерпретация символического значения. «Смысловые потенции символа всегда шире их данной реализации, в которые

вступает символ с помощью своего выражения с тем или иным семиотическим окружением, не исчерпывает всех его смысловых возможностей. Это и образует тот смысловой резерв, с помощью которого символ может вступать в неожиданные связи, меняя свою сущность и деформируя непредвиденным образом текстовое окружение». (3., 214).

Символы цвета используются в сценической практике наиболее часто, занимая доминирующее положение по сравнению с другими традиционными символами, например, религиозного, социального или другого порядка. Тем не менее, интерпретация значений предложенных символов всегда предполагает наличие общих знаний в их тематической области. Например, крест в руках монахов («Елизавета I» П. Вуткарэу) – соотносится с христианской религией, а в перевернутом виде выглядит как меч, предлагая ассоциацию с битвой, совмещая понятия креста и меча, объединяя религию с войной. Разделенное Лиром яблоко («Король Лир» в постановке Ильи Шаца) вызывает ассоциацию с яблоком раздора только при наличии элементарных знаний библейского сюжета. Знание основ христианской религии также поможет распознать значение окрашенных кровью вод, которое предложил зрителю в спектакле «Гамлет» П. Вуткарэу, как знамение будущей кары за отвержение Бога. Некоторые символы требуют от зрителя не глубоких интеллектуальных познаний, а элементарного сопоставления – темные очки или черная повязка на глазах вызывают ассоциацию со

слепотой не в прямом, а в косвенном смысле, в значении «темноты» или «слепоты» ума, неспособности увидеть будущее, как предполагает И.Шац в финальной сцене «Вишневого сада» А.Чехова, зафиксировав персонажей с повязками на глазах; или неспособности осознать свою индивидуальность, как полагает П.Вуткарэу в финальной сцене «Ревизора» Н.Гоголя, обезличивая человеческую массу темными очками. И надо отметить, что объект повязка или очки – начинает работать как символ только благодаря вступлению объекта во взаимосвязь с общим процессом символизации, в приведенных примерах – благодаря массовому действию, так как одновременное «ослепление» всех персонажей переносит смысл единичного значения слепоты в область всеобщего понятия, осуществляя действительную связь с образом.

Восприятие условного символа

Если интерпретация традиционного символа изначально связывает в зрительском восприятии объект символизации с его возможными значениями, то в случае условного символа, объект может быть настолько произвольным, что сам по себе не предоставляет зрителю никакой сущностной информации, но символ возникает в представлении зрителя в связи с действиями, производимыми над этим объектом. «Вещь в театре никогда не играет самостоятельной роли, она лишь атрибут игры актера, (...) В кинематографе деталь играет, в театре – она обыгрывается». (3., 418). В процессе восприятия *условного* символа значение рождается в сознании

зрителя в силу его субъективного опыта и требует подключения творческой *фантазии* и *воображения*. Поскольку условный символ осуществляет символическую связь с Образом только посредством знаковых комбинаций, зритель воспринимает не отдельно взятый объект, а совокупность значений, предложенных режиссером или сценографом в перспективе их развития. Например, в поставленной И. Шацем пьесе «Контрабас» П. Зюскинда символическое значение контрабаса открывается зрителю не сразу. Обычный инструмент, контрабас, является главным носителем идеи спектакля, соборным отражением всего того, с чем отождествляет себя герой и с чем сам отождествляется в судьбе главного героя. Он несет различные, часто контрастные смысловые нагрузки, принимая на себя функцию друга, тирана, Бога, слуги, хозяина, возлюбленной, второго «Я». В процессе отношений к нему со стороны музыканта (актер И. Карас), обращенных к нему слов, оценок и действий, в совокупности с другими символическими связями, объект (контрабас) возводится в статус условного символа. По ходу спектакля зрительское отношение к контрабасу меняется, и развивается отождествление музыкального инструмента с человеческой душой, которая, страдая, ищет свое место в этом несовершенном мире.

Возникающая в воображении зрителя ассоциативная параллель, отсылающая мысль в область Идеи Образа, осуществляет процесс символизации, причем, часто имеет место разница в определяемой зрителем для себя области значе-

ний, зависящих от личного опыта и индивидуальной способности восприятия. Например, Эдгар и Эдмонд в поставленной И. Шацем трагедии У. Шекспира «Король Лир» в начале спектакля представлены режиссером в следующей мизансцене: Эдгар стоит на верхней ступени стремянки с книгой в руках, а Эдмонд, сидящий рядом со стремянкой на полу, раскладывает перед собой игральные карты. Первичным восприятием этой сложной знаковой структуры будет разница в пространственном положении персонажей, один из которых возвышается над другим, проецируя видимое положение на социальное (положение в обществе) и нравственное (качества характера), которое подчеркивается значением предметов в их руках. Книга, даже без связи со своим символическим значением, вызывает ассоциацию с приобретением знаний, школой, а игральные карты, даже без связи с символикой карт, отсылают ассоциативную память к азартным играм, к игре, но особо пытливый зритель может усмотреть в этом и более глубокую связь. Например, книга, ассоциируясь со школой и обретением знаний, может отослать сознание к всеобщему принципу школы, где человек приобретает необходимые для жизни знания, мудрость, и чем дольше он учится, тем серьезнее относится к жизни и взрослеет; в то же время игра как таковая, связанная в общем понимании с детством, отсылает к всеобщему принципу детства с его безответственностью к вещам, где принцип игры, часто применяемый только ради удовольствия, без внимания взрослых может быть смертельно

опасен для самого ребенка и для окружающих. Таким образом, Эдгар занимает позицию взрослого, несущего ответственность за свои поступки, а Эдмонд занимает позицию ребенка, для которого жизнь – не более чем игра, и советы взрослых и долг – не более чем препятствие и обуза. Такая параллель с областью означаемого дает представление не только о характере отношений между персонажами, но и открывает частично сущностную причину всего происходящего в трагедии Шекспира, где сыновья и дочери делятся на «взрослых» и – «детей», играющих со смертью.

Замечательный пример условного символа можно найти в спектакле Ю.Бутусова «Король Лир», где объектом условного символа становится обычная белая простыня. В начале спектакля, закутанная в эту простыню, похожую на платье, появляется Корделия, произнося правдивые слова о своей любви к отцу, что совершенно никак не связывается с какой-либо интерпретацией простыни. Почти незамеченным для зрителя остается процесс выбрасывания простыни в яму на авансцене, где ее топчет Гонерилья. Только попав в руки Глостера, простыня привлекает зрительское внимание, потому что раскрывшись в его руках она отражает тень Глостера, напоминающую распятие, а в совокупности со значением сына-иуды (преклоненного Эдмонда, клеветующего на своего брата) простыня становится как бы предзнаменованием еще не свершившихся событий, открывая зрителю истинное положение вещей – предательство сыном и мучениче-

ство Глостера. Простыня вновь появляется в поле зрительского внимания в руках Лира, нашедшего ее в той же яме. Безумный Лир, уже познавший все тяготы изгнания и предательства старших дочерей, заботливо зашивает дыры на потрепанной простыне, как будто осознавая ценность этой материи. Таким образом, простыня как бы возвращает зрительскую память к началу спектакля, и процесс символизации простыни происходит в сознании зрителя, связывая воедино значения правдивости, поправленной праведности, истинности, просветления, прозрения – то есть тех понятий, которые связаны с действиями над объектом – простыней. Соотносясь друг с другом, ассоциативные элементы символизации создают в воображении зрителя некий спектр значений, связанный с простыней, которая становится условным символом, действующим исключительно в рамках спектакля.

Если же зритель в силу тех или иных причин не распознал символическую связь объекта с предполагаемым значением, то объект для такого зрителя и вовсе не становится символом. Это может произойти, например, от некоторых различий в скорости мыслительного процесса, когда время, требуемое для выбора в памяти нужной ассоциативной связи для последующего восприятия, не успевает осуществиться до возникновения следующей знаковой цепочки. Так, насыщенное символизациями театральное действие требует от зрителя повторного просмотра, чтобы неусвоенные первоначально значения могли нало-

житься в сознании на предыдущие впечатления и ассоциации.

Процесс усвоения языка символов действительно напоминает процесс изучения речевого языка, когда перевод слов с иностранного языка на родной осуществляется в сознании сначала в медленном темпе, затем значения постепенно накладываются не на слова, а на сами объекты и понятия и процесс восприятия значительно облегчается и ускоряется. Исходя из такого восприятия театрального символа, можно сделать вывод, что если речевой язык помогает человеку общаться с другими людьми устно или письменно, обогащая кругозор, развивая разум и другие человеческие качества, то язык символов помогает общаться человеку с собственным внутренним «я» и с внутренним «я» других людей, постигая мир души, что значительно обогащает свойства души и развивает духовные качества.

Восприятие идеального символа

Идеальный символ в переложении на речевой язык аналогичен интонации или ощущению двойного смысла, требующих от воспринимающего особой чуткости или врожденного «чувства языка». Этот символ, создаваемый наложением на первоначальный объект последовательных символических связей, может восприниматься только в эволюции развития значений, когда внезапное озарение в сознании зрителя дает ему ключ к восприятию предыдущих и последующих значений. Создание идеального символа в спектакле дает возможность спроецировать характер и состояние активности не-

кой материи на область бессознательного, область ощущений персонажа и зрителя. Условно-идеальным символом в драматическом театре становится такой объект, знаковые символические надстройки и параллели с которым образуют общую символическую структуру, вызывающую в представлении зрителя комплекс значений, реализующийся как всеобщий Принцип. Такой процесс восприятия осуществляет в спектакле символ-образ.

Прежде всего надо отметить, что осуществление процесса восприятия идеальным символом в спектакле является итогом гармоничного синтеза условного символа с другими элементами, включая традиционный символ и знаковые комбинации. Это значит, что идеальный символ, являя собой венец символической пирамиды, демонстрирует вершину режиссерского и коллективного мастерства создателей спектакля и может быть реализован далеко не в каждом спектакле, даже если в нем немало традиционных символизаций. Интерпретация идеального символа не соотносится с абстрактным понятием, как, например, в случае условного символа, но воспринимается зрителем как проекция некоего процесса, закона или универсального принципа, существующего в природе. Например, принцип марионеточности, возникающий как символ-образ, то есть идеальный символ, в спектакле П. Вуткарзу «Елизавета I» включает в себя весь комплекс участвующих сторон – как кукол-водов, управляющих нитями, покорность и безликость марионеток-манекенов, так и процесс по-

лярности этого явления и смену полюсов, когда нити, ведущие к кукловодам, оказываются в руках марионетки. Зритель воспринимает идеальный символ уже не на уровне представления, а на уровне ощущения этого процесса, вследствие чего оговаривать словами, что конкретно возникает как результат восприятия символа, не будет достоверным, так как зависит от остроты индивидуальных зрительских ощущений. Важно одно – идеальный символ, рожденный средствами театра, способен одновременно отражать как концептуальные процессы в рамках спектакля, так и всеобщие принципы и законы мироздания.

«Символ является одновременно универсальным и специфическим средством выражения». (4., 13) Идеальный символ провоцирует интуитивное восприятие зрителя, и

даже в том случае, когда никакого осознанного озарения не происходит, этот символ все равно отражается в подсознании индивидуума и дает ту или иную форму проявления на сознательном уровне, например, в форме глубокого впечатления, которое рано или поздно может быть осознано. Идеальный символ, интуитивно найденный режиссером, закладывает в зрителя зерно Идеи, которая, будучи магнитом, просто притягивает из области непроявленного Образа сходную со своим зарядом энергию, открывая «возможность какого-то более широкого, более высокого смысла за пределами нашей сиюминутной способности восприятия» (5., 110).

Предлагаемая мною таблица содержит сжатое обобщение рассмотренного в статье материала.

Характер символической связи	Способ зрительского восприятия
<i>Традиционный символ</i>	<p style="text-align: center;">Интеллектуальный</p> <p>Совокупность значений уже присутствует в сознании зрителя в силу сложившихся традиций, и выбор того или иного значения зависит от знаковой комбинации. Требует интеллектуального подхода, задействует ассоциативную память</p>
<i>Условный символ</i>	<p style="text-align: center;">Индивидуальный</p> <p>Значение рождается в сознании зрителя в силу его субъективного опыта и мыслительного процесса как синтез характеристик абстрактного понятия. Требует индивидуального подхода, задействует творческую фантазию и воображение</p>
<i>Идеальный символ</i>	<p style="text-align: center;">Интуитивный</p> <p>Значение рождается в сознании зрителя как синтез последовательно зафиксированных значений в виде озарения или глубокого впечатления, отражаясь на уровне сознания как процесс или всеобщий принцип. Требует интуитивного подхода, задействует интуитивное и абстрактное мышление</p>

Литература

1. Богатырев, П. Г. Знаки в театральном искусстве. Труды по знаковым системам VII. Сборник статей, 365 вып. Тарту, 1975. 308 с.
2. Барт, Ролан. Как всегда об авангарде. Сборник статей. М., Союзтеатр. Гиттис, 1992. 288 с.
3. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. 544 с.
4. Керлот, Х. Э. Словарь символов. М., REFL – book., 1994. 608 с.
5. Юнг, К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., Ренессанс. 1992. 320 с.



Vera CIREȘ