

альбомной работы до обыкновенного сбора материала к будущей композиции. Альбомные зарисовки имеют и самостоятельную эстетическую ценность. История знает немало примеров, когда подготовительный материал к художественному произведению превращался в подлинное искусство, заключенное в выразительную и лаконичную форму наброска и рисунка.

По мнению автора, главной дисциплиной в высшей художественной школе является композиция. Ее содержание определяется не только профессиональным пониманием задач и проблем в построении живописного, пластического ряда, но и гражданской позицией художника, его активным отношением к миру, людям, происходящим событиям. Формированию этих качеств должна способствовать и учебно-творческая практика в высшей художественной школе. Молодой художник должен понимать, чувствовать сущность творчества, ясно представлять себе процесс формирования художественного образа, который является специфической формой отражения объективной действительности в искусстве, результатом специальных изобразительных знаний, умений, навыков.

В контексте разговора об эскизе композиции, выполняемом в ходе летней практики, следует сказать о такой важной черте творческого мышления, как избирательность. Очень важно из всего обилия жизненного материала, наблюдаемого, изображаемого во время выполнения живописных этюдов, зарисовок, увидеть то, что может стать достаточным поводом для творческого осмысления и то, что поможет в дальнейшем выразить нужное содержание, замысел. Избирательность – одно из условий осознанного, целенаправленного творческого процесса, что означает видеть и сохранять в памяти самое важное. Понятие важного и значимого находится в прямой зависимости от поставленной задачи и индивидуального восприятия молодого художника.

При изучении традиций и обычаев определенного региона Украины, которые должны лечь в основу композиционного эскиза, важно знать и исторический фон, на котором происходили те или иные события. История Украины полна ярких достижений, но и драматичных перипетий. Украинский народ одинаково страдал и от тех, кто в начале XX века уничтожал народные святыни, и от тех, кто десятилетиями позднее искоренял вековые традиционные образы, обычаи, искусство. Только в 90-х годах началось возрождение самобытной культуры, стали отстраиваться разрушенные храмы, возрождаться национальные обычаи, традиции – то, что является символом украинской духовности. Безусловно, такое глубокое понимание истории своего народа не может не волновать художника. Обращение к трагическим страницам истории к его культурному наследию дает возможность прочувствовать и выразить в своих композиционных эскизах отношение к своему народу, к своей Родине.

Еще раз хочется подчеркнуть, что летняя учебно-творческая практика является не только формой реализации задач учебного процесса, а и серьезнейшим морально-эстетическим фактором, формирующим мировоззрение студента, дающим ему твердые ориентиры в сложных процессах современной жизни.

Источники и литература:

1. Говдя П. И. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР / П. И. Говдя. – К. : Мистецтво, 1972.
2. Жердзицкий В. Е. Живопись. Техника. Технология / В. Е. Жердзицкий. – Харьков : Колорит, 2006.
3. Eugen Schileru. Impresionismul / Eugen Schileru. – Bucuresti, 1974.
4. Киплик Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М. : Искусство, 1950.
5. Манизер М. Г. Школа изобразительного искусства : вып. 111 / М. Г. Манизер. – М., 1961.
6. Павленко Н. Звичаї українського народу / Н. Павленко, М. Ткач. – К. : Вега-Прес, 2007.
7. Шорохов Е. В. Композиция / Е. В. Шорохов. – М. : Просвещение, 1986.

Сун Минхань

УДК 008.161.1-22(510)

СПЕЦИФИКА СОЗДАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Искусство обладает рядом черт, роднящих его с игровыми моделями. Восприятие и создание произведения искусства требует особого – художественного поведения, которое имеет сходство с игровым. Художественное поведение подразумевает синтез практического и условного. Каждый элемент художественной модели и вся она целиком оказываются включенными одновременно более чем в одну систему поведения, при этом получая в каждой из них свое собственное значение. Игровой принцип становится основой семантической организации.

В работах «Театральный язык и живопись» и «Семиотика сцены» Ю. Лотман рассматривает феномен игры как текст, который «должен быть осознан в его знаковой условности». Ученый отмечает в жизненном поведении людей две модели – практическую и знаковую, связанную с возникновением ритуала: «праздник, игра, общественные и религиозные торжества». Исследователь утверждает особую роль игровой ситуации в культуре общества: «Специфика игрового поведения заключается в его неоднозначности: игра подразумевает одновременную реализацию (а не последовательную смену во времени!) практического и условного (знакового) поведения» [5, с. 404]. Искусство игры заключается в овладении навыками дуэльного поведения. Игра, утверждает автор, способствует выработке творческого сознания, которое «ориентируется в сложном и многоплановом континууме возможностей». Эти ситуации легли в основу

формирования искусства театра, обладающего своим специфическим языком, связанным с особой художественной условностью: пространством и временем театрального действия.

Театральное пространство делится на две части – сцена и зрительный зал, что основано на оппозициях театральной семиотики: противопоставление «существенное – несущественное». Т.е. сцена и зал находятся как бы в разных измерениях. С началом театрального действия подлинной реальностью для зрителя становится то, что происходит на сцене. Для актеров, играющих пьесу, будто бы не существует зрительного зала (об этом писал еще А. С. Пушкин). Но эта отдаленность зрителя от сценического действия «скрывает диалогическую природу их отношений. Только театр требует наличие данного, присутствующего в том же времени адресата и воспринимает идущие от него сигналы (молчание, знаки одобрения или осуждения), соответственно варьируя текст» [5, с. 409 – 410].

Лотман выделяет другую существенную оппозицию театрального действия: «значимое – незначимое». Всё, попадающее на сцену, приобретает новые значения, насыщается дополнительными смыслами. «... Каждое действие должно быть полно собственного значения и в то же время подготовит к другому, еще более значительному» [5, с. 410]. Например, «платок Дездемоны»: для Отелло – свидетельство ее измены, для зрителя – символ коварства Яго. Лотман приводит также в пример комедию Мольера «Тартюф», архитектура которой основана на сложном взаимодействии знаковых систем, столкновении «семиотических стихий». Автор делает вывод, раскрывающий специфику сценического действия как сложного и своеобразного воплощения игры – феномена культуры: это «единство актеров, действующих и совершающих поступки, словесных текстов, ими произносимых, декораций и реквизита, звукового и светового оформления», что представляет собой соотношение знаков разного типа и разной степени условности, разнообразия используемых сценических языков [5, с. 413 – 414].

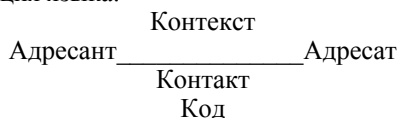
Но главная особенность театрального действия – актер, человек играющий пьесу, заключенный в пространство и время спектакля, что было отмечено еще Аристотелем. Античный мыслитель определял трагедию как «подражание действию», воспроизведение его средствами театра. Обратимся к «Поэтике» Аристотеля: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» [1, с. 56]. Первостепенное значение, считает античный мыслитель, имеет фабула, т.е. «сочетание фактов», событий, развертывающихся на сцене, затем – характеры действующих лиц, совершающих поступки, в которых эти характеры раскрываются.

Следует остановиться еще на одном замечании Аристотеля, касающемся жанра трагедии: «... задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости» [1, с. 67]. В этом отличие поэта-автора трагедий от историка, добавим: игры от реальной жизни. Например, Геродот, – пишет Аристотель, – «говорит о действительно случившемся», а поэт – «о том, что могло бы случиться».

Таким образом, мир на сцене живет в двух измерениях: внутри себя – «этот мир живет подлинной, а не знаковой жизнью» (Ю. Лотман), актер «верит» в подлинную реальность происходящего и свою жизнь в этой «реальности», в то же время зритель находится во власти эстетических переживаний. Ю. Лотман делает вывод: «Для людей на сцене совершается событие, для людей в зале событие является знаком самого себя». Актер же выступает как активный участник коммуникации; он – как бы в двух диалогах, в двух крайностях: и в непосредственной (общение с актерами на сцене), и в молчаливой – с публикой. Так и актер, и зритель становятся участниками «коллективного акта сознания, который вершится в театре» [5, с. 415].

Сложность решения задач, связанных с коммуникативными процессами в области театрального искусства, в том, что художественная коммуникация обращается к символической реальности – миру искусства, к семиотике театра. По словам Ю. Лотмана, «Семиотика театра – важная и до сих пор еще мало разработанная часть этой сложной проблемы» [5, с.402].

Существует ряд моделей коммуникации. Классическая представлена Р. Якобсоном в работе «Лингвистика и поэтика»: это речевая (вербальная) коммуникация, соединившая шесть факторов, каждому из которых соответствует особая функция языка:



Согласно Р. Якобсону, адресант (отправитель), учитывая контекст, пользуясь кодом (языком), формулирует сообщение (текст), при наличии контакта он передает адресату (получателю) [8, с. 198].

Р. Якобсон предложил свой анализ зрительных и слуховых знаков, что особенно важно, т.к. театр – синтетическое искусство, объединяющее в едином «тексте» различные виды знаков: и визуальных и аудиальных.

Современник Р. Якобсона – Н. Евреинов, профессионально занимающийся проблемами театра, впервые ввел в научный оборот термин «театральность»; он написал ряд работ, в которых дал свое понятие семиотики театра и «театральной коммуникации» («Апология театральнойности», «Театр как таковой», «Театра для себя» в трех частях, «Сценическая ценность наготы», «Язык тела» и др.

Театральность, по Евреинову, являясь феноменом преобразования, созданием образов, «произвольно творимых человеком», трансформирующих «видимости Природы», выходит за рамки сцены и растворяется

в мире. Н. Евреинов видит ее проявление во всем: от ритуальных форм (церковь, светский этикет, армия) до масштабных исторических акций.

Будучи близок русским символистам, Евреинов театр выводил за рамки искусства сцены – всё это участники коммуникативного процесса, который «освобождает нас от оков действительности легко, радостно и всенепременно» [2, с. 30].

Приемы театральности Н. Евреинов обнаруживает и в живописи. Содержание картины, считает он, – это автопортрет художника, автора картины. И адресат и адресант сливаются воедино. Такова же и работа режиссера в театре.

Выше мы отметили в концепции Евреинова идею синтетичности театра как «адресанта», оказывающего эстетическое воздействие на адресата – зрителя. Своеобразным контекстом сценического действия, совершаемого актерами, является оформление сцены, декорации – творчество живописцев. В этом плане Н. Евреинов особенно поддерживает роль Театра Комиссаржевской, заслугу которой он видит в предоставлении сцены художникам – новаторам; не только Денисову, Судейкину, Сапунову, но и выдающимся мастерам – Добужинскому и Бенуа, что вызывало восторг публики, в едином эстетическом порыве объединенной с создателями спектакля. Н. Евреинов вспоминает: «В ушах моих до сих пор звучат те благодарственные аплодисменты, какими разразилась растроганная публика при поднятии занавеса перед четвертой картиной «Праматери» (декорации А. Бенуа). Какая радость чувствовать, что твой восторг перед созданием таланта разделяется целой массой других, чужих, лишь за минуту до слияния с тобой в одно настроение, в одну думу, в одно чувство» [2, с. 112].

Н. Евреинов был убежден в необходимости синтетического единства трех разных семиотических языков, воплощающихся в деятельности режиссера, актера и художника. Эту проблему четко охарактеризовал философ В. Ивановский: «Для театральных представлений необходимы именно совместные всех входящих в его состав элементов: выражаемого словами (разговором, монологами), действий и мимики участников, музыки, декораций, изображавших внешнюю обстановку, и т.д.» [Цит. по: 6, с. 177].

Действительно, для успеха совместной работы – создания театрального спектакля – ее участники должны говорить на одном – семиотическом – языке, иначе эту «постройку ожидает участь Вавилонской башни». Мастером семиотического плана Н. Евреинов считал режиссера: именно он должен обладать способностью переводить с одного семиотического языка на другой: с книжного текста – на язык жестов и мимики, с замысла драматурга – на язык живописи (декорации) и музыки (музыкальное оформление) и т.д. Режиссер – в одном лице и скульптор, и художник, и композитор (общая «музыка» спектакля: темпы, паузы и т.д.), и актер – преподаватель. Только в этом случае спектакль достигает цели: устанавливается коммуникативная связь между адресантом (все участвовавшие в постановке спектакля) и адресатам – зрителем. Без осуществления этой цели деятельности по созданию спектакля бессмысленна.

Для характеристики своеобразия подобной коммуникации, где происходит перекодировка семиотического художественного соотношения, Ю. Лотман применял такую формулу: перевод текста с языка моего «я» на язык твоего «ты». Сложность этого процесса в том, отмечает Лотман, что «семиотические механизмы – это отнюдь не только средства коммуникации, служащие для точной передачи текста, на механизмы творческого сознания». И в процессе декодировки текста возникает «не автоматическое тождество, но отношения эквивалентности», «не жестко определенные, а достаточно расплывчатые отношения с очень большой, многоступенчатой системой передачи культурных явлений, которые существуют на разных уровнях независимо друг от друга» [4, с. 153].

Рассматривая проблемы художественной коммуникации, Ю. Лотман обратил внимание на ее действенность, возможность влияния на личность адресанта. Он рассмотрел две коммуникативные модели: «Я – ОН» и «Я – Я». Последняя, по терминологии Лотмана – «автокоммуникация». Новым моделям соответствуют схемы:

Контекст	Сдвиг контекста
Сообщение 1	Сообщение 2
Я _____ Я	
Код 1	Код 2

Передачу сообщения самому себе Ю. Лотман и обозначает «автокоммуникацией» [3, с. 41]. Мыслитель обращает внимание на особую сложность театрального текста: «Сценическое действие как единство актеров, действующих и совершающих поступки, словесных текстов, ими произносимых, декораций и реквизита, звукового и светового оформления представляет собой текст значительной сложности, использующий знаки разного типа и разной степени условности [5, с. 413]. Этот текст противоречив: и реален, и иллюзорен, как всякий знак. В сфере искусства его иллюзорность возрастает. Противоречие между этими свойствами образует «поле семиотических значений», в котором существует художественный текст. Опираясь на многовековой опыт театрального действия, Ю. Лотман анализирует многообразие текстовых значений, это «сообщения» театрального действия.

Так, основа сценического действия – актер, заключенный в пространство сцены, на которой особый мир (события, поступки, взаимоотношения и т.д.) живет своей жизнью, где каждый актер «верит» в реальность происходящего, как бы не замечая зрительного зала. А зритель – во власти иных эмоций – эстетических. «Для людей на сцене совершается событие, для людей в зале событие является знаком самого себя», таким образом, событие на сцене двузначно. То же можно сказать о словесной стороне спектакля, о времени и пространстве, о других элементах сценического действия – все они имеют семиотическую

природу. Ю. Лотман, сопоставляя сценический театральный текст с текстами литературы, живописи, скульптуры и других искусств, обращает внимание на его реализацию «не в некоей единой, раз и навсегда данной форме, а в сумме вариантов вокруг некоего непосредственно не данного инварианта [5, с. 421]. Таким образом, театральный или сценический текст представляет собой семиотический ансамбль, главное свойство которого – «единство разного и разнообразие в едином». Ю. Лотман делает многозначное заключение: «... с полным основанием можно назвать энциклопедией семиотики» [5, с. 431].

Действительно, пьеса для драматурга – сообщение, адресованное читателю (даже режиссер и актеры – также сначала читатели пьесы). Пьеса для театра – только сценическая постановка, и существование текста в этом случае начинается только с момента постановки. В этом сложность и противоречивость кодовой системы: текст пьесы, созданный ее автором, постоянен, а спектакль кодируется многократно. Система «сцена-зритель» не может быть предсказана: она формируется на каждом спектакле и «развертывается по игровой модели».

Источники и литература:

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М. : Худож. литература, 1937. – 184 с.
2. Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах / Н. Н. Евреинов. – М. : Совпадение, 2005. – 400 с.
3. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 414 с.
4. Лотман Ю. М. Наследие Бахтина и актуальные проблемы семиотики / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб. : Искусство, 2002. – С. 147-156.
5. Лотман Ю. М. Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб. : Академический проект, 2002. – 514 с.
6. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук, Ваклер, 2003. – 656 с.
7. Сун Минхань. Русская драматургия на сцене китайского театра в контексте национальных традиций: культурологический анализ : автореф. дис. ... канд. культурологии : спец. 26.00.02 «Мировая культура и международные культурные связи» / Сун Минхань. – Симферополь, 2010. – 20 с.
8. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 193-203.

Таирова Л.С.

УДК 75.01.512.145

СИНТЕЗ «НАЦИОНАЛЬНОГО И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО» В КРЫМСКОТАТАРСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

К сожалению, приходится констатировать, что межэтнические конфликты в Крыму, происходящие и в без того сложной политической и экономической обстановке, отражаются как на жизни общества, так и на жизни отдельного человека. Возможно, это последствия нашего прошлого, когда под лозунгами общего, глобального, интернационального нивелировалась проблема отдельного человека, отдельной личности, отдельного народа. Долгожданные демократия и гласность, казалось бы, сделавшие положительный сдвиг в этой сфере, привели к другой крайности – росту в отдельных регионах националистических проявлений. Национальный вопрос стал камнем преткновения в политике образовавшихся после распада СССР стран, не миновав и наш полуостров. Возрождение культурных традиций народов Крыма – это важный шаг на пути решения острой для многонационального региона проблемы.

Исследователи, поставившие целью изучение феномена «национальная культура», взяли на себя благородную, но трудную миссию. Как оказалось, очевидным и привычно принимаемым в быту понятиям непросто дать научно обоснованное и логическое определение. При попытке выделить те или иные черты, присущие определенной культуре, исследователи обнаруживают их и в культурах других народов, т.е. «особенное» оказывается «общепринятым», «общечеловеческим». Процесс выходит за рамки узкоспециального исследования, вовлекая в орбиту поиска целый ряд наук: историю, этнографию, психологию, философию. В отношении крымских татар задача осложнена и тем, что возможность доступного изучения народа появилась лишь в последние годы.

Для того, чтобы определить роль и место национальной культуры в жизни общества, необходимо выделить основные приоритеты, которые и должны стать отправной точкой исследования. В нашем случае выбрана категория «национальное и общечеловеческое». Уже в самом термине «общечеловеческое», производном от слова «человек», заложен ключ к пониманию и изучению человека как явления. Каждый отдельный человек – неповторимая индивидуальность и, вместе с тем, часть общего человеческого рода. Неповторимость человека обусловлена и его национальной принадлежностью, он часть и творение своего народа. С другой стороны, благодаря деятельности отдельных индивидов приобретает собственные черты и народ, внося свою лепту в формирование и развитие общего человеческого рода. В философии это явление определено категорией «единичного и целого». Применительно к культуре ее можно сформулировать следующим образом: уровень и значимость национальной культуры определяются мерой достижений и вклада в общечеловеческую культуру. Культура, как и народ, формируется под воздействием многих факторов. Историческая и географическая среда, бытовой уклад определяют ее национальное своеобразие. Характеристика национального своеобразия, скорее всего, не может быть окончательной и исчерпывающей. Национальная культура питается традициями, но они, хранящие первозданность и