

са. Сам по себе процесс формирования содержания и методики преподавания теории и истории искусств, благодаря компаративизму, приобретает выраженный творческий характер.

1. Анализ и интерпретация произведения искусства : учеб. пособие / Н. А. Яковлева, Е. Б. Мозговая, Т. П. Чаговец и др. ; под ред. Н. А. Яковлевой. – М. : Высш. шк., 2005. – 551 с. : ил.

2. Прокопцова, В. П. Инновации в художественном образовании как отражение процесса интеграции искусств // Международная научно-практическая конференция «Подготовка научных кадров высшей квалификации с целью обеспечения инновационного развития экономики». Материалы конференции / Под ред. И. В. Войтова и др. – Минск : ГУ «БелИСА», 2006. – <http://belisa.org.by/ru/izd/other/Kadr2006/kadr42.html>.

3. Концепция профессиональной образовательной программы по направлению «История искусств» кафедры всеобщей истории искусств РГГУ. – <http://fii.rsuh.ru/section.html?id=3531>.

4. Культура и культурология : словарь / сост. и ред. А. И. Кравченко. – М. : Академ. проект ; Екатеринбург : Деловая кн., 2003. – С. 430.

5. Методические рекомендации для преподавания мировой художественной культуры. Пособие для учителя / Под науч. редакцией Л. М. Предтеченской. – М. : ООО «Фирма МХК», 2001. – 244 с.

6. Пешикова, Л. В. Методика преподавания мировой художественной культуры в школе: пос. для учителя / Л. В. Пешикова. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – 93 с.

7. Румянцева, Т. Г. Философия древнего и современного Китая в компаративистской перспективе / Т. Г. Румянцева // Пути Поднебесной : сб. науч. тр. Вып. III. В 2 ч. Ч. 1 / редкол.: А. Н. Гордей (отв. ред.), Гун Цзяньвэй (зам. отв. ред.). – Минск : РИВШ, 2013. – с. 118.

*Р. Л. Бузук,*

*канд. искусствоведения, доц.,*

*зав. каф. театрального творчества БГУКИ*

## **ПРОБЛЕМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ЯЗЫКА**

Есть ли у театра свой язык? Ответ на этот вопрос является однозначным. Если зрители в театральном зале, понимают, что им сказано со сцены, что хотел выразить творческий коллектив, то есть и язык, на котором произошло общение.

Театр – древнее искусство, его язык, конечно, меняется и обогащается, как всякий живой язык, но он и относительно

устойчив. Театр представляет собой синтетическое искусство, вбирающее в себя элементы других видов искусств. Следовательно, элементы языков других видов искусств входят в алфавит театрального языка, хотя и не исчерпывают его полностью, оставляя место для собственно сценических знаков. Поэтому важно выявить структурные особенности знаковых систем театра, признаки и свойства его языка.

Анализируя функционирование знаков театрального языка, можно прийти к определенным выводам. Алфавит театрального языка включает в себя знаки, принадлежащие языкам других видов искусств, и содержит, кроме того, круг собственных знаков, связанных с живым действующим актером.

Каждый знак языка театра имеет сложную структуру. Даже если знак имел элементарный смысл, в языке театра и в спектакле как театральном тексте он приобретает многоуровневость. При этом знак не теряет того смысла, который присущ ему в других языках. В театре любой знак обязательно одновременно равен и не равен самому себе. Это позволяет театральному языку приобретать символический характер.

Некоторая часть используемых в театральном языке знаков проявляет свой естественный характер в предметно-материальной форме, другие, не имея предметного носителя, общеупотребимый смысл приносят из обыденной жизни, третьи и в том качестве, в котором они используются в языках других искусств, остаются сугубо условными. Иными словами, уже на первом уровне своего проявления знаки театрального языка разнокачественны.

Соединяясь, знаки образуют текст. В литературе, живописи, кино и других видах искусств вопрос в том, что есть текст, не возникает. Зафиксированный в материальной форме, он всегда может быть «востребован» и заново воспринят.

Произведение театрального искусства – спектакль – обладает свойствами текста. Он выражен, актуализируется, его кто-то воспринимает, ограничен и во времени – началом и концом, и в пространстве – сценической коробкой и имеет целостный, единый смысл. Но самое важное то, что он существует только в момент создания. Каждая следующая постановка одной и той же пьесы или инсценировки не есть воспроизводство единого текста. Это всегда новый текст, хотя по отношению к представлениям одного спектакля существует некий инвариант, никогда непосредственно не реализуемый.

Через актерское исполнение мы воспринимаем театральный текст. И главное здесь то, что любое живое исполнительство неповторимо. Вместе с тем, театральный спектакль рождается не только как гармония актерских индивидуальностей. Несмотря на «закон четвертой стены», согласно которому актер во время действия как бы не подозревает о наблюдающем за ним зрительном зале, между ним и публикой неизбежно общение. И не однонаправленное, когда зритель лишь внимает происходящему на сцене, а обоюдное. Под воздействием «дыхания зала» формируется особое настроение исполнителей, возникают нюансы и акценты, не воспроизводимые в другой общности зрительного зала завтрашнего спектакля.

Актеры «проживают» фрагмент жизни персонажей, события сменяют одно другое, произносятся диалоги и при этом сцепляются, создают свои связи не только самые первичные, естественные, но и символические смыслы знаков. Разворачивается сюжет, поведение героев не лишено бытовой, обычной жизненной логики – возникает некий субтекст, содержание которого не может не понять любой человек, находящийся в зрительном зале. Соединяясь, переплетаясь с бытовым субтекстом естественные и символические смыслы знаков создают на сцене не просто «проживание», но «жизнь человеческого духа».

Безусловно, при том, что два вышеназванных субтекста имеются в каждом спектакле, предложенное деление представляет собой определенное упрощение. На сцене все гораздо сложнее. Соединяются, причудливо переплетаются разные слои знаков, порождая новые смыслы. В процессе восприятия, раскодирования не обязательно легко объяснить словами, что именно выразили эти сплетения, сами связи знаков, становящиеся значительными, формирующими особую ауру какого-то другого, невербального общения сцены и зрительного зала.

В структуре текста спектакля как произведения сценического искусства сочленяется множественность субтекстов, образованных соединениями не только отдельных знаков, но и разных уровней знака. Образный строй спектакля имеет явно фиксированные, как бы четко для воспринимающего подчеркнутые элементы, открытые признаки «художественности», и элементы неполной определенности, когда образ возникает для нас как ощущение и зритель не отдает себе отчета, какие именно конкретные сигналы, знаки его вызвали. Получается,

что в спектакле может возникнуть субтекст, знаковую структуру которого воспринимающий не всегда в состоянии осознанно вычлениить.

Можно предположить, что чем талантливее «художественное» произведение, тем шире спектр его субтекстов. Точно так же следует признать, что есть спектакли с узким кругом переплетений в их знаковой структуре. Что собственно и обуславливает их неуспех у зрителей. Вместе с тем, даже в высокохудожественном спектакле зритель может прочитать текст полно и глубоко, а может лишь на самом элементарном уровне.

И это объясняется двумя факторами. Во-первых, театр – самое демократическое искусство, потому что в структуре его языка есть уровни, доступные каждому. Во-вторых, театр – один из самых сложных видов искусства, так как глубокое раскодирование его текстов требует видения символического смысла в том, что представляется естественным. А также умения помнить детали уже произошедшего, чтобы в какой-то момент (как бы задним числом) осмыслить их иное звучание, понимание того, что содержание спектакля больше его сюжета, судеб его героев, изображаемого «куска жизни».

И если первый слой театрального текста понятен сам по себе, не требует особых условий для восприятия, то в другие слои можно проникнуть только при условии, что зритель априори предполагает их существование, видит их и имеет ключ к их расшифровке. Случайному зрителю само по себе наличие «общедоступного» кому-то содержания заслоняет все остальное. Даже не желая или не умея декодировать сложные субтексты спектакля, т.е. проходя мимо глубины его «художественного» содержания, такой зритель вполне способен получить эстетическое наслаждение, восприняв неосознанно какой-то субтекст или увидев красоту в декорациях, костюмах, услышав ее в музыкальном оформлении, или восторгаясь манерой поведения актера, его пластикой. Следовательно, восприятие содержания и наслаждение прекрасным могут и совпадать, и существовать параллельно и не сопутствовать друг другу.

Известный русский режиссер и актер О. Н. Ефремов считал, что «в каждом человеке есть потребность в искусстве, тяга к нему, к тому или иному виду, но вот «уровень общения» с искусством зависит именно от подготовленности... Случается, что зритель, привыкнув, начинает любить только этих актеров,

только эти пьесы, даже не задавая себе вопросов очень глубоких... Очень трудно потом пробиться через эту любовь чему-то новому... И в актерской среде, и в критике есть отражение раз и навсегда возникших вкусов и привязанностей. Тут важно не подчиниться привычке, не пойти на поводу у зрителя, искать и находить новые пути в творчестве. Те театры, которые хотят идти вглубь в раскрытии современности, могут и не найти первое время своего зрителя. Его приходится завоевывать с тройной энергией и усилиями... Искусство растет само и растит зрителя. А зритель, образованный и подготовленный, сам начинает влиять на развитие театра, требует от актеров все большего мастерства в отражении жизни» [1, с. 108].

Аудитория и театр существуют наподобие сложной системы хорошо сообщающихся сосудов, и чем разветвленное, сложнее эта система, тем крепче связи театра с аудиторией, тем большую роль играет он в общественном сознании, тем выше его нравственный и идейно-художественный авторитет у зрителей.

---

1. Ефремов, О. Н. Все непросто... : Статьи. Выступления. Беседы. Документы / О. Н. Ефремов ; [сост., подгот. текста и коммент. Г. Бродской]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 318 с.

*А. В. Морозов, д-р филологических наук, проф.,  
зав. каф. межкультурных коммуникаций БГУКИ*

## **ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ В СНГ**

Проблема выработки научно обоснованных принципов межкультурного диалога является актуальной для Содружества независимых государств и комплексной с точки зрения необходимости выработки эффективных стратегий и механизмов оптимизации интеграционных процессов на пространстве СНГ.

В начале XXI в. межкультурный диалог стал ключевым понятием международной и внутренней политики. В условиях кризиса доминировавшей на Западе на протяжении последних десятилетий политики и практики мультикультурализма межкультурный диалог, по словам координатора Совета Европы по вопросам межкультурного диалога, с июня 2012 г. заместителя