

нять, импровизировать и сочинять музыку. Ценность виртуозного письма определялась ее способностью становиться особым выразительным средством, обладающим самостоятельной эстетической ценностью художественного творчества музыканта-исполнителя. В эпоху Барокко исполнялась музыка преимущественно данной эпохи и по виртуозной фактуре многих сочинений можно судить об исполнительском мастерстве их авторов. Виртуозные приемы, воплощенные, например, Д. Скарлатти, опережают свое время и являются обязательным элементом современной фортепианной техники.

### Литература

1. Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики / А. Д. Алексеев. — К.: Музична Україна, 1974. — 163 с.
2. Друскин, М. Клавирная музыка XVI—XVIII веков / М. Друскин. — Л.: Госуд. муз. изд-во, 1960. — 284 с.
3. Бурундуковская, Е. И. Органно-клавирная культура Италии XVI—XVII: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Е. И. Бурундуковская; Российская академия музыки им. Гнесиных. — М., 2009. — 46 с.

*Бвзук Р.Л.  
БГУКиИ, Минск*

## О НЕКОТОРЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ВОСПРИЯТИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Современное сценическое искусство развивает универсальные способности, творческие потенции личности, служит мощным средством и стимулом пробуждения в человеке «продуктивного воображения». Чтобы не раствориться в обилии современных зрелищ, театр должен в сознании зрителя, самых широких его слоев утвердить законы восприятия именно своего искусства — сценического. В этом и состоит гарантия сохранения театра от утери своей видовой принадлежности, от коррозии массовых стереотипов восприятия.

Существует определенная закономерность. Проблема заключается в том, что на стадии оценки, как и на стадии восприятия, мы не можем говорить только об одной роли. На стадии оценки тоже возникает некоторая альтернатива ролей, а с ней и мотивов, поскольку отношения человека и общества опосредованы слоями и группами. В результате этой альтернативы зритель способен избрать роль, которая максимально вберет в себя психо-

логические состояния, испытываемые зрителем на стадии восприятия, или которая им минимально противоречит. Следовательно, несмотря на определяемость оценки социальным контекстом, возникает возможность относительной самостоятельности личности через выбор некоторого ряда оценок. В этом выборе проявляется как самостоятельность зрителя, так и его избирательность. Однако если значение психологических качеств личности в этом выборе высоко, то все равно оно не абсолютно, ибо все же находится под влиянием групповых установок.

Множественность ролей на стадии оценки нередко приводит к тому, что установка и мотив могут не совпадать. Руководствуясь той или иной установкой в восприятии спектакля, зритель на стадии оценки способен придумывать определенные мотивы, не соответствующие ей, но имеющиеся в понятиях группы, представителем которой он является. Такая обусловленность коллективным сознанием, наблюдаемая в процессе коллективного восприятия, повторяется и на этой стадии. Анализируя механизмы оценки спектакля зрителем, мы приходим к выводу, что основные закономерности коллективного восприятия, в частности, взаимоотношение между индивидуальным и коллективным сознанием, оказываются моделью социологических процессов. Стадия оценки — это уже сфера социологии искусства, а не психологии восприятия.

Важнейшей составной частью художественного восприятия любого сценического произведения наряду с процессом чувственного отражения считается понимание, осмысление содержания, заложенного в произведении. Следовательно, можно говорить, что художник нечто сообщил, а воспринимающий «прочитал», понял это сообщение. Иными словами, художественное восприятие невозможно вне процесса получения информации, а всякое произведение искусства суть текст, характеризующийся особыми его свойствами.

Итак, можно говорить о произведении искусства как о закодированном сообщении, являющемся упорядоченным множеством знаков, а о восприятии как о процессе, включающем в себя декодирование. И в тенденции — чем лучше получатель владеет умением декодировать, т. е. знанием языка, на котором происходит общение, тем больше информации он извлечет, глубже воспримет произведение искусства.

Есть ли у театра свой язык? Вопрос этот, очевидно, имеет ответ однозначный — если в театральном зале находятся люди, понимающие, 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. В прямой логике описать язык театра — значит, в соответствии с определением

языка, выстроить перечень знаков (или, как его называют, алфавит) и перечислить все правила действий над ними. Но театр, как известно, искусство синтетическое, собирающее в себя элементы многих других видов искусств. Очевидно, и знаки языков других искусств входят в алфавит театрального языка, хотя и не исчерпывают его полностью, оставляя место для собственно сценических знаков. Поэтому, наверное, важно не столько заниматься перечислительным описанием, сколько выявить структурные особенности знаковых систем театра, признаки и свойства его языка.

Войдем мысленно в зрительный зал. На сцену выходит актер. Он — живой человек, но будет как бы не самим собой, а «представителем» на сцене другого живого человека. Все особенности его внешнего облика, его типажность остались с ним и будут вызывать у зрителя ассоциации не со свойствами данного конкретного человека (которого зритель, как правило, не знает), а со свойствами человека определенного типа, т. е. он как бы будет знаком самого себя. Кстати говоря, именно эта способность быть знаком самого себя и лежит в основе возникновения стереотипов восприятия актера. Актер на сцене «проживает» кусок жизни персонажа не только в образном, но и в некотором естественном смысле — он двигается, говорит, совершает психофизические действия, т. е. ведет себя так, как люди могут вести себя в реальной действительности. Отличие же здесь в том, что психофизические действия актера на сцене специально организованы, продуманно выстроены и, следовательно, являются знаками. Известно, что наши жесты, позы, мимика и в быту значимы. И своего общепринятого смысла они не теряют в сценическом воплощении. Но актер, заключенный в сценическую коробку, вместе с его жестом, мимикой, позой в каждый зафиксированный момент есть для зрителя «картинка», вписывающаяся в более общую «картинку» происходящего на сцене, и тогда жест, мимика, поза становятся иконическими знаками, содержание которых не совпадает с содержанием психофизического действия. Актер, например, говорит монолог, и желание быть лучше услышанным как бы естественно заставило его встать. Психофизическое действие, как говорят, оправдано. Но встав, он стал выше сидящих вокруг, и возвышение стало иконическим знаком его силы или превосходства.

Актер произносит слово. И опять — естественный смысл его сохраняется. Но слово актером выбрано не спонтанно, а взято из литературного текста — драматургической основы спектакля. Там, в драме, слово уже не элементарный, а имеющий сложную структуру знак. Но драма — особый род литературы, и слово в драматургическом произведении, подчиняясь общим законам литературы, имеет и свою особую природу, приобретает действительный характер. Ведь, собственно, событийный ряд в пьесе вычитывается из текста. Единая целенаправленная действенная структура драмы

не допускает не только лишних эпизодов, персонажей, но и лишних слов. Следовательно, каждое слово, кроме всех других смыслов, имеет и значение с точки зрения развития действия.

В театре слово не читается, а звучит, произносится. Сценическая речь имитирует бытовую, персонажи как бы естественно говорят между собой, и на слух, как правило, не должно быть заметно, что их речевое общение не такое, как в жизни, а специально организованное. Речь есть знак речи. Произнося слово, актер обязательно дает интерпретацию его смысла, вводя свое отношение между его содержанием и выражением. Добавим к этому, что актер создает речевую характеристику персонажа, подчеркивает особенности его произношения и манеры вести диалог, а, следовательно, слово становится иконическим знаком в том смысле, в котором звукоподражание имеет иконический характер.

Анализируя функционирование и других, не упомянутых выше, знаков театрального языка, можно сделать выводы. Первое. Алфавит театрального языка включает в себя все знаки, принадлежащие языкам других видов искусств, и содержит, кроме того, круг собственных знаков, связанных с живым действующим актером.

Второе. Каждый знак языка театра имеет сложную структуру. Даже если в том языке, откуда он пришел в театр, знак был элементарен, в языке театра и в спектакле как театральном тексте он приобретает многоуровневый смысл. При этом знак не теряет того смысла, который присущ ему в других языках, является как бы общепринятым. Иными словами, в театре любой знак обязательно одновременно равен и не равен самому себе.

*Булычёнок Л. В.  
БГУКИ, Минск*

## **ИНТОНАЦИЯ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ ЭМОЦИЙ**

Лауреат Нобелевской премии в области литературы Б. Шоу указал на преимущества устной речи над письменной: существует пятьдесят способов сказать «да», пятьсот способов сказать слово «нет» и только один способ написать.

Как известно из физики, звук распадается на основной тон и приводящие в него (обертоны), в своей совокупности образующие то, что мы называем тембром, окраской звука. Обертоны человеческого голоса зависят от формы соотношения частей голосового аппарата, а также от изменения этих частей в зависимости от чувства и образа в процессе речи. В связи со значительным колебанием речевого звука по высотной скале — каждый