

**Ю. М. Свердлова,**

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения*

*учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА В ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

**Аннотация.** Рассматривается коммуникация как аспект зрелищно-сценических искусств, ставшая объектом для пристального изучения на современном этапе. Благодаря этому появились новые методы рассмотрения театра как интегрального пространства, где художественное произведение является посредником между сферой слов и смыслов, что в значительной мере влияет на реорганизацию иерархии искусств и их преобразование. В рамках исследования появилась необходимость применить новые научные принципы к рассмотрению зрелищно-сценических искусств Серебряного века, который обнажил символическую природу коммуникативного пространства, детерминированного семиотическими, социально-психологическими и культурно-историческими особенностями.

**Ключевые слова:** символизм, психологизм, театральный код, театральная проксемика, большое и малое коммуникационное пространство, иерархия искусств.

**Y. Sverdlova,**

*Applicant for the degree of Candidate of Art History of the Educational  
Institution "Belarusian State University of Culture and Arts"*

## **FEATURES OF COMMUNICATION SPACE IN THE PERFORMANCE AND STAGE ART OF THE SILVER AGE**

**Abstract.** The article considers communication as an aspect of theatrical art, which at the present stage has become the object of close study. Thereby, new methods of considering the theater as an integral space have appeared, where a work of art is an intermediary between the sphere of words and meanings, which significantly affects the restructuring of the hierarchy of arts and their transformation. As part of our study, it became necessary to apply new scientific principles to the consideration of the spectacular and theatrical art of the Silver Age, which revealed the symbolic nature of the communicative space, determined by semiotic, socio-psychological and cultural-historical features.

**Keywords:** symbolism, psychology, theatrical code, theatrical proxemics, large and small communicative space, hierarchy of arts.

Одной из актуальных тем, активно исследуемых на современном этапе, является коммуникационное пространство. Во многом коммуникация, как процесс, обусловлена передачей информации в виде знаковых кодов и последующей их дешифровкой. В лингвистике способом кодирования являются слова и предложения, в точных науках – формулы, в зрелищно-сценическом искусстве – театральные коды. Как правило, в коммуникации есть отправной источник и реципиент, каждый из которых обладает собственной системой мировоззрений. Данный аспект порождает бинарную систему кодирования, соотносящуюся между собой.

Примечательно, что кодирование является динамической константой, детерминированной типом кодов и их модальностью (преобразованием в пространстве и во времени). Так, П. Пави разделяет «коды в театре» на специфические (сцена, атрибутика, средства выразительности, жанрово-стилевые особенности), неспецифические (язык, чувственно-эмоциональный и мировоззренческий аспект) и смешанные (мимесис, диегезис, сюжетная фабула). При этом все кодовые «совокупности» могут иметь как институциональный, так и «бессознательный» характер, обуславливающий зрительское восприятие.

Пространство же в отношении искусств имеет дуальную природу и подразделяется на абстрактное (образное) и конкретное (сцена и зрительный зал). Так, российский лингвист Г. Б. Крейдлин рассматривает коммуникативное пространство как проксимальное, детерминированное семиотическим контекстом [2, с. 12]. С ним согласуется определение П. Пави. Исследователь определяет «театральную проксемику» как «мимесис социального взаимодействия» [5, с. 256], где художественно-эстетический аспект получает символично-пространственное выражение в свете иерархических и идеологических характеристик. Во многом данное понимание определяет направление исследований коммуникационного пространства в зрелищно-сценическом искусстве в сочетании с его семиотическими, социально-психологическими и культурно-историческими особенностями.

Данный аспект можно проследить на примере зрелищно-сценических искусств Серебряного века, когда назрела потребность в реформе театра. Сложившейся ситуации предшествовала отмена крепостного права и проведение Великих реформ в середине XIX в. Именно тогда началось формирование гражданского общества, которое ставило интересы индивида в зависимость от коллектива и актуализировало социально-политические вопросы, отодвинув искусство и философию на второй план. Данное обстоятельство взбудоражило творческую интеллигенцию, которая начала искать свое место в меняющейся культурно-исторической картине мира. Именно тогда возникла потребность в «искусстве для немногих».

Обострившееся классовое расслоение отразилось и на художественно-эстетической парадигме. В начале XX в. появился ряд публикаций, где критиковалась натуралистическая драма, воспринимавшаяся «литературным придатком». Одним из первых данную проблематику актуализировал известный критик, эстет, философ Ю. Айхенвальд, который в статье «Отрицание театра» беспощадно заявил, что театр обречен, находясь в подчинении от авторского пера. «Театр – ложный незаконный вид искусства. Он вообще не принадлежит к благородной семье искусств. Он не знатен» [1, с. 13].

В Западной Европе придерживались схожего мнения. Так, в предисловии к пьесе «Фрекен Жюли» шведский драматург А. Стриндберг делал акцент на том, что театр изжил себя как искусство и превратился в забаву для малограмотной публики, став «Библией в картинках» [6]. Драматург полагал, что неотвратимо наступающий модерн с его техническим прогрессом и научными открытиями окончательно разрушит нарратив, воспитывающий религиозно-мифологическое сознание. Это обусловило десакрализацию религиозного догмата, что впоследствии подкреплялось концепцией «смерти Бога» Ф. Ницше. Роль освободителей чувственного и смыслового начал, до этого контролируемых церковью, во многом возлагалась на искусство и науку. Такова была художественно-эстетическая природа Серебряного века, в которой закладывались классовые притязания и стремления к познанию метафизического посредством сенсорики.

Именно в этот период активизировались различные эксперименты в музыке, живописи и поэзии, потому как они наиболее близко соприкасаются со сферой «бессознательного». На рубеже XIX–XX вв. популярность снискали произведения символистского толка с элементами оккультизма, эротизма, провокации. Воспитанием общественного эстетического вкуса занимались «мирискусники», стремившиеся интегрировать театральную эстетику в бытовое повседневное пространство.

В зрелищно-сценическом искусстве, «зеркалящем» общественную формацию, было особенно выражено противоборство индивидуального и коллективного, в рамках чего назрело два принципиально разных по своей сущности подхода к постановкам. Один заключался в абсолютизации роли личности, которая была способна совместить множество творческих практик. Другой обосновывал значимость именно соборности, ведь творческая личность, как и любая другая, нуждается в единомышленниках.

Во многом такая двойственность определила организацию большого и малого коммуникационных пространств, где рождались новые зрелищно-сценические формы. Большие формы основывались на идеях подобных «братству красных скоморохов» А. Луначарского и тяготели к массовым празднествам, балаганам, уличным представлениям, инсценировкам баталлий. Малые – выражались в практиках режиссерского театра и творчестве драматургов-символистов (Б. Бьёрнсона, Г. Ибсена, Г. Крэга, М. Метерлинка, М. Рейнхарда, Г. Фукса), футуристов и функционалистов (Ф. В. Боглера, В. Гропиуса, К. Малевича, Г. Тельтшера, О. Шлемера, К. Шмидта), абсурдистов (С. Беккета, Ж. Жене, Э. Ионеско, Г. Пинтера). Наряду с этим актуализировалось и танцевальное искусство, яркими представителями которого являлись А. Дункан, Л. Фуллер, М. Вигман, Г. Палукка, М. Грэм. Повышается интерес к пантомиме и в целом к музыкально-пластическим формам и среди режиссеров-реформаторов (А. Таиров, Н. Евреинов, Г. Крэг, П. Брук и др.). В телесно-ориентированном ключе работает С. Никритин, формируя в своем проекционном театре-лаборатории музыкально-акустический подход к движению тела и биомеханике звука. Пространственно-временной организацией движений занимается В. Мейерхольд, принципы «ритмической гимнастики» разраба-

тывает Э. Жак-Далькроз, Р. фон Лабан создает «движущиеся хоры» и «танцевальные мессы», Р. Штайнер – основы «эвритмии», Г. Гурджиев – «священные движения» для своих эзотерических культов.

В результате пластические искусства, не требовавшие сюжетной фабулы, способствовали «деклассированному положению» театра и избавлению от литературоцентризма. Большой вес в этом процессе имела универсализация актерского мастерства. В связи с этим критиками все настойчивее отмечалось, что театр зародился намного раньше литературы и зачастую заказчиками драматургических произведений были именно актеры. Так, по мнению А. Кугеля, состоятельность спектакля во многом определялась в мастерстве перевоплощения, что принималось за сущность зрелищно-сценического искусства. Исходя из данной аксиомы переосмысливался и синтез искусств, как божественное проявление муз в человеческом, истинным выразителем которого был именно актер, способный музыкой своего голоса, краской своего лица, скульптурностью тела и образностью слова претворить творческий замысел в жизнь [4].

Погружение театра в бессюжетную сферу приблизило его к психологии, которая стала вдохновителем для «новой драмы», где мысли, чувства и фантазии превратились в объекты для научных и творческих рефлексий. Символистами утверждалось, что подсознание, которое хранит информацию коллективного разума, взаимодействует с сознанием через образы. По их мнению, сны обнаруживают иррациональную природу человека, его физиологические и социальные инстинкты, которые необходимо дешифровать, переводя их в сферу сознательного. Данное понимание актуализировало метафорично-ассоциативный аспект, имеющий созидательную функцию, в рамках которой человек рассматривался как эквивалент божественного проявления. В свою очередь «вещный мир», по мнению символистов, был обречен исказить истину, находившуюся внутри человеческой природы. Искусство же помогало ее высвобождению и облачению в художественную форму.

Определяющим признаком, связанным с малым коммуникационным пространством, становится семиозис (имманентный характер интерпретации знаков и рождения новых значений).

При этом характерной особенностью, сопровождающей данный процесс, является обмен информацией между актерами и аудиторией. В итоге в зрелищно-сценическом искусстве Серебряного века формируется триодичный принцип коммуникации, включающий режиссера, исполнителя и зрителя.

Однако П. Пави обращает внимание на то, что «театральная коммуникация» имеет разновидности. Первая из них – «физическое соприсутствие передающего и реципиента», представляющая собой «наивное восприятие» сценических знаков. Вторая обозначена как «совпадение создания и коммуникации», которая «формирует новое зрительское сознание». Определяющим в данной ситуации является способность зрителя комбинировать сценические знаки в одну «рентабельную» интерпретацию, позволяющую наиболее объемно понять художественное произведение [5, с. 155–157]. Так, в артикуле, посвященном постановке В. Мейерхольда по произведению А. Блока «Балаганчик», С. Глаголь заметил, что понимание сути литературного произведения к нему пришло только после просмотра спектакля. В результате чего это натолкнуло критика на умозаключение, что театр в прежней его форме будет уходить, а будущее же за новыми постановочными формами, для которых литература лишь станет отправной точкой. Во многом данный аспект обусловил самоценность сценического искусства, делегировав литературе лишь роль внешней фабулы. Содержание же стало определяться формой внутренней, способной трансформироваться при изменениях внешних условий [Там же, с. 61–65].

Таким образом, Серебряный век стал поворотным периодом в художественно-эстетическом отношении, обусловленным изменением общественной формации и стремлением к чувственным удовольствиям. Так, в противоборстве индивидуального и коллективного назрело два подхода к постановочному процессу, послужившему организации большого и малого типа коммуникационных пространств. Именно в рамках второго типа зарождаются практики режиссерского театра, основанные на экспериментальных постановках. Также повышается интерес к пантомиме и в целом к бессюжетным музыкально-пластическим малым формам, апеллирующим к психоэмоциональной сфере.

Распространение телесно-ориентированных практик актуализировало универсализацию актерского мастерства, которое в синергии со зрительским восприятием трактовало исполнителя как знак. В связи с этим изменился и подход к перцепции, определяющей способностью которой стало комбинирование различных средств выразительности в единую объемную смысловую картину. В результате малое коммуникационное пространство обрело имманентный характер, обуславливающий семиозис, где в процессе коммуникации проявляется художественный эффект и влияет на зрительское сознание.

1. В спорах о театре : сб. ст. / Ю. Айхенвальд [и др.]. – М. : Кн-во писателей, 1913. – 199 с.

2. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика в ее соотношении с вербальной : автореф. дис. ... д-ра фил. наук : 10.02.19 / Г. Е. Крейдлин ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2000. – 68 с.

3. Кризис театра : сб. ст. – М. : Проблемы искусства, 1908. – 187 с.

4. Кугель, А. Р. Утверждение театра [Электронный ресурс] / А. Р. Кугель. – М. : Театр и искусство, 1922. – 208 с. – Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Kugel/utv/>. – Дата доступа: 22.03.2023.

5. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. Л. Баженовой [и др.] ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 480, [1] с.

6. Стриндберг, А. Предисловие к «Фрекен Жюли» / А. Стриндберг // Избр. произведения : в 2 т. – М., 1986. – Т. 1. – С. 480–489.

УДК [793.38+792.83+793.322](476)

**О. Н. Столяр,**

*старший преподаватель кафедры хореографии  
учреждения образования*

*«Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

## **СВОЕОБРАЗИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКОГО ШОУ-БАЛЕТА «ФЕЕРИЯ»**

**Аннотация.** Бальная хореография как одна из разновидностей хореографического искусства включает в себя три основные формы: спортивный бальный танец, социальный танец и сценический бальный танец. В Беларуси сценический бальный танец на современном этапе активно развивается, что демонстрируется на примере шоу-балета «Феерия», который более пятнадцати лет готовит профессиональные танцевальные программы на основе бальной хореографии. Характерны-