

Център за семиотични и културни изследвания



eБИБЛИОТЕКА

ЮРИЙ М. ЛОТМАН

СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания

2012

www.cssc-bg.com

ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА

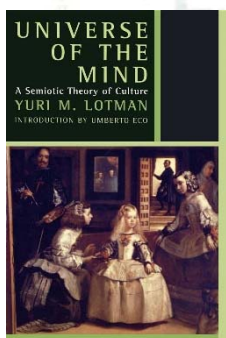


2

ТЕАТЪР ИЗВЪН ТЕАТЪРА

Всички вещи, предметите, с които човек борави, функционират в неговия свят двояко: едни се употребяват пряко (въздухът е необходим, защото е въздух, храната – защото е храна), други ни заменят нещо, което не присъства пряко. Така например парите заменят стойността, униформите сочат ранга и мястото на човека в определена социална структура, празничното или всекидневното облекло – типа поведение, който човекът се кани да осъществи, и отношението на обществото към този тип поведение. Първата употреба е пряко (облеклото защитава от студа), а втората – знакова (облеклото означава нещо). Поведението също може да бъде пряко (например трудовото поведение) и знаково. [...]

В бита на всички, дори и на най-примитивните народи, откриваме деление на практическо и знаково поведение. Територия на знаковото поведение са празникът, играта, обществените и религиозните тържества. Специалното облекло, движенията, промяната в типа и характера на речта, музиката, пеенето, строгата последователност на жестовете и действията довеждат до възникването на ритуал. [...]



ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



3

Важна област за взаимодействието между практическото и ритуалното поведение е играта. Спецификата на игровото поведение е в неговата нееднозначност: играта предполага едновременно реализиране (а не последователна смяна във времето!) на практическо и условно (знаково) поведение. Играещият помни, че не се намира в действителен, а в условно-игрови свят – той не ловува, а уж ловува, не плава в морето сред враждебни бури и туземци, а уж пътешества. Но в същото време той изпитва емоции, които съответстват на истинността на въображаемите обстоятелства. Изкуството на играта е тъкмо в овладяването на навика за двупланово поведение. Всяко изпадане в еднопланова сериозност, когато изчезва „уж“, разрушава играта. [...]

Играта създава около човека особен свят с многопланови възможности и така стимулира по-голяма активност. Активната природа на играта по принцип отрича делението на действащи и съзерцаващи. В игралното пространство няма аудитория – има само участници. Известно е, че присъствието на зрители разваля детските игри.

ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



4

Култура и изкуство

Също толкова очевидна е способността на игрите да активизират аудиторията и да я въвличат в зрелището, като я превръщат в съучастник (срв. с поведението на зрителите на стадиона по време на мач). В този смисъл е показателна разликата между статуетката и играчката: на първата се любуваме, втората въртим в ръце, първата само наблюдаваме, втората има активна роля, приписва ѝ се определено поведение, играещият води с нея диалози, като отговаря и за себе си, и вместо нея; статуетката е завършено съобщение, което авторът насочва към аудиторията, а играчката е провокиращ фактор, който трябва сам да насочи аудиторията по пътя на активната творческа импровизация. Играта е един от механизмите за изграждане на творческо съзнание, което не следва пасивно предварително дадена програма, а се ориентира в сложния и многопланов континуум от възможности.

Следователно в живота извън пределите на сцената съществуват материали, от които се изгражда театралният свят. Не само понятието за игра, но и на пръв поглед специфично театрални категории като „роля“, „амплоа“, „сценарий“ се прилагат при изучаването на човешката психика в живота, далеч от стените на театъра. Но сами по себе си тези материали все още не правят театър. За да стане това, до тях трябва да се докосне изкуството. **Но какви са семиотичните механизми на театралното изкуство?**

ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА

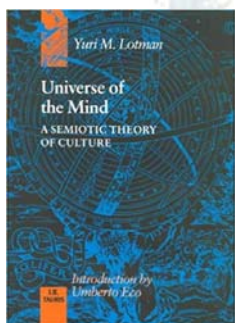


5

ПРОСТРАНСТВОТО НА СЦЕНАТА

Театралното изкуство притежава специфичен език. Само владенето на този език осигурява на зрителя възможност за художествено общуване с автора и актьорите. Неразбираемият език винаги е странен [...]. Наивно е предположението, според което театралното зрелище притежава някакъв условен език само ако е странно и непонятно, или пък съществува „просто така“, без каквато и да било езикова специфика, след като ни изглежда естествено и разбираемо. Та нали за японския зрител театърът „Кабуки“ или „Но“ е естествен и разбираем, а Шекспировият театър, който е образец на естественост за векове европейска култура, изглежда на Толстой изкуствен. Езикът на театъра израства от национално-културните традиции и е естествено за потопения в същата културна традиция човек по-слабо да усеща неговата специфика.

Една от основите на театралния език е специфичното художествено пространство на сцената. Именно то определя типа и степента на театрална условност. В борбата за реалистичен театър, за театър на жизнената правда Пушкин изказва дълбоката мисъл, че наивното *отъждествяване* между сцена и живот или просто отхвърлянето на сценичната специфика не само няма да реши задачите, но е и практически невъзможно. [...]



ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



7

От гледна точка на сцената зрителната зала също не съществува: според точната и тънка забележка на Пушкин зрителите „уж (курсивът е на Ю. Лотман) са невидими за ония, които се намират на сцената“. Но това „уж“ на Пушкин не е случайно: тук невидимостта има друг, в значителна степен по-игрови характер. Достатъчно е да си представим следната поредица:

| | |
|-------------------|-------------|
| текст | – аудитория |
| сценично действие | – зрител |
| книга | – читател |
| екран | – зрител, |

и ще се убедим, че само в първия случай разделянето на пространството на зрителя и пространството на текста скрива диалогичната природа на техните отношения. Само театърът изисква наличен, присъстващ на място адресат и възприема неговите сигнали (мълчание знаци на одобрение или осъждане), като съответно променя текста. Именно с диалогичната природа на сценичния текст е свързана такава негова черта като вариативността. Понятието „каноничен текст“ е чуждо за спектакъла, както и за фолклора. Заменя го понятието за инвариант, реализуем в редица варианти.

ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



8

Друга съществена опозиция е *значимо – незначимо*. Сценичното пространство се отличава с висока знакова наситеност – всичко, попаднало на сцената, показва тенденция да се насища с допълнителен смисъл спрямо непосредствено-предметната функция на вещта. Движението се превръща в жест, вещта – в детайл със значение. [...]

Знаковата съгъстеност на сценичната реч в сравнение с битовата не зависи от това, дали авторът поради принадлежността си към едно или друго литературно направление се ориентира към „езика на боговете“, или към точното възпроизвеждане на реален разговор. Това е сценичен закон. Знаците биват различни типове, в зависимост от което се изменя тяхната степен на условност. [...] Сценичното действие като единство от действащи и извършващи постъпки актьори, произнасяни от тях словесни текстове, декор и реквизит, звуково и светлинно оформление представлява доста сложен текст, който използва знаци от различен тип и с различна степен на условност. Но фактът, че сценичният свят е знаков по природа, му придава изключително важна черта. По своята същност знакът е противоречив: той винаги е реален и винаги е илюзорен. Реален е, тъй като природата на знака е материална; за да стане знак, тоест да се превърне в социален факт, значението трябва да се реализира в някаква материална субстанция:

ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



9

стойността да се оформи в парични знаци, мисълта да се прояви като съединение от фонемии или букви, да се изрази в боя или мрамор и пр. Илюзорността на знака се състои в това, че той винаги *изглежда*, т.е. означава винаги нещо друго, а не външността си. Към това ще добавим, че в сферата на изкуството многозначността на съдържанието рязко нараства. Противоречието между реалността и илюзорността образува полето от семиотични значения, в което живее всеки художествен текст. Една от особеностите на сценичния текст е разнообразието на използваните от него езици.

Основа на сценичното действие е актьорът – играещ човек, затворен в пространството на сцената. Аристотел изключително дълбоко разкрива знаковата природа на сценичното действие, като смята, че „трагедията е подражание на действието“ – не на истинското действие, а на неговото възпроизвеждане чрез средствата на театъра. [...] Същото може да се твърди и за словесната страна на спектакъла, която е едновременно реална реч, ориентирана към извънтеатрален, нехудожествен разговор, и възпроизвеждане на тази реч със средствата на театралната условност (речта изобразява реч). [...]

ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



10

Семиотичната природа на декора и реквизита ще бъде по-разбираема за нас, ако я съпоставим с аналогични моменти от на пръв поглед близкото, но в действителност противоположно на театъра изкуство като киното. Въпреки че и в театъра, и в киното пред нас е зрителят (оня, който гледа) и че той по време на цялото зрелище се намира в една и съща фиксирана позиция, тяхното отношение към естетическата категория, наречена в структурната теория на изкуството „гледна точка“, е коренно различно. Театралният зрител запазва естествената гледна точка към зрелището, която се определя от оптичното отношение на неговото око към сцената. По време на целия спектакъл тази позиция остава неизменна. А между окото на кинозрителя и екранното изображение съществува посредник – насочваният от оператора обектив на киноапарата. Зрителят сякаш му предава своята гледна точка. А апаратът е подвижен – той може плътно да доближи обекта, да се измести на далечно разстояние, да погледне отгоре и отдолу, да разгледа героя отвън и да наблюдава света през неговите очи. Вследствие на това планът и ракурсът се превръщат в активни елементи на филмовия израз и създават подвижна гледна точка. Можем да сравним разликата между театъра и киното с отликата между драмата и романа.

ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



11

Драмата също запазва „естествената“ гледна точка, докато в романа между читателя и събитието се оказва авторът повествовател, който има възможност да постави читателя във всякаква пространствена, психологическа и друга позиция по отношение на събитието. Като последица в киното и театъра функциите на декора и на вещта (реквизита) са различни. В театъра вещта никога не играе самостоятелна роля, тя е само атрибут от актьорската игра, докато в киното тя може да бъде и символ, и метафора, и пълноправно действащо лице. Това се определя по-конкретно от възможността тя да бъде заснета в едър план, да бъде задържано вниманието върху нея, като се увеличи броят на отредените за нейното показване кадри и др.

В киното детайлът играе, а в театъра се разиграва. Различно е и отношението на зрителя към художественото пространство. В киното илюзорното пространство на изображението сякаш въвлича зрителя вътре в себе си, а в театъра той неизменно е извън художественото пространство. Оттук и значително по-подчертаната маркираща функция на театралните декори, изразена най-ярко в стълбовете с надписи на Шекспировия „Глобус“. Декорът често поема върху себе си ролята на надписите в киното или на авторовата ремарка пред текста на драмата. [...] Театралните декори демонстративно запазват своята връзка с живописата. Известно е правилото на Гюте – „сцената трябва да се разглежда като картина без фигури, в която ги заменят актьорите“.

ЮРИЙ М. ЛОТМАН

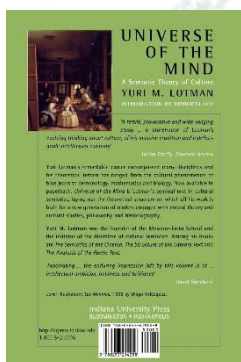
СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



12

ТЕКСТ И КОД

Отношението на текста (съобщението) към кода е един от основните проблеми на семиотиката, тъй като, за да може съобщението да бъде изпратено и получено, то трябва по съответен начин да бъде закодирано и декодирано. Тази очевидна истина доста се усложнява, когато става дума за сценичния спектакъл. Преди всичко изпъква спецификата на понятието „текст“. Ние, разбира се, можем да говорим за даден спектакъл като за единен текст. Той отговаря на основните признаци на това понятие, тъй като притежава: 1) изразеност, 2) разграниченост и 3) единно значение. Но именно целостта на спектакъла е доста сложен въпрос. В него един от видовете художествени текстове отделните субтекстове не притежават толкова висока степен на самостоятелност и едновременно на интегрираност. Всъщност единния текст на спектакъла се оформя от поне три достатъчно самостоятелни субекта: словесния текст на пиесата, игровия текст, създаван от актьорите и режисьора, и текста на живописно-музикалното и светлинното оформление. Единството, което тези субтекстове образуват на най-високо равнище, не отменя факта, че процесът на кодиране протича в тях по различен начин.



ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



13

Другата сложност е, че текстът на спектакъла се отличава от аналогичното понятие в изкуства като живописата, скулптурата или литературата. Там ние имаме стабилен текст – а в театъра текстът напомня изпълнителските и фолклорни текстове, тъй като се реализира не в единна, веднъж завинаги дадена форма, а в сумата на вариации около инвариант, който не присъства непосредствено. [...]

„УСЛОВНОСТ“ И „ЕСТЕСТВЕННОСТ“

Съществува представата, че понятието за знакова природа се разпростира само върху условия театър и е неприложимо към реалистичния. Не можем да се съгласим с това. Понятията за условност и естественост лежат в плоскост, по-различна от тази на понятието за знаковост. Но когато говорим за условност в изкуството, фактически имаме предвид нещо друго: ориентирането на дадено художествено направление към определен тип отношение на текста към реалността. [...] Когато се срещаме с художествени текстове на далечна от нас цивилизация, от една страна, изцяло сме лишени от възможността да кажем дали за носителите на създалата ги култура те изглеждат „естествени“, или са далеч от естествеността, а, от друга, пренасяйки ги в контекста на нашата култура, обикновено сме склонни да ги трактуваме като условни.



ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



14

Така например за европейския зрител източният театър или африканската скулптура изглеждат подчертано условни. Това противопоставяне може да се сравни с фундаменталната за словесното изкуство опозиция *поезия – проза*. Очевидно този паралел се има предвид, когато ориентираните към условност, с определен метафоризъм сценични езици биват наричани поетични, а противоположните на тях – сценична проза. Очевидно е, че и двете понятия не бива да се разбират като оценъчни. Склонният към „театралност“ театър разкрива редица типологични паралели с поезията, а ориентацията на сцената към „антитеатралност“ проявява типологично сходство с прозата. [...]

ВЪЗДЕЙСТВИЕТО ВЪРХУ ЗРИТЕЛЯ (Театралната прагматика)

Семиотичният акт не е само предаване на някакво съобщение от подателя към получателя и не бива да си го представяме като преместване на пликата от една кутия в друга. Той е сложен процес, в чийто ход „кутията“ и „пликът“ се преустройват, трансформират се. Процесът на взаимодействие между текста и адресата се нарича прагматика. Тя е най-сложната и най-неизучената област в семиотиката. Приложена към сцената, тя в значителна степен ни връща към стария въпрос, дали театърът е полезен или вреден.



ЮРИЙ М. ЛОТМАН

СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



15

От една страна, неговата полезност като социална и културна школа за зрителя се потвърждава от цялата му история, а, от друга, при прегледа на историята на световния театър виждаме пред себе си огромно количество престъпни герои, сцени на жестокост, които няма как да не смуцават. Въпреки опитите на Аристотел чрез теорията за катарзиса да отклони това обвинение, то е звучало неведнъж в по-нататъшната история на културата. Русо, който със смелостта на гений не се бои да изрича мисли в разрез с общата традиция, в своето съчинение „Гражданинът на Женева Ж.-Ж. Русо до г-н Д’Аламбер“ пряко утвърждава вредата от театъра: „Съмнявам се, че човек, комуто предварително са разказали накратко за престъпленията на Медея или на Федра, ще изпита по-слаба ненавист към тях в началото на пиесата, отколкото в нейния край; а ако това подозрение е справедливо, какво тогава да мислим за прословутото въздействие на театъра? Какво ще научим от *Медея*? До какви злодейства неудържимата ревност може да доведе злобната и извратена майка?“. Л. Н. Толстой предявява към Шекспир обвиненията, които Русо издига срещу античния и френския театър. [...]

Включването на зрителя в системата на колективното съзнание, която предполага възприемането на *другия* като партньор в комуникацията, като субект, а не като вещ, превръща театъра в школа за обществен морал.

ЮРИЙ М. ЛОТМАН

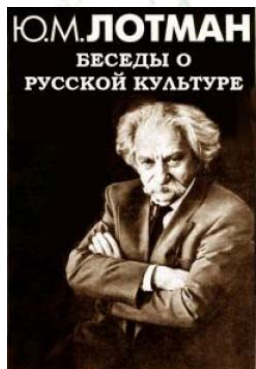
СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА



16

СЕМИОТИЧНИЯТ АНСАМБЪЛ

Една от особеностите на сценичната семиотика е в значението на ансамбъла. Всеки художествен текст е донякъде семиотично нееднороден, но единствено в театъра (и по-слабо в киното) понятието „ансамбъл“ е един от водещите конструктивни принципи. Той се състои в принципното ориентиране към разнородни художествени изразни средства. Това фактически обяснява защо античният и народният театър, запазили живите връзки с ритуала, съхраняват до наши дни за сцената значението на художествен идеал. [...] Голямо значение в теорията за ансамбъла има съчетанието на два различни типа знакови системи: едната е основана на система от отделни, разграничени помежду си (дискретни) знаци, а в другата е трудно или невъзможно разграничаването между знаците и носител на значението е самият текст. В подобна (недискретна) система целият текст играе ролята на своеобразен сложно изграден знак. Словесната част на спектакъла клони към дискретно предаване на значенията, а игровата – към недискретно. Тази „естествена“ изходна нагласа по-късно се усложнява: елементите на словесния текст се преплитат както помежду си, така и с пластичните детайли на спектакъла, загубват своята смислова самостоятелност и се спояват в недискретно цяло, проявявайки се като носител на свръхзначения. [...]





ЮРИЙ М. ЛОТМАН

СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА

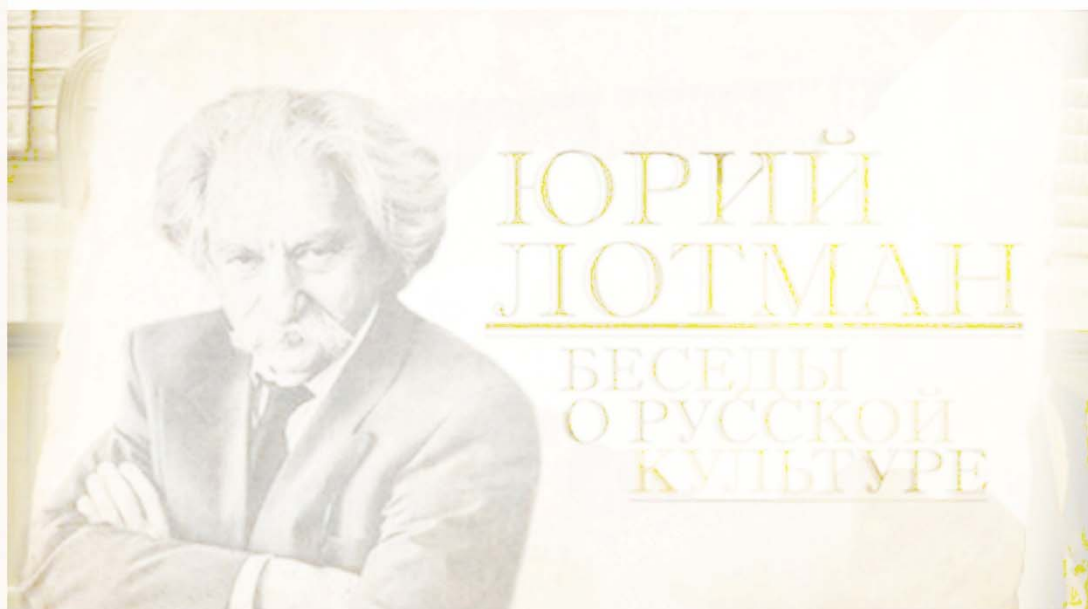
17

Всички видове изкуство са свързани с проблемите на художественото общуване, тоест със семиотиката. Но само някои от тях засягат тъй разнообразните и разпространени аспекти. **В театъра всичко е семиотика** – от грима и мимиката до нормите за поведение на зрителя в залата, от театралната каса до ритуализираната „театрална атмосфера“.

Нейните видове са толкова сложни и разнообразни, че напълно основателно **сцената може да бъде наречена енциклопедия на семиотиката.**

ЮРИЙ М. ЛОТМАН СЕМИОТИКА НА СЦЕНАТА

18



Текстът е по: Ю. М. Лотман. Семиотика на сцената. – В: Юрий Лотман. Култура и информация. София, Наука и изкуство, 1992, с. 248-273. Превод: Л. В. Терзийска, Л. Г. Любенов. Фотографиите са от интернет със свободен публичен достъп. Всички права на автора, издателя и преводача са запазени. Презентацията е с образователна цел и е предназначена за студентите от НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, които изучават модул „Семиотика“.