

ЗНАК ЯК ЗАСІБ СЦЕНІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ТЕОРЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ Г. Е. ЛЕССІНГА

Вивчення знакової природи театру сьогодні посідає особливе місце у теоретичних розвідках, проте має нетривалу історію її дослідження. Основи театральної семіотики почали складатися у 30-х роках ХХ ст., а як окремий теоретичний напрямок во на сформувалася у другій половині ХХ ст.

Для сучасної естетики і мистецтвознавства характерним є паралельне існування різних підходів до даної проблеми, у зв'язку з чим спостерігається використання у цій галузі методів семіотики, структуралізму, теорії інформації, математичного і кібернетичного моделювання мистецтва. Дослідження змістовних і структурних складових театрального мистецтва також опинилися у сфері нової парадигми і не залишилися за межами досягнень естетичної думки, зокрема у лінгвістиці і семіотиці. Наразі семіотичний підхід до аналізу театрального мистецтва виявив, що взагалі знаковість є однією з найхарактерніших його ознак.

Один з найвизначніших дослідників семантичних систем Ю. Лотман, відштовхуючись від визначення мистецтва як «мови», тобто «одного із засобів комунікації» [6, с. 13], пояснює, що «під мовою ми будемо розуміти будь-яку комунікаційну систему, котра користується знаками, що впорядковані особливим чином» [6, с. 14]. При цьому в окремий підрозділ Ю. Лотман виокремлює ті системи, якими займається паралінгвістика, а саме — «міміка, жест тощо» [6, с. 15], підкреслюючи, «що знаки у мистецтві мають не умовний, як у мові, а іконічний, зображувальний характер» [6, с. 31].

Розглядаючи логіку етапів становлення семіотичного підходу до аналізу театрального мистецтва, М. Поляков вважає, що функціонування знаків у театральному артефакті визначається двома аспектами їх знакової сутності: асоціативним, що реалізується у можливості заміни одного знаку іншим, і комбінаторним, що реалізується у сполученні знаків. Посилаючись на дослідження А. Марконі і Е. Роветто стосовно лінгвістичних аспектів у моделюванні театральної вистави, М. Поляков виокремлює у театральній семіотиці знаки вербальні, що піддаються лінгвістичному аналізу, і невербальні, що поєднують у собі властивості знаків-індексів і іконічних знаків [8, с. 21].

Поняття знаку і знаковості у теорії драми і театру з'являлося і раніше, проте було швидше випадковим, а отже — термінологічно не відпрацьованим. Спроби щодо визначення окремих засобів сценічної виразності як певної знакової означеності можна зустріти у таких видатних практиків театру другої половини ХХ ст., як Б. Брехт, Є. Грозовський, П. Брук та ін., а за великим рахунком — у А. Арто, В. Мейєрхольда і Л. Курбаса.

Сучасний французький театрознавець П. Паві, автор найбільш фундаментального словника з проблем сценічного мистецтва, визначає театр «як іконічне мистецтво» через його здатність «сценічно імітувати (в акторській грі) референціальну реальність, котру нам пропонують розглядати як реальну» [7, с. 105–106]. При цьому П. Паві підкреслює, що оскільки театр є переважно мистецтвом мімізису і імітації, то саме це і визначає його як галузь іконічних знаків.

Проте вже у середині ХVІІІ ст. у теоретичних розвідках Г. Е. Лессінга з'являється поняття знаку у літературі і мистецтві, в тому числі, і театральному, що постає у контексті нового, у порівнянні із попереднім періодом, розуміння мімізису.

Відомий лессінгознавець Г. М. Фрідлендер справедливо констатує, що введення вчення про знак у мистецтвознавство і поетику безпідставно пов'язують із здобутками новітньої науки, «зі свого роду “революцією”, котра начебто була зроблена семіотиками і структуралістами». Дослідник вважає такий погляд «глибоко помилковим» і таким, що не відображає реального стану речей, оскільки «думка про те, що мистецтво не може існувати, не користуючись знаками як необхідною системою закріплення, вираження і передачі художнього змісту» [9, с. 73], була вже широко розроблена естетикою ХVІІ і ХVІІІ ст., зокрема і у теоретичних працях Лессінга.

Вперше Лессінг використовує поняття «знак» ще під час роботи над чорнеткою до «Лаокоону» (1763), яка є розгорнутим планом порівняльного аналізу пластичного і поетичного мистецтв. Основним завданням цього дослідження німецький вчений вважає встановлення різниці між просторовим і часовим мистецтвами, яку пов'язує із «різницею знаків», що ними використовуються. На думку Лессінга, мистецтво живопису, де образи розгортаються у просторі, «зображує тіла», натомість поезія — «зображує рухи», оскільки її образна система розкривається у часі: «перша зображує рухи опосередковано за допомогою тіл, друга — тіла опосередковано за допомогою рухів» [5, с. 404]. Саме тому завданням поета, відзначає Лессінг, є «перетворювати видимі властивості — у рухи» [5, с. 406].

Це зумовлює і різницю знаків, за допомогою яких створюються «матеріальні і поетичні образи» [5, с. 404]. Знаки, що їх як мистецтво просторове використовує живопис, Лессінг вважає «природними», а ті, що їх вико-

ристовує поезія — «довільними» [5, с. 404]. У даному контексті необхідно звернути увагу на зміст передмови до «Лаокоону» (1766), де Лессінг наголошує, що «під живописом я розумію взагалі образотворчі мистецтва...», а говорячи про поезію — «...решту мистецтв, де наслідування здійснюється у часі» [5, с. 70]. Це твердження Лессінга видається особливо важливим, оскільки увесь контекст «Лаокоону», чорнові накиди до нього та листування з Ф. Ніколай стосовно аналізу поетичного тексту, зокрема драми, в окремих місцях демонструє і одночасне передбачення її сценічного варіанту, тобто те саме, що притаманне і «Поетиці» Арістотеля.

Пізніше, у листі до Ф. Ніколай від 26.03.1769, Лессінг відходить і від чіткого розмежування знаків, що ними користуються часові і просторові мистецтва, вважаючи «несправедливим» [5, с. 460] своє попереднє твердження. Живопис, разом із природними знаками, може використовувати і довільні знаки, так само, як і поезія, окрім довільних, може використовувати природні знаки, — корегує свою думку вчений. Адаже «поезія тим більше наближається до досконалості, чим більше вона свої довільні знаки наближає до природних» [5, с. 461]. При цьому вчений зауважує, що «поезія повинна прагнути до того, аби її довільні знаки сприймалися як природні; лише завдяки цьому вона перестає бути прозою і стає поезією», і, розвиваючи свою думку, стверджує, що «вищим родом поезії є той, котрий повністю перетворює довільні знаки на природні» [5, с. 463]. Посилаючись далі на Арістотеля, вищим родом поезії Лессінг визнає драму, оскільки тут «слова перестають бути довільними знаками і стають природними знаками довільних предметів» [5, с. 463]. Таким чином, Лессінг одним з перших вводить поняття, котре у сучасній семіотичі отримало назву «іконічного знаку». Невипадково Г. Фрідлендер вважає його одним із засновників іконології [9, с. 61].

Встановлення різниці між драматичним і зображувальним мистецтвами за допомогою знаків, що вони їх використовують, вперше з'явившись у «Лаокооні», отримало більш детальне обґрунтування у гамбурзьких дидактиках (Лессінг мав намір саме так назвати свої теоретичні опуси, які згодом вийшли під назвою «Гамбурзька драматургія» у 1768 р.). В аналізі сценічного мистецтва Лессінг більш обережно використовує поняття «знак», термінологічно кодифікуючи його у лексиконі своїх міркувань поняттями «значущість рухів», «значущість жестів», «значущість інтонацій» та ін., але у контексті розмислів німецького вченого про театр як комунікативну систему цілком очевидним є кореляція зазначених понять із поняттям знаку.

За визначенням П. Брука, театр, «окрім словесної, має надзвичайно багато мов, завдяки яким встановлюється і підтримується спілкування з аудиторією. Це мова тіла, звуку, ритму, кольору, костюму, мова декорації та освітлення ...» [2, с. 97]. Для театру ж часів Лессінга, враховуючи відсутність режисури, сценографії, інших аудіовізуальних ефектів, пластична мова, так само як і слово, була чи не найважливішою. Візуальні художні засоби виразності актора (художні знаки) складали основний арсенал творення вистави (естетичної знакової системи).

Продовженням міркувань щодо знаковості у різних видах художньої творчості стає визначення Лессінгом мистецтва актора як мистецтва, котре «займає середину між образотворчими мистецтвами і поезією» [4, с. 25]. Інтегративна специфіка акторського мистецтва пояснюється вченим його динамікою, яка одночасно має місце і у просторі, і у часі. Подібність акторського і образотворчого мистецтв відзначав і відомий режисер і теоретик театру Є. Гротовський. Проте польський митець вважав, що «акторська гра» має спорідненість «радіше з мистецтвом скульптора, а не з мистецтвом живописця». Тотожність процесу народження «мистецької форми» у цих видах мистецтва Є. Гротовський вбачав у використанні відповідних елементів («плечі, лікоть, долоні, пальці») та визначенні «способу, за допомогою якого кожний з цих елементів може бути виділений у знак» [3, с. 29].

Специфіка акторського мистецтва визначається Лессінгом у інтегративному поєднанні завдань живопису і поезії, оскільки воно не може реалізуватися ані поза просторовим, ані поза часовим виміром. Хоча посилення на театр як просторово-часове мистецтво у теоретичних розвідках німецького вченого не зустрічається, однак усвідомлення цього вочевидь можна простежити у його аналізі даного виду мистецтва. Так само, як і мистецтво живопису, акторське мистецтво має візуалізувати красу, оскільки призначення живопису, наразі Лессінг поділяє позицію давніх греків, — «виряження тілесної краси» [5, с. 453]. Водночас не можна не звернути увагу на визнане всіма дослідниками (як вітчизняними, так і зарубіжними) прагнення Лессінга до реалізму, яке власне і пояснюється перенесенням акценту з краси на правду і виокремленням зображувально-реалістичної функції мистецтва, особливо театрального.

При цьому, на думку дослідника, мистецтво актора є мистецтвом, що народжується безпосередньо у русі і не може «надавати позам той вираз спокою, котрий так вражає нас у творах античного мистецтва» [4, с. 25]. Мотивацією порушення живописної статичності у сценічній дії актора є Лессінгове обґрунтування особливості театрального мистецтва як мистецтва просторово-часового, коли динаміка сценічної дії має бути виправдана і підготовлена «попередніми рухами» [4, с. 26]. Внаслідок цього творчий акт актора у своєму становленні повинен удаватися до використання знакової мови як просторового, так і часового мистецтв.

У рецензії на виставу «Міс Сара Сампсон» Лессінг концентрує увагу на аналізі тих жестів-знаків, що були використані актрисою Ф. Гензель для передачі передсмертної агонії своєї героїні. Значущість пластичного рішення, з одного боку, створювала ілюзію абсолютної правдоподібності, а з іншого — не виходила за межі мис-

театра і не перетворювалася на клінічний опис. Якщо знову повернутися до теоретичних розвідок Є. Гротовського, котрий стверджував, що «мистецька форма досягається через ідеограми (жести, інтонації), що спрямовані до уяви в психіці глядача» [4, с. 29], то кодифікована актрисою пластична партитура — легкі судороги, одіпеніння, рухи пальців — дійсно ставала системою знаків, що відтворювала поступову втрату людиною життєвої енергії.

Наразі стає зрозумілим твердження Лессінга стосовно того, що мистецтво актора є ні чим іншим, як «німою поезією» [4, с. 26]. Це свідчить про розуміння ним мистецтва театру не лише як часового, але і як просторового, особливо якщо звернутися до його посилання на давньогрецького поета Симоніда, котрий писав, «що живопис — німа поезія» [5, с. 67].

Проте ще у XVI главі «Лаокоону» у Лессінгових міркуваннях можна побачити передумови для поєднання просторового і часового континуумів. Визначивши, що завданням поезії як часового мистецтва є зображення рухів і дій [5, с. 187], а живопису як просторового — зображення тіл, у подальшому дослідженні вчений не міг оминати питання вираження дії, себто питання носіїв дії. Розвиваючи свою думку, Лессінг визнає, що «дії не можуть здійснюватися самі по собі, а повинні виходити від деяких істот» [5, с. 188]. У свою чергу «ці істоти» — «дійсні тіла», тому «поезія повинна зображувати також і тіла, але лише опосередковано, за допомогою дій» [5, с. 188]. Таким чином, Лессінг впритул підійшов до розуміння можливості і навіть необхідності поєднання двох континуумів. Відтак, якби філософ продовжив свій аналіз не на прикладі поетичних опусів Гомера, а на будь-якому драматургічному творі, швидше за все він обґрунтував би специфіку драматичного мистецтва як мистецтва просторово-часового. Невипадково, аналізуючи в іншій главі «Лаокоону» трагедію Софокла «Філоктет», він зробив висновок, що «драма, котра при посередництві актора перетворюється на живописання життя, має ближче дотримуватися законів живопису», підкреслюючи при цьому наступне: «чим ближче наближується... актор до природи, тим дошкульніше повинен він ранили наш зір і слух» [5, с. 99].

До цієї думки Лессінг повернувся під час роботи над «Гамбурзькою драматургією», де остаточно ствердить просторовий вимір сценічного мистецтва, відзначивши, що «німа поезія» має прагнути «бути безпосередньо зрозумілою у наших очах» [4, с. 26]. Отже, вже у Лессінга простежується розуміння акторського мистецтва як певної знакової системи, яка мусить випромінювати сигнали адекватного візуального сприйняття сценічного послання стосовно змісту образу. Наступне зауваження Лессінга, що у зовнішньому виразі почуття сценічного героя актор має «доносити за призначенням ті поняття, які йому дають для передачі душі, не викривляючи їх» [4, с. 26], лише підтверджує його думку щодо створення сценічного образу у часі і просторі як певної знакової системи.

Таким чином, у «Гамбурзькій драматургії» Лессінг остаточно визнає театр просторово-часовим видом мистецтва. Звернувшись у цій праці до аналізу практики сценічного втілення драми, вчений подолав свої попередні сумніви щодо «можливості... поєднання кількох мистецтв, аби вони могли здійснювати загальний вплив» [5, с. 428], що були висловлені ним [5, с. 460] у «Накидах продовження „Лаокоону“». Трансформація літературного тексту (часового мистецтва) у сценічну модель, яка вже не могла бути реалізована поза просторовим виміром, одразу продемонструвала незаперечну необхідність, до того ж як наріжну специфіку театру, поєднання знаків виразності часового і просторового мистецтв.

У пошуках природних знаків, котрі б задовольняли вимогу міметичного відображення картини життя, Лессінг звертається до досвіду античності в галузі розробки і систематизації правил, котрі містили рекомендовані схеми рухів рук з метою посилення враження від слова і дії.

У давніх греків така сукупність правил отримала назву «хірономія» і використовувалася у мімічному мистецтві. Мистецтво хірономії передбачало ритмічні рухи долонь і рук, які б узгоджувалися з вимогами витонченості, гармонії і краси. При цьому у мистецтві танцю хірономія, тобто краса руху рук, мала бути протилежною рухам ніг і слугувала необхідним доповненням до нього. Це була особлива мова жестів, якими виражалися ті чи інші почуття і думки, і яка досягла особливо високого розвитку у римській пантомімі. У часи античності ці правила були у нагоді не лише для акторського мистецтва, але використовувалися давніми елітарними, в першу чергу, задля вдосконалення ораторської майстерності. Лессінг не випадково «в паралель» з акторським мистецтвом ставить ораторське, оскільки публічна діяльність, пов'язана із дією через слово, будувалася на загальних правилах, здатних підсилити його значення за рахунок жестів: «Ми дуже мало знаємо про хірономію давніх... <...> ...Але ми знаємо, що вони довели мову жестів до тієї досконалості, про яку ми й поняття скласти собі не можемо» [4, с. 19]. Такий умовивід вчений робить на підставі аналізу сучасного мистецтва, вважаючи, що з досвіду давніх в ньому залишилися лише «нечленоподібні звуки» і «здатності до жестикулювання» [4, с. 19]. Проте найгіршим, що пояснює відсутність майстерності сучасного актора, Лессінг вважає, його невміння осмислено поєднати рух і слово і через їх синтез візуалізувати сценічний образ. Позбутися хаотичної жестикуляції та невизначної мови можна лише шляхом усвідомлення, «яким чином надати цим жестам певного значення, як привести їх у потрібний зв'язок, щоб кожен з них окремо мав значення, але і всі вони виражали послідовну думку» [4, с. 19]. Питання точного і виразного позначення жесту в акторській творчості залишається і сьогодні відкритим. Дуже близькою до висновків Лессінга з цього приводу є думка П. Брука, котрий, досліджуючи проблему «напов-

нення жести якістю і значенням», підкреслив, що «актор повинен знати, що який би рух він не виконував, у його владі перетворити цей рух на порожню мушлю або ж наповнити його справжнім значенням» [2, с. 79].

Пошуки нових засобів акторської виразності були орієнтовані Лессінгом на відтворення природності людської поведінки, що у свою чергу повинна була бути вмотивована конкретними обставинами. Як репрезентант раннього просвітництва німецький дослідник у своїх теоретичних розвідках стосовно виразності акторського мистецтва прагне віднайти раціональні підходи у відпрацюванні сценічних правил. Він, по суті, пропонує розглядати окремі складові акторської творчості як знаки, що у своїй сукупності повинні розкривати прихований у них зміст. Жести і рухи актора мали стати знаковим проявом внутрішнього миттєвого стану, а послідовний зв'язок знаків-жестів — відображенням динаміки внутрішнього життя сценічного образу.

Про це свідчить і звернення Лессінга до аналізу значення жести у роботі актора-пантоміма доби античності, оскільки виразність жестів їхніх рук «безпосередньо замінювала мову» [4, с. 19]. Мистецтво пантоміма, відповідно його специфіці, не передбачало прямого наслідування людської поведінки, тому і «рухи їхніх рук не були просто природними жестами» [4, с. 19], натомість, як відзначає сам Лессінг, вони «мали умовне значення», тобто були свого роду знаками. Через систему таких знаків і являло назовні свою душу мистецтво пантоміми. Використання знаковості у мистецтві виконавця пантоміми надало Лессінгу можливість більш опукло обґрунтувати значення жести у мистецтві драматичного актора. Відзначаючи відмінність засобів виразності пантоміма і драматичного актора, дослідник, тим не менш, застосовує їх порівняння саме з точки змістовної наповненості жести-знаку. Не дивлячись на те, що «руки актора далеко не були так красномовні, як руки пантоміма» [4, с. 19], вони «посилювали враження» від слів, адже були знаками «природних проявів внутрішніх станів актора», — констатує Лессінг [4, с. 19]. Розвиваючи далі свою думку, він відзначав, що актор часів античності «більш обережно використовував рухи рук, ніж пантомім, але так само не даремно, як і той. Він не піднімав руки, якщо нею нічого було виразити або послити» [4, с. 19]. Відтак кожен жест і кожен рух, як певний знак, мали нести певну інформацію інтелектуального або емоційного змісту, а непотрібні — ставали неінформативними пустими знаками, що робило їх зайвими, а себто і неприродними. Античний театр не знав «жестів, що не мали значення» [4, с. 20], а були лише механічними, проте сучасні німецькі актори, шкодує Лессінг, демонструють протилежне: їхні жести — не є змістовними знаками і не мають ніякого значення; їхній асортимент вкрай обмежений, що у свою чергу змушує «акторів, а особливо актрис» вдаватися «до одноманітного їх використання», внаслідок чого вони починають нагадувати «справжніх маріонеток» [4, с. 20]. Лессінг іронічно коментує німецьке «акторство» свого часу: «то правою рукою, то лівою вони описують половину кривої вісімки, або, склавши обидві руки разом, наче відштовхують ними від себе повітря, і це вважають грою! А хто навчився це робити із спритністю танцюєстера, о! той розраховує очарувати нас» [4, с. 20].

Проте, і німецька сцена часів Лессінга мала приклади художньо переконаливого пластичного рішення. Зразковим у цьому відношенні для вченого був К. Екгоф, котрий завжди знаходив точний пластичний знак, через який розкривав глибину і правду сценічного образу. Так, у виставі «Сенія» за п'єсою Ф. Граффінбі Лессінг відзначає точно знайдені актором жести (ледве помітні рухи пальців, підняті руки, поворот голови), котрі своєю знаковістю були «красномовнішими», ніж слово, і розкривали не лише суть характеру, а й зміст п'єси [4, с. 80]. Конрад Екгоф, напевно міг би бути прикладом і для Є. Гротовського, котрий, визначаючи «партитуру живих імпульсів» актора як «систему знаків», вважав, що в акторській роботі «жест — завершальний момент», котрий виводить назовні «психічну мотивацію нутра» [3, с. 67].

У XVIII ст. питання пошуку нової акторської естетики, яка б відповідала завданням часу, було вкрай актуальним. Не можна не відзначити і те, що нова сценічна естетика почала формуватися із розробки пластичної партитури (просторових, невербальних рішень). Це була свого роду реакція нової генерації митців на віджилі і холодно-механічні жести акторів класицистської формації. Сценічна естетика була предметом міркувань Д. Дідро, Л. С. Мерсьє (Франція), Г. Е. Лессінга, К. Нейбер, Й. Готшеда (Німеччина), Д. Гарріка (Англія); навіть найвідоміший англійський художник В. Хогарт (1697–1764) у своєму трактаті «Аналіз краси» (1753) намагався визначити низку правил для акторів щодо пластичних знаків у створенні сценічного образу. За Хогартом, краса видимого світу особливо повно розкривається у комбінаціях хвилеподібних ліній. Трактат Хогарта здобув розголосу і не залишився непоміченим Лессінгом, який у 1754 році написав до його німецького видання передмову, хоча, швидше за все, не поділяв хогартівської думки.

Однак, аби більш наочно продемонструвати безглуздість одноманітних і беззмістовних жестів на сцені, німецький вчений бере Хогарта у спільники. Хоча англійський художник і «наказував акторам вчитися робити руками красиві хвилеподібні жести», але рекомендував урізноманітнювати та спрямовувати їх «у всі боки і при тому найрізноманітніші, які лише можливі у відношенні розмаху, величини і тривалості», — відзначає Лессінг [4, с. 20]. Окрім того, підкреслює вчений, Хогарт надає подібні рекомендації акторам лише як технічні вправи, «щоб у такий спосіб розвинути спритність, щоб навчитися надавати чарівність вигинам рук, а не в тому сенсі, що вся справа полягає в описуванні таких красивих ліній в одному і тому самому напрямку» [4, с. 20].

Особливо нестерпною, на думку Лессінга, є «безглузда жестикуляція» у тих сценах, де «висловлюються

моральні сентенції». Одноманітні повтори граціозних рухів і вишуканість жестів в таких сценах є неприйнятними та відволікають глядача від суті повчального змісту, вважає вчений. Пластика актора, визначена такими рухами і жестами, робить з нього «просто школяра, котрий декламує прописну мораль» [4, с. 20], а її значущість таким чином нівелюється. Пластика актора під час висловлювання моральних сентенцій у своєму знаковому вираженні не повинна асоціюватися «з таким саме жестом, з яким подають руку в менуеті», а інтонаційна палітра — з тим, що начебто «він одноманітним тоном тягне своє повчання так саме, як прядуть на прядці» [4, с. 20], завершує свої міркування Лессінг. На його думку, «кожен рух руки» у сценах повчання має бути «значним» [4, с. 20] і у своєму невербальному означенні доносити до глядача моральний зміст. Разом з тим, дослідник не заперечує проти привнесення у жестикуляцію певної живописності, проте застерігає від її надмірності, оскільки це вже перетворюється на пластику актора-пантоміма. Наразі доречно навести посилання Р. Барта на вислів Ш. Бодлера щодо «патетичної правди жесту в особливих обставинах» [1, с. 179]. Сцени, сповнені морального пафосу, власне, і створювали такі «особливі обставини», і, на думку Лессінга, це дозволяло актору використовувати патетичну значущість жестів, але за умови дотримання виправданої природності.

Не потребує пояснень, що серед значних, живописних і пантомімічних жестів для драматичного актора Лессінг пропонує у повчальних сценах знаходити жести значні. Але необхідно підкреслити, що серед значних жестів-знаків вчений окремо виділяє «такі, котрі актор повинен вивчати перш за все», тому що саме вони «лише і допоможуть йому внести світло і життя в його мораль» [4, с. 20]. Г. Е. Лессінг визначає такі жести як «жести індивідуалізуючі». Їх призначення — «виразити абстрактний зміст моралі наочно» [4, с. 21], а їх сутність — привести слова моральної сентенції у мотивований зв'язок із «подіями, що відбуваються», розкрити цей зв'язок і виразити його зміст жеста-знаками. У цьому контексті доречно згадати і статтю У. Еко «Про членування кінематографічного коду», де він констатує, що оскільки будь-яке «естетичне повідомлення... має високу інформативність... і несе у собі низку надлишкових відомостей», необхідна акцентуація на певних аспектах. Без врахування багатозначності змісту мистецтва, як його особливості, «ми будемо мати справу не з комунікацією, а з шумом» [10, с. 81]. «Театр — це завжди пошук значень і шляхів донесення цих значень до інших. У цьому його таїна», — висловлює аналогічну думку П. Брук. І не зважаючи на те, що театр ХХ століття, головним чином театр режисерський, англійський режисер визнає, що, тим не менш, факт присутності актора на сцені є «субстанцією містичною», саме через його «свідомість і волю» виникають необхідні коди, які заповнюють форму значенням, яке «стає зрозумілим» [2, с. 79].

Таке вміння знайти точні пластичні деталі і сьогодні залишаються ознакою акторського таланту, причому і у тих театральних системах, які функціонують за межами прямого наслідування. Умберто Еко, котрий пропонує переглянути традиційне поняття іконічного знаку, вважаючи його «довільним, умовним і немотивованим» подібно до «знаку словесного» [10, с. 83], вводить замість нього поняття «коду узнання», котрий, згідно його міркувань, «виокремлює деякі риси предмету, котрі є найбільш суттєвими як для збереження їх у пам'яті, так і для налагодження майбутніх комунікативних зв'язків» [10, с. 83]. Але запропонований У. Еко «код впізнання» мав на меті не наслідування, а «виокремлення деяких найбільш суттєвих рис предмету» [10, с. 83], розпізнання якого передбачало його асоціативне сприйняття. Проте його сучасник Є. Гротовський пропонує два можливих і таких, що мають право існувати в умовах ускладненого світосприйняття ХХ ст., варіанти творення «мистецької форми». Це «театр реалістичний або натуралістичний», де «актор відшукує знаки для реалістичної імітації життя», і без іконічного знаку в його традиційному сенсі тут не обійтись. І театр як «світ ілюзій», що в ньому актор «створює враження, наче існує інший світ, світ театру, де дійсність підлягає зміні» [3, с. 65]. Напевно, варіант «творення ілюзії» і мав на увазі У. Еко, пропонуючи цілу систему кодифікації у мистецтві (різні варіанти кодів, фігур, знаків, сем) [10, с. 86–87].

Вище наведено лише два різних підходи до семіотичного погляду на просторово-часові мистецтва, але сьогодні існують десятки наукових шкіл, кожна з яких із власних позицій вивчає театр як певну знакову систему. Проте, між сучасними прибічниками структуралістських і семіотичних вчень у мистецтвознавстві та Лессінгом, зауважує Г. М. Фрідлендер, є суттєва різниця [9, с. 73]. І Лессінг, і сучасні вчені, зокрема структуралізм, вважають, що мистецтво використовує знаки, але представники останнього стверджують, що мистецтво можна «звести» до знаку і дорівняти його до інших знакових систем. На відміну від них, німецький вчений вважає, що, хоча мистецтво і використовує знаки, але його не можна прирівняти до знаку. Для Лессінга знаки у мистецтві є засобом передачі змісту, тому і мистецтво як творчий акт не може бути зведений, поряд з іншими мовами, до «мови знаків» [9, с. 74].

1. Барт Р. Третий смысл // Структура фильма: Сб. статей / Сост. К. Разлогов. — М., 1984. — С. 176–188.
2. Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр / Пер. з англ. — Львів, 2005.
3. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / Пер. з пол. — Львів, 1999.
4. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. — М.; Л., 1936.
5. Лессинг Г. Э. Лаокоон / Ред. и вступ. ст. Г. М. Фрйдлендера. — М., 1957.

6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970.
7. Пави П. Словарь театра / Пер. с франц. — М., 1991.
8. Поляков М. Я. Теория драмы. Поэтика / ГИТИС. — М., 1980.
9. Фридлендер Г. М. Лессинг как эстетик и теоретик искусства // Лессинг и современность: Сб. ст. / НИИТИИИ АН СССР. — М., 1981.
10. Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма: Сб. статей / Сост. К. Разлогов. — М., 1984. — С. 192–205.

Анотація: У статті розглянута встановлена Г. Е. Лессінгом різниця між знаками, що їх використовують просторові і часові мистецтва, а також їх поєднання у просторово-часовому континуумі театрального мистецтва.

Ключові слова: акторське мистецтво, знак, засоби виразності, жест, просторові види мистецтва, часові види мистецтва.

Аннотация: В статье рассмотрено определение Г. Э. Лессингом разницы между знаками, которые используют пространственные и временные искусства, а также их объединение в пространственно-временном континууме театрального искусства.

Ключевые слова: актерское искусство, знак, средства выразительности, жест, пространственные виды искусства, временные виды искусства.

Summary: In this paper the set H. E. Lessing difference between the signs that they use spatial and temporal arts, and their combination in the space-time continuum of dramatic art.

Keywords: acting, character, means of expression, gesture, spatial arts, temporal arts.