



Оксана НАКОНЕЧНА,
викладач кафедри культурології Одеського
Національного університету ім. І.І.Мечникова

СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ ОЧИМА СИНЕРГЕТИКИ

Традиційними методами вивчення мистецтва є історико-генетичний, структурно-функціональний, порівняльно-історичний, описовий та інші. Проте, як зазначає Н. Корнієнко, «театр більше не підпорядковується старому інструментарію, несучасній методології» [1, 13]. Отже, потрібні нові, сучасні методи дослідження явищ театрального процесу, а відтак і сценічної образності. Існування образу як об'єкту, якому властиві певні елементи (компоненти) і структура (зв'язок між цими елементами), дає підставу розглядати сценічний образ як систему.

Системний підхід достатньо давно і широко використовувався для дослідження різноманітних природних і суспільних явищ, проте М. Каган в своєму дослідженні «Системний підхід і гуманітарне знання» [2] довів, що цей підхід має реальну евристичну цінність не лише в зазначених науках, але й приносить нові знання в ході дослідження соціокультурних систем, духовного життя людини, а також художньої реальності. Він визначив цей метод як універсальний для дослідження майже будь-якого явища людської реальності, тобто тих її проявів, які є підсистемами більш широких систем.

Отже, як бачимо, системний підхід не тільки може, а й має бути застосований для дослідження явищ культурного процесу, зокрема процесу театрального. Адже існує такий погляд на осередок гуманітарного знання взагалі, хоча він представлений в роботах невеликої кількості дослідників, переважно в рамках естетики. Ще менша кількість згадує такий підхід у відношенні до мистецтва театрального. Хоча, якщо розібратися по суті, то деякі методи системного підходу в дослідженні мистецтва вже використовуються, так чи інакше застосовуються дослідниками, проте його принципи і вимоги майже не визначені.

Між тим, системний підхід, за допомогою якого досліджуються взаємодії і функції різних компонентів і структур в межах окремих об'єктів і самих об'єктів в

межах більш широких систем, є одним з найсучасніших методів вивчення складних і багаторівневих об'єктів, до яких належить і сценічний образ. Теорією таких систем займається синергетика - наука про організацію систем. Сам термін «синергетика» був запропонований німецьким фізиком, професором Штутгартського університету Г. Хакеном і в перекладі з давньогрецької означає «дія разом» [3]. Термін цей використовувався для міждисциплінарної науки, що розглядала особливості будови і поведінки фізичних, біологічних, соціальних і т.п. систем і позначав кооперативність процесів, в результаті якого посилюється вплив однієї системи на іншу.

Як стверджує Г. Шефер, «синергетика - оптимістична спроба описати, пояснити, розпізнати, а можливо, і передбачити поведінку систем, що саморозвиваються, взагалі і живих систем зокрема. Синергетика перетинає традиційні межі колишніх наукових дисциплін і будує нову метануку складних систем» [3, 98].

Українські вчені І.С. Добронравов і С.П. Ситько, займаючись цією проблемою, обґрунтували гіпотезу про те, що синергетика є загальнонауковою дослідницькою програмою, адже сутність теорії самоорганізації передбачає самодовільний перехід від менш упорядкованого стану до більш упорядкованого в усіх галузях дійсності, а відтак і в театральной справі [4]. Н. Корнієнко в статті «Дещо про синергетику» прямо пропонує використовувати її для театральних досліджень: «Театр як прояв художньої культури належить до «живих», відкритих систем, які працюють на засадах самоорганізації, здійснюючи перетворення в напрямку упорядкування довколишнього соціокультурного середовища» [1, 18].

Тому синергетику можна вважати водночас і самостійною наукою, і міждисциплінарним підхо-

дом, який здатний забезпечити вирішення багатьох суперечностей на сучасному етапі розвитку культури, тому вона «має увійти у гуманітарний простір та працювати як... методологічний принцип...нового наукового знання» [1, 19].

Спираючись на дослідження М. Афасижева „Мистецтво як предмет комплексного дослідження» [5], І. Іоффе «Синтетична історія мистецтва» [6], М. Кагана «Системний підхід і гуманітарне знання» [2], Т.В. Новаченко «Про синергетику освіти» [4], А. Уйомова, І. Сараєвої та А. Цофнаса «Загальна теорія систем для гуманітаріїв» [7], Г. Хакена «Ієрархія нестійкостей в системах і приладах, що самоорганізуються» [3] та Дж. Кайпса «Структура в мистецтві і науці» («Structure in art and in science») [8], ми спробуємо поглянути на сценічний образ очима синергетики.

Перш ніж застосувати методи системного аналізу до предмету нашого дослідження, треба передусім довести, що «метод наукового аналізу...є адекватним предмету дослідження» [5, 5]. З досліджень по загальній теорії систем на основі узагальнення різних визначень системи ми виділили п'ять, на нашу думку, необхідних і достатніх вимог, яким має задовольняти предмет дослідження для того, щоб вважатися системою. Отже, профільтруємо через них сценічний образ.

1. Система є цілісним комплексом взаємопов'язаних елементів. Поза всяким сумнівом, сценічний образ складається з комплексу елементів, що можуть виділятися за різноманітними засадами. Комплекс цих елементів є цілісним (власне, цілісність є одною з найважливіших категорій образу взагалі і сценічного образу зокрема).

2. Система створює особливу єдність із середовищем. Сценічний образ - це завжди продукт середовища, який створюється з матеріалу, що надає середовище, для споживання цим середовищем. Тому він створює з ним особливу єдність і знаходиться, з одного боку, у відношеннях залежності від середовища, а з іншого боку, впливаючи на нього, але, безперечно, є часткою цього середовища.

3. Будь-яка система є елементом системи вищого порядку. І дійсно, сценічний образ є елементом сценічної дії, спектаклю, він, в свою чергу, є елементом театру, останній - елементом мистецтва і т.д.

4. Елементи будь-якої системи виступають як системи нижчого порядку. Кожний елемент сценічного образу можна розглянути в якості самостійної цілісності, яку можна піддати аналізу - тобто як систему.

5. В процесі функціонування в тому чи іншому середовищі і взаємодії з іншими системами, як вищого, так і нижчого порядку, будь-яка система буде розвиватися. Сценічний образ не є застиглою і незмінною категорією. Навпаки, з кожним втіленням на сцені він змінюється, набуває нових якостей, викликає нове відношення - тобто розвивається. Ці зміни залежать від значної кількості факторів, як нижчого порядку (змінюється костюм, з'явилася інша бутафорія, музика, декорації тощо), так і вищого (роль грає інший актор, п'єса поставлена іншим режисером, в

іншому театрі, в інший час, для іншого суспільства... і т.д.).

За визначенням А. Уйомова, взагалі «будь-який об'єкт є системою, якщо в цьому об'єкті реалізується якість відношення, що володіє певною властивістю (і навпаки, якщо в ньому реалізуються якісь властивості, що перебувають в заданому відношенні)» [7, 37] - це прояв принципу універсальності. А це значить, що будь-який об'єкт, а відтак і сценічний образ, можна розглядати як систему, якій властивий атрибутивний концепт (тобто властивість, в нашому випадку це саме образність як нова якість системи), реляційна структура (тобто відношення між елементами системи - у нас це буде цілісність, органічне злиття) та субстрат (елементи, на яких реалізується структура - ми в їх якості розглядатимемо ядро образу, його матеріал - зовнішню і внутрішню характерність - та носія цього матеріалу - людину-актора).

Розглянемо сценічний образ з позицій загальної теорії систем. За загальною теорією систем, весь масив систем прийнято поділяти на два основні класи - матеріальні та ідеальні системи на основі проявлення їх існування в просторі і в часі. До якого ж з цих класів ми маємо віднести сценічний образ?

В сценічному образі проявляється уявне, ідеальне буття (його внутрішня форма), але опредметнюється воно у матеріалі - в тілі актора (зовнішня форма сценічного образу). Зв'язки між його компонентами існують в свідомості та підсвідомості, тобто поза простором, ідеально, але мають, за М. Каганом, «квазіпросторову природу» [2, 44]. Ці зв'язки є нематеріальними, вони скоріше представляє собою органічну духовну цілісність - синтез. Але в силу логічності людського мислення ми уявляємо їх собі як матеріальні: наприклад, говоримо про «ядро, на якому оснований образ», про те, «як будується логіка поведінки героя», виділяємо різні сторони, грані образу - тобто переносимо структурні відносини матеріальних об'єктів на об'єкт ідеальний.

Щодо проявлення існування у часі, якщо розглядати сценічний образ як продукт розвитку людської думки, акторської праці і т.п., ми не можемо ігнорувати його існування в часі, оскільки певний час також характеризує буття людського духу. Проте, в аналізі сценічного образу як об'єкта, що існує «тут і зараз», структура сценічного образу виявиться позачасовою, тобто ідеальною конструкцією.

Ідеальне буття проявляється в художньому образі як змістовно (сценічний образ може різними способами відображати дійсність), так і формально (сценічний образ належить до засобів, що здатні забезпечувати духовним контакт між людьми). Отже, як ми вважаємо, сценічний образ в театральній культурі в рівній мірі належить і до концептуальних, і до знакових структур, а точніше, до їх суміжного типу - структур «інтегральних» [2, 45] - надскладного типу структур, який синтетично об'єднує матеріальні і ідеальні структури, річово-тілесні і концептуально-знакові підсистеми.

Перед нами стоїть складне завдання: по-перше, довівши, що сценічний образ є складною структурою, треба не тільки висвітлити його внутрішню і зовнішню

форму, але й показати їх зв'язок, переходи одної і в іншу, тобто виявити структуру самої форми - дослідити «структуру структури» [8, 91]; а по-друге, слід проаналізувати не тільки ці елементи, але й зв'язки між ними.

Як у структури, що належить до інтегральних систем, між духовним змістом і матеріалом сценічного образу існують відношення тотожності - адже образ не може існувати інакше, як втілений актором і сприйнятий глядачем. В такому об'єкті, як сценічний образ, структурованими є всі фази, причому кожна з форм існування, в свою чергу, є підсистемою зі своїми елементами, пов'язаними певними відношеннями. Приклад: актор не зможе втілити образ, якщо буде вдягнений і загримований, як персонаж (елемент втілення), але не матиме тексту, або ж має текст, але його не знає чи не розуміє (елемент створення), або ж на сцені взагалі відсутнє світло (елемент сприйняття). Недостатнім буде і аналіз тільки відношень з ігноруванням самих елементів. Приклад: образи Онегіна і Тетяни О. Пушкіна і образи журавля і чаплі з відомої казки формально пов'язані однаковими відносинами: спочатку вона його кохає, а він нею нехтує, потім він освідчується їй в коханні, але вона неприступна. Відносини ізоморфні, але елементи систем - характери героїв - повністю різні.

Складність системного аналізу такої суперструктури полягає також в тому, що ним необхідно охопити всі сторони об'єкта - і гносеологічну, і психологічну, і семіотичну, і інші - в їх цілісності і взаємодоповнюваності, а механічне «з'єднання» їх є неприйнятним. Тому правомірно звертання до теорії інформації. Смысл інформаційного кута зору полягає в тому, щоб подолати ізольований аналіз окремих проявів об'єкта «сценічний образ» - процесів створення, втілення, сприйняття і розвитку. Ми можемо розглянути цей процес як процес вироблення, зберігання, передачі і переробки специфічної інформації - як інформаційну систему.

Художня інформація має ряд характерних особливостей: переважно аксіологічний зміст, тобто інформацію не про об'єктивно реальний світ, а про значення, смисли, цінності; суб'єктивне відношення до того, що виражається - характеристика не тільки самого образу, але і особистості актора, що його втілює; двошарову психологічну будову - раціональний і емоційний рівні, злиття думки і почуття; художня інформація так само необхідна людству, як і будь-яка інша - наукова, документальна,

ідеологічна та ін. Тому історично склався особливий вид людської діяльності, який виробляє і розповсюджує цей рід інформації - художня діяльність, одним з видів якої є художній, а відтак і сценічний образ.

Сценічна (художня) образність як нова якість системи виникає тоді, коли відбудеться органічне злиття чотирьох видів діяльності суб'єкта (актора) по відношенню до образу. Гносеологічна діяльність - актор отримує знання про елементи образу і закони їх прояву. Аксіологічна діяльність - актор визначає цінність і значення кожного елемента. Перетворювальна діяльність - індивідуально-особисте трактування образу, поєднання індивідуального і типового. Комунікативна діяльність - втілення образу, яке забезпечує «спілкування» його з глядачем.

Необхідними і достатніми компонентами є для успішного функціонування такої системи є, по-перше, три особистості - автора, актора і глядача, а по-друге, роль як опредметнений процес - носій і передавач художньої інформації. Адже структура діяльності не може не відбитися на структурі створюваного продукту. Вона буде подібна до чотирьохчасткової структури художньої образності: пізнавальному компонентові відповідає тема ролі, оціночному - ідея, перетворювальному - форма ролі (характер героя, його поведінка, вчинки), і, нарешті, комунікативному - засоби втілення (спосіб існування актора на сцені). Тому для повного аналізу сценічного образу мають бути охарактеризовані всі його елементи і зв'язки між ними. Значення системного підходу тому настільки важливе: адже структура ця теоретично обґрунтована, а не обрана довільно, і вона дозволяє уявляти сценічний образ в його реальній цілісності, в повноті його істотних параметрів. І, нарешті, це установка на сприйняття, бо створений образ не може існувати, не втілений для глядача і «на глядачі».

Резюмуючи результати системного аналізу сценічного образу, представимо їх у вигляді схеми (мал. 1), де показані не тільки елементи, стадії і рівні існування сценічного образу, але і відношення між ними. Так, між стадіями існування образу існує двобічний зв'язок: створення образу впливає на його втілення, тобто який образ був створений, той і втілиться; проте, і втілення образу, в свою чергу, впливає на процес створення - враховуючи помилки попереднього втілення, актор створить образ вже по-іншому. Також є двобічний зв'язок між втіленням і сприйняттям: сприймається той образ, що був втілений, але, враховуючи особливості сприйняття, наступного разу образ буде втілений дещо по-іншому. Тема, ідея, форма ролі і спосіб існування на сцені опредметнюються в процесі сприйняття. Тема та ідея витікають із процесу створення і реалізується в процесі сприйняття. Але зв'язок форми ролі і способу існування актора на сцені з процесами створення і сприйняття двобічний - вони залежать і обумовлюють один одного.

Отже, як бачимо, сценічний образ в театральній культурі задовольняє всім вимогам для визначення його складною системою, що само організується і

складається з взаємообумовлених і взаємодіючих між собою і з іншими системами підсистем. Це дає змогу досліджувати його за допомогою методів системного аналізу.



Мал.1. Сценічний образ як інформаційна система

ЛІТЕРАТУРА:

1. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. - К: Факт, 2000. - 160 с.
2. Каган М. Системный подход и гуманитарное знание: Избр. статьи. — Л: Издательство Ленинградского университета, 1991. - 384 с
3. Хакен Г. Синергетика. Иерархия неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах. М.: Мир, 1985.- 419с
4. Новаченко Т. О синергетике образования // Виховання і культура - 2004. - № 3. - С.3-5.
5. Новаченко Т. О синергетике образования // Виховання і культура - 2004. - № 3. - С.3-5.
6. Иоффе И. Синтетическая история искусства. - М: Искусство, 1956 - 482 с.
7. Уемов А., Сараева И., Цофнас А. Общая теория систем для гуманитариев. // Уч. пособие. Под ред. А.Уемова - Wydawnictwo Uniwersitas Redviva - Варшава, 2001. - 396 с
8. Kipes G. Struktura in art and in science / EdL by G.Kipes. - New York, 1965. - 428 p.

КЛЮЧОВІ СЛОВА:

синергетика, системний підхід, атрибутивний концепт, реляційна структура, субстрат інтегральні системи, теорія інформації.