

исходит, случается, имеет место в окружающей действительности; событие, факт», сме-ем предположить, что данные функции относятся к внешним функциям. «Внешние функции определяются как социальные». Социальные (внешние) функции являются «реакцией библиотеки на потребности общества, способом взаимодействия с внешней средой, в процессе которого и проявляется ее сущность» <...> [5].

Фактографические справки лексикографической направленности отличаются от других типов справок своей многовидовой структурой, которая непосредственно коррелирует с мультидисциплинарной лексикографией, лингвистикой и социально-гуманитарными науками в целом.

Являясь продуктом совместной лексикографической и библиографической деятельности, данный вид справки имеет огромное значение в справочно-библиографическом обслуживании пользователей, предвидении их запросов, развитии науки.

Литература

1. *Нещерет М.Ю.* Библиографический поиск: эволюция и современность. СПб.: Профессия, 2010. 256 с.
2. *Моргенштерн И.Г.* Справочно-библиографическое обслуживание: теория и практика. М.: Либерея-Бибинформ, 2011. 176 р.
3. *Гончарова В.В.* Анализ лексикографических ресурсов, использованных при выполнении запросов в виртуальных справочных службах // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та культуры и искусств. 2015. № 2 (23). С. 164-168.
4. Library.ru. URL: <http://www.library.ru>
5. КОРУНБ. URL: http://korunb.nlr.ru/queries_archive.php

References

1. *Neshcheret M.Yu.* Bibliograficheskiy poisk: evolytsiya i sovremennost [Bibliographic search: evolution and modernity]. Saint Petersburg: Profession, 2010. 256 p.
2. *Morgenshtern I.G.* Spravochno-bibliograficheskoe obsluzhivanie: teoria i praktika [Reference-bibliographic service: theory and practice]. Moscow: Liberia-Bibinform, 2011. 176 p.
3. *Goncharova V.V.* Analysis of lexicographic resources, used to reply readers' requests in virtual references services // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv. 2015. V. 2 (23). Pp. 164-168.
4. Library.ru. URL: <http://www.library.ru>
5. KORUNB. URL: http://korunb.nlr.ru/queries_archive.php

УДК 792.09

О.И. МАРКОВ, С.В. МАРКОВА

ПРОБЛЕМА СЕМИОТИЧЕСКОГО ПОДХОДА В РЕЖИССЕРСКОМ ЗАМЫСЛЕ

Марков Олег Иванович, доктор педагогических наук, профессор кафедры театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33), s.markova.s@mail.ru

Маркова Светлана Валериевна, кандидат педагогических наук, доцент, завкафедрой театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33), s.markova.s@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается возможность семиотического осмысления текста в режиссерском замысле. Авторы проводят параллели между семиотикой и действенным режиссерским анализом. На практическом примере демонстрируют обоснованность подобного синтеза науки и искусства.

Ключевые слова: семиотика, театрализация, инсценирование, драматургический конфликт.

UDC 792.09

O.I. MARKOV, S.V. MARKOVA

THE PROBLEM OF THE SEMIOTIC APPROACH
IN THE DIRECTOR'S PLAN

Markov Oleg Ivanovich, Full PhD (pedagogical sciences), Full professor of the department of theatrical art of the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), s.markova.s@mail.ru

Markova Svetlana Valerievna, PhD (pedagogical sciences), associate professor, head of the department of theatrical art of the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), s.markova.s@mail.ru

Abstract. The article considers the possibility of semiotic interpretation of the text in the director's plan. The authors draw parallels between semiotics and effective director's analysis. On a practical example demonstrate the validity of such a synthesis of science and art.

Keywords: semiotics, theatricalization, dramatization, dramatic conflict.

Проблематику статьи определяют прежде всего современные исследования театрального дискурса, построенные на «универсальной модели типологии знаков театрального текста» [1, с. 303]. Следует оговорить, что данные исследования основываются на культурологической модели зарубежного театра (Р. Барт, П. Пави, А. Юберсфельд и др.), позиционируя некую монополию на истину. Неслучайно современный отечественный театр эпохи постмодерна с избытком наполнен интерпретациями «левизны» режиссерских экспериментов, акционизма, провокационности [2].

Мы полагаем, что излишняя абсолютизация подобных подходов к театральному дискурсу не учитывает вековой опыт отечественной культуры режиссерского театра, в которой семиотика присутствовала в концепции действенного анализа. Попытаемся доказать это на конкретном опыте.

Если особенность метода театрализации состоит в «...художественном осмыслении того или иного события в жизни государства, трудового коллектива, личности...» [3, с. 11], возникает вопрос: как рассматривать такой существенный элемент сценария театрализованного представления, как «событие»? Как к нему относиться? Что собой представляет это слово в его динамике? Какую территорию текста (действия) занимает событие? Это определенная зона, в которой случается это событие, которая разрешает историю? Этот момент решается на протяжении малого, большого времени или секунды?

Многие режиссеры совершенно справедливо стремятся расширить жанрово-видовую палитру театрализованных представлений – включать в драматургическую ткань сценария поэзию и песни, пантомиму и эстрадные миниатюры, кино- и видеофрагменты и т.п. Отмеченная тенденция таит в себе возможность обогащения выразительных средств театрализованного представления, но, с другой стороны, – налицо трудности в адекватном использовании выразительных средств, а объединение искусств в единое художественное целое театрализованного представления сегодня становится скорее исключением, чем правилом. Причина видится в том, что выразительные средства разных искусств не создают единого целого, поскольку постановщиком не выявляется суть, зерно замысла. Тогда и возникают представления, где искусство различных исполнителей, разных жанров существуют в разрозненном, разобщенном виде, механически чередуясь, не сливаясь в целостный образ, а вместо синтеза искусств в театрализованное представление проникает его опасный двойник – эклектика, внешнее механическое соединение разнородных начал.

Вывод можно сделать следующий: обучение режиссеров театрализованных представлений должно включать овладение мастерством полихудожественной деятельности –

достижение определенной квалификации в сфере жанров и видов искусства, составляющих в театрализованных представлениях компоненты единого целого. В этой связи справедливо утверждение М.А. Захарова: «Только смелые и глубокие вторжения в смежные искусства превращают режиссера в мастера» [4, с. 5].

«Вторжение в смежные искусства» – это не что иное, как проникновение в художественный смысл авторского замысла. Будь это стихи, песня, музыка или монолог. Перед сценаристом-режиссером всегда стоит вопрос: как проникнуть во вселенную мыслей и слов, творчески воссоздать эту вселенную?

Для понимания смысла художественного текста применяют аналитический индуктивный подход, разделяющий целое художественное произведение на его структурные части. А структурные части («кирпичики» языкового «здания») существуют только в общем контексте. Значение отдельных слов и фраз зависят от целого и определяются ими. Каждое слово у автора – это результат тщательного отбора. Слово является как бы сводом (куполом) над тайной мысли. Эта «тайная мысль» создает смысл и эмоциональную насыщенность произведения, определяя его идейно-эстетическое содержание.

XXI век – век анализа, разложения, целого на части. Современный человек хочет понять, как устроена находящаяся перед ним вещь. Общая картина мира также распадается на микроэлементы, так что XXI век еще и век детали.

Далеко не все понимают, что сейчас наступает новая эпоха в искусстве, когда театральные, сугубо академические дисциплины становятся источником практической режиссуры. Так как театральное искусство по своей природе не может генерировать идеи – оно черпает их в музыке, литературе, живописи и т.д. Поэтому именно умение прочитать текст и оказывается сегодня проверкой на гуманитарность и общекультурную подготовку режиссера. Если режиссер не умеет читать текст, может ли он его ставить?

Осуществляет ли режиссер инсценирование стихов, песни, прозы, начинает ли ставить «зримую песню» – в первую очередь ему необходимо для себя определить – о чем он будет ставить? А ответить на этот вопрос не так просто.

В большинстве случаев в художественных текстах стихов и песен мы не найдем никакой драматургии, так как цели, которые ставят перед собой авторы, совершенно различны. Неслучайно при инсценировании художественного материала многие авторы становятся беспомощными, ибо в погоне за сюжетом они забывают о главном – о драматургическом конфликте. И никакая идея, проблема, замысел здесь не помогут. Следует обратить особое внимание, что некоторые исследователи неправомерно смешивают приемы иллюстрации с методом театрализации. Прием иллюстрации – да. Приема театрализации – нет, так как это метод. Так, например, М.Г. Шаронина пишет: «Следующий способ инсценирования – иллюстративный, который наиболее распространен в работе над театрализованной песней» [5, с. 10].

Заметим, что иллюстрация с театрализацией (художественным осмыслением) ничего общего не имеет. Приводя пример подобного иллюстрирования на основе песни времен гражданской войны «Дан приказ ему на запад» (сл. М. Исаковского, муз. Д. Покрасса), автор вышеуказанной работы описывает, что текст песни «инсценировался» (!) впрямую. Группа людей в буденновках стоит в глубине сцены (отряд комсомольцев), впереди он и она. В начале песни герой уходит в левую кулису (запад), девушка – в правую (другая сторона)... и так далее.

Многие авторы не всегда осознают, что не весь художественный материал поддается инсценированию. Еще сорок лет назад в своем автореферате докторской диссертации Д.М. Генкин писал: «Театрализация – это особый метод... применяемый не всегда, не в любых, а в особых условиях, соотносящих то или иное, реально отмечаемое событие, к которому причастна данная аудитория с создаваемым ею образом прошедшего или происходящего события, с его художественной интерпретацией» [6, с. 21].

Попробуем понять выдвигаемое нами положение на конкретном примере – авторской постановки стихотворения (песни) М. Светлова «Гренада» (1926 г.). Для анализа авторского текста приведем его в полном объеме.

Мы ехали шагом, мы мчались в боях
И «Яблочко» – песню держали в зубах.
Ах, песенку эту доныне хранит
Трава молодая – степной малахит.

Но песню иную о дальней земле
Возил мой приятель с собою в седле.
Он пел, озирая родные края:
«Гренада, Гренада, Гренада моя!»

Он песенку эту твердил наизусть...
Откуда у хлопца испанская грусть?
Ответь, Александровск, и Харьков, ответь:
Давно ль по-испански вы начали петь?

Скажи мне, Украина, не в этой ли ржи
Тараса Шевченко папаха лежит?
Откуда ж, приятель, песня твоя:
«Гренада, Гренада, Гренада моя»?

Он медлит с ответом, мечтатель-хохол:
- Братишка! Гренаду я в книге нашел.
Красивое имя, высокая честь
- Гренадская волость в Испании есть!

Я хату покинул, пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать.
Прощайте, родные! Прощайте, семья!
«Гренада, Гренада, Гренада моя!»

Мы мчались, мечтая постичь поскорей
Грамматику боя – язык батарей.
Восход поднимался и падал опять,
И лошадь устала степями скакать.

Но «Яблочко» – песню играл эскадрон
Смычками страданий на скрипках времен...
Где же, приятель, песня твоя:
«Гренада, Гренада, Гренада моя»?

Пробитое тело наземь сползло,
Товарищ впервые оставил седло.
Я видел: над трупом склонилась луна,
И мертвые губы шепнули: «Грена...»

Да. В дальнюю область, в заоблачный плес
Ушел мой приятель и песню унес.
С тех пор не слышали родные края:
«Гренада, Гренада, Гренада моя!»

Отряд не заметил потери бойца
И «Яблочко» – песню допел до конца.
Лишь по небу тихо сползла погода
На бархат заката слезинка дождя...

Новые песни придумала жизнь...
Не надо, ребята, о песне тужить,
Не надо, не надо, не надо, друзья...
Гренада, Гренада, Гренада моя!

Начнем внимательно читать, анализировать, чтобы проникнуть в художественный смысл авторского замысла, обнаружим конфликт. Итак, первый куплет:

Мы ехали шагом, мы мчались в боях.

Это о чем? О том, что кто-то ехал, а не шел. Причем, ехал не один. Кроме этого, они еще и «мчались в боях». А их гимном была песня «Яблочко» – «И Яблочко – песню держали в зубах». Уверен и убежден: в конце концов, получим наслаждение высшего порядка, прочитав эти стихи – от названия до последней строчки. Переходим ко второму куплету:

**Но песню иную о дальней земле
Возил мой приятель с собою в седле.**

Кто-то из нетерпеливых может заявить: «Да что тут непонятного? Чего здесь анализировать? И так все понятно.... Отряд красноармейцев мчится в боях, громя белогвардейцев!». Стоп! Во-первых, нигде не сказано, что это отряд красноармейцев. Также не сказано, что это отряд и белогвардейцев. Так что же это за отряд?

Можно сделать логический вывод, что есть некий отряд, у которого песней-гимном является «Яблочко», и в этом отряде есть некий человек (М. Светлов называет его «мой приятель»), поющий другую песню – «Гренада!»

Вывод: если мы поем разные песни – значит, мы разные люди!

Вспомним, в Советском Союзе вся страна пела одну песню. Разве так не было?

Вот наступил первый момент анализа, первый момент истины. Мы очень точно обнаружили конфликт. И этот конфликт, если переносить его на язык сценического действия – не бой «красных» с «белыми». Мы обнаружили конфликт «личности и массы (толпы)». В этом отряде оказался человек с мечтой о «Гренаде». И эта мечта дает ему право петь свою песню. Не «Яблочко», которую поют все, а свою песню – мечту.

**Я хату покинул, пошел воевать,
Чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать.**

Следует сказать, что песня «Яблочко» – это русская народная песня, частушка, известная своими многочисленными вариантами текстов о гражданской войне. Простота этой песни как формы приводила к большой легкости переработки, при которой путем замены одного-двух слов достигалось коренное изменение всей политической направленности произведения. Как, например, песня «Яблочко», которую пели банды батяки Махно:

**Эх, яблочко, да соку спелого,
Слева красного бей, справа белого!**

Итак, конфликт обнаружен, экспозиция понятна. Отряд красноармейцев ведет ожесточенные бои с белогвардейцами, махновцами, и каждый из них тоже имеет мечту. Но эти мечты разные. В отличие от Гренады – некой страны-мечты, в которой можно крестьянам земли отдать, отряд, поющий «Яблочко», мечтает о другом:

**Но «Яблочко» – песню играл эскадрон
Смычками страданий на скрипках времен...**

Или далее:

**Мы мчались, мечтая постичь поскорей
Граматику боя – язык батарей.**

В сценическом действии исполнители обязаны играть не сами слова, а то, что за ними стоит. Определенность смысла и поиск логики, таким образом, становится главным условием работы над постановкой, которая должна обеспечить понимание зрителем не столько информационного знака, сколько эмоционального и действенного содержания, живущего не в самом слове как в таковом, а в общем контексте всей «Гренады» – во взаимоотношениях людей, выведенных на сцену. Схема этих взаимоотношений в принципе каноническая. Это личность и толпа. Отряд, поющий «Яблочко», и «приятель» М. Светлова как главный герой, поющий «Гренаду».

«Гренада» М. Светлова – это своеобразная театральная семиотика, занимающаяся поиском значения слов при полном сокрытии этих значений. И текст «Гренады» – попытка распознать эти значения, чтобы потом, выйдя под софиты, исполнители, пропеая текст, были увлечены не словами как таковыми, а тем, что за ними стоит: действием, проживанием, истинным смыслом происходящего, наконец.

Любое сценическое произведение – сложная система, включающая в себя разнообразные «языки», «коды», «знаки». Воспринимающему художественный текст, отмечает Ю.М. Лотман, «...в целом ряде случаев приходится не только при помощи определенного кода зашифровать сообщение, но и установить, на каком «языке» закодирован текст» [7, с. 35].

Художественное переосмысление исторического прошлого заявило себя мечтами прорыва в общество справедливости. В этом романтическом порыве человечество выдвинуло на первый план – романтического героя-одиночку, действующего по идеологической модели жертвенного утверждения справедливости и спасения человечества. Так и в «Гренаде» – герой приходит, чтобы спасти других, которые оказываются в роли пассивной социальной массы, способной лишь на порыв «стихийной толпы», нежели на то, чтобы идти за героем до конца.

20-30-е годы гражданской войны характеризовались большими военно-политическими противоречиями. Голод, разруха, неграмотность населения, различного рода шатания в войсках, страна, расколотая на красных и белых, красных и не определившихся – все это говорит о том, что искусство в те годы отражало эту действительность так, как это было возможно. М. Светлов при всем романтическом патриотизме сумел скрыть, зашифровать эти противоречия в своей «Гренаде». Анализ еще не прочитанного нами текста проявится в дальнейшем исследовании сюжета.

Из произведения «Гренады» мы обнаруживаем, что отряд, проскакав определенный отрезок пути, все время озабочен одним вопросом, обращенным к главному герою.

**Откуда ж, приятель, песня твоя:
«Гренада, Гренада, Гренада моя»?**

«Приятель» не отвечает.

**Где же, приятель, песня твоя:
«Гренада, Гренада, Гренада моя»?**

И этот вопрос остается без ответа.

Что такое повторение вопроса? Повторение – есть усиление смысла. И теперь наступает кульминационная точка всей драматической истории. Обратите внимание на куплет, который следует за последним вопросом:

**Пробитое тело наземь сползло,
Товарищ впервые оставил седло.
Я видел: над трупом склонилась луна,
И мертвые губы шепнули «Грена...»**

Да, в жизни, в реальном бою, конечно же, пуля, убившая парня, может быть случайной. Но в искусстве случайная пуля не может убить главного героя. Вот и получается, что этот драматургический конфликт, заложенный М. Светловым в тексте, стал реализованным благодаря драматическому конфликту на сцене. Конфликт личности и толпы, где личность погибает только из-за того, что он не серая масса и что он, в отличие от других, имеет мечту.

Для подкрепления следующих аргументов приведу пример, который наверняка бывает в практике педагогов-режиссеров. Если на экзамене студент не отвечает на 1-й вопрос, не отвечает на 2-й – педагог его «убивает». То есть ставит двойку. Так что в жизни «смерть» студента вещь условная.

Осознание поступка толпы хоть и поздно, но происходит.

**Да. В дальнюю область, в заоблачной плес,
Ушел мой приятель и песню унес.
Лишь по небу тихо сползла погода
На бархат заката слезинка дождя....**

На данном примере мы демонстрируем, что семиотика всегда являлась неотъемлемой составляющей отечественной театральной культуры. Именно обращение к опыту наших мастеров режиссуры, по нашему мнению, способно вывести современный театральный процесс из ситуации постмодернистского кризиса, в котором он пребывает.

Литература

1. Пави П. Словарь театра. М., 2003.
2. Найдено Е.А., Найдено М.К. Отечественная театральная культура в контексте нравственных ценностей постмодернизма // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 4.
3. Конович А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР. М., 1990.
4. Захаров М.А. Контакты на разных уровнях. М., 1988.
5. Шаронина М.Г. «Зримая песня»: теория, методика, практика, постановка. Челябинск, 2010.
6. Генкин Д.М. Массовый праздник как социально-педагогическое явление: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. Ленинград, 1978.
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

References

1. Pavie P. Slovar teatra [Dictionary of the theater]. Moscow, 2003.
2. Naidenko E.A., Naidenko M.K. National theatrical culture in the context of moral values of postmodernism // Kulturnaja zhizn Yuga Rossii. 2017. № 4.
3. Konovich A.A. Teatralizovannye prazdniki i obryady v SSSR [Theatrical festivals and rituals in the Soviet Union]. Moscow, 1990.
4. Zakharov M.A. Kontakty na raznyh urovnyah [Contacts at different levels]. Moscow, 1988.
5. Sharonina M.G. «Zrimaya pesnya»: teoriya, metodika, praktika, postanovka [«Visible song»: theory, methodology, practice, staging]. Chelyabinsk, 2010.
6. Genkin D.M. Mass celebration as a socio-pedagogical phenomenon: synopsis of the thesis ... Full PhD (pedagogical sciences). Leningrad, 1978.
7. Lotman Yu.M. Struktura hudozhestvennogo teksta [Structure of the artistic text]. Moscow, 1970.

УДК 8.0

А.Ф. ГОРОБЕЦ, Т.М. ЛЕВЧЕНКО

АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

Городец Алла Федоровна, преподаватель кафедры иностранных языков Кубанского государственного технологического университета (Краснодар, ул. Московская, 2), kunashir7@yandex.ru

Левченко Татьяна Михайловна, преподаватель кафедры иностранных языков Кубанского государственного технологического университета (Краснодар, ул. Московская, 2), gaudeamustz@gmail.com