

Алесенкова Виктория Николаевна

МОДЕЛЬ МИФА В ЯЗЫКОВОМ И ВНЕЯЗЫКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ СПЕКТАКЛЯ

Статья посвящена осмыслению процесса мифотворчества с целью обнаружения механизмов конструирования мифа в языковом и ментальном пространстве сценического действия. В результате анализа мифа в философском, лингвистическом и семиологическом аспектах была выявлена трёхуровневая модель мифа в спектакле: формальный уровень языка (область воплощения формы), ментальный уровень языка (область проявления значений) и ментальный внеязыковой уровень (область проекции значений). Механизмами реализации мифа в пределах языковой сферы служат знак и метафора, в пределах внеязыковой сферы - символ.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/6-3/15.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 6(60): в 3-х ч. Ч. 3. С. 60-63. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/6-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phii@gramota.net

10.02.00 ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 81.13

Статья посвящена осмыслению процесса мифотворчества с целью обнаружения механизмов конструирования мифа в языковом и ментальном пространстве сценического действия. В результате анализа мифа в философском, лингвистическом и семиологическом аспектах была выявлена трёхуровневая модель мифа в спектакле: формальный уровень языка (область воплощения формы), ментальный уровень языка (область проявления значений) и ментальный внеязыковой уровень (область проекции значений). Механизмами реализации мифа в пределах языковой сферы служат знак и метафора, в пределах внеязыковой сферы – символ.

Ключевые слова и фразы: миф как подражание действию; миф как символ; миф как язык; миф как структура; знак; текст; метатекст; спектакль; языковое/ментальное пространство.

Алесенкова Виктория Николаевна, к. искусствоведения
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alesenvic@gmail.com

МОДЕЛЬ МИФА В ЯЗЫКОВОМ И ВНЕЯЗЫКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ СПЕКТАКЛЯ

Принципы конструирования смысла в современном спектакле значительно отличаются от традиционных принципов драматического театра, нарративность которого уверенно вытесняют режиссёрские невербальные средства художественной выразительности, зачастую оппонирующие авторскому замыслу. Целесообразность изучения мифа в контексте театрального искусства продиктована наблюдаемым процессом трансформации языковой структуры мифа во внеязыковую, сопровождаемую сменой механизмов смыслообразования. Выявление законов моделирования мифа в спектакле представляется возможным только при раскрытии понятия мифотворчества, ядро которого составляет представление о мифе в контексте сценического действия.

Логично, что отправной точкой в исследовании процесса мифотворчества в театре становится древнегреческое понимание мифа как подражания *действию*. Согласно Аристотелю, способность зрителей считывать значение смысловых действий заложена в игровой природе человека с детства и кроется в бессознательном стремлении к подражанию. Однако надо иметь в виду, что если область воплощения формы – аудиовизуальный ряд сценического действия – является материальным результатом творческого акта, то предмет подражания находится в ментальном пространстве, т.е. в нашем сознании.

Рассуждая о подражании в «Психологии творчества, креативности, одарённости», Е. Ильин отмечает, что когда ребёнок скачет на палке как на коне, он не производит «знаково-символического замещения» [4, с. 91], а вживается в образ наездника – подражает наезднику в действии, – и уже производимое действие определяет для всякого наблюдающего значение палки, которая на какое-то время получает не свойственное ей содержание. Надо полагать, что именно способность к подражанию, обладающая познавательной ценностью, накладывает определённую ответственность на мифотворцев, о которых Платон упоминает в «Государстве»: «надо смотреть за творцами мифов: если их произведения хороши, мы допустим их, если же нет – отвергнем» [12, с. 156].

В диалогах Платон нигде не представляет миф как фиксацию в тексте, миф у него выражен посредством повествования или подражания в действенной форме. Аристотель уже сводит миф к фабуле, и, несмотря на то, что в «Поэтике» подражание действию является целью трагического мифа, главным артефактом всё же становится драматический текст. Вместе с тем Гораций отражает в своём «Поэтическом искусстве» мысль, что театр, выводя события мифа или о них повествуя, преподаёт нравственные истины, и визуальный план оказывает на зрителя более сильное воздействие, чем нарративный.

Трудно не согласиться, что действительную основу мифа невозможно наблюдать в скульптуре, живописи или в литературном тексте (где его форма статична) так, как это можно сделать в спектакле, где миф сам преобразуется в действие и обретает реальность в том смысле, какой в него вкладывает М. Элиаде: «Любой предмет или действие становятся реальными только тогда, когда они имитируют или повторяют некий архетип <...> все, что не имеет образца для подражания, “лишено смысла”, то есть не есть реальность» [15]. Поэтому будет логично полагать, что именно театральное искусство в своём закономерном стремлении к мифотворчеству может стать наглядным источником понимания мифа как способа познания вещей и идей ментального или метафизического плана.

Рассматривая мир как пребывание в вечном движении, а миф – как «модель бесконечных порождений» [10, с. 97], А. Лосев в ряде исследований акцентирует внимание на символической природе мифа, вмещающего «схематические, аллегорические и жизненно-символические слои» [9, с. 71]. Лосев не был

первым из русских мыслителей, кто приравнивал миф к *символу*. В своих рассуждениях о творчестве Вяч. Иванов опирался на платоновское подражание идеям, которое, на его взгляд, несомненно выражается в символизме. Иванов полагал, что миф, как зерно, заложен в символе и раскрывается в нём как реальность на почве «реалистического символизма», тогда как «идеалистический символизм» может порождать лишь суррогат мифа, поскольку не является откровением художника: «Миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта» [3, с. 284].

Н. Бердяев, выводя символ за пределы понятия и расширяя его порождения от философии до мифологии, тоже пришёл к мысли о том, что «природа мифа связана с природой символа» [2, с. 60]. Миф, по мысли философа, «символически связывает два мира», а именно – «изображает сверхприродное в природном, сверхчувственное в чувственном, духовную жизнь в жизни плоти» [Там же]. Следовательно, символ в концепции Бердяева является тем посредником, мостом, с помощью которого смысл духовного мира реализуется в природном эмпирическом мире, что находит созвучие с представлением Вяч. Иванова о мифе как о зерне, раскрывающемся в символе.

Если философское представление о мифе в искусстве связано с выявлением его действенно-подражательной основы, выраженной при посредничестве символа, то с позиции лингвистики понятие мифа прочно связано с понятием *языка*. Известный филолог М. Мюллер в своих фундаментальных лекциях по мифологии и религиоведению высказал мысль о том, что связь языка с мифом в древности, «прежде чем в языке было установлено различие между конкретным и абстрактным, между чисто духовным и грубо материальным» [11], осуществлялась через поэтические образы, которые являлись для носителей языка метафорическими. К примеру, Аполлон и Артемида (весенние божества) каждый год убивают своими стрелами сияющих и прекрасных детей Ниобы (снега). Такого же мнения придерживался исследователь русского фольклора А. Афанасьев, отметивший, что без понимания метафорического языка мифы стали восприниматься буквально.

Предшествуя семиологии, лингвистика целенаправленно изучала лишь тот аспект мифа, что проявлен в языке. Однако в утверждении А. Потебни – «сущность, сила произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании» [13, с. 167], – более века назад был признан потенциал, который способствует развитию современной театральности и подразумевает некий мыслительный процесс, выходящий за рамки языка – мысль, ещё не сформировавшуюся в язык, и мысль, для выражения которой язык становится слишком тесным.

Поскольку Потебня мыслит миф как словесное произведение, в основе которого подразумевается смысловой перенос, иносказание (например, *солнце садится на престол*), то у него прослеживается тенденция соотношения мифа с метафорой, следовательно, метафорический язык выполняет функцию носителя значений мифологического текста. Признавая воздействие независимой силы языка на дух, Потебня сравнивает мифологию с «тенью, падающей от языка на мысль» [Там же, с. 252], то есть совершенно отчётливо даёт понять, что язык первичен по отношению к мифу. Напротив, немецкий философ и культуролог Э. Кассирер считает ритуал первичной, доязыковой формой мифа [5].

Рассматривая миф в неразрывной связи с искусством, языком и наукой, Кассирер придерживается версии «символического познания» (в противоположность интуитивному) из той логики, что «человеческое познание не может обойтись без образов и знаков» [Там же, с. 46] вследствие своей ограниченности и конечности по отношению к божественному разуму. Более того, отрицание символических форм, по мнению Кассирера, привело бы к разрушению духовной формы и бессмысленному познанию жизни как копии в отсутствии оригинала. «Миф и язык находятся в постоянном взаимном соприкосновении» [6, с. 54], но если мир языка, поначалу включённый в мир мифа, обнаруживал непрерывное перетекание друг в друга обозначаемого и обозначающего, то в искусстве миф как бы разделяется на природную и социальную составляющие: «природное бытие» выражается языком «социального бытия» [Там же, с. 200], и наоборот, что свидетельствует о непрекращающемся познавательном процессе.

Важно отметить, что представление о мифе как пересечении и глубоком взаимодействии иррационального и рационального в ментальном пространстве человеческого сознания апеллирует к символу, а ограниченное рамками действия материально-языковой сферы – к метафоре. Семиология же рассматривает миф как *структуру* и традиционно апеллирует к знаку.

В знаменитой «Структурной антропологии» К. Леви-Стросс, анализируя структуру мифа по аналогии с языком, обнаруживает противоречие: «миф есть одновременно и внутриязыковое и внеязыковое явление» [8, с. 216], находящееся в структурном и статистическом аспектах одновременно и развивающееся «как бы по спирали» до истощения породившего его интеллектуального импульса. С одной стороны, Леви-Стросс чётко обозначает, что «миф – это язык, но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удаётся <...> отделиться от языковой основы» [Там же, с. 218], с другой стороны, связывая миф с символическими действиями индейских шаманов, он ведёт мысль к подсознанию как источнику символов, выражаемых в ритуальной речи словесными метафорами. В «Мифологиях» Леви-Стросс формулирует более отчётливое представление о структуре мифа, поясняя, что «сами мифы основаны на кодах второго порядка (коды первого порядка – те, из которых состоит язык)» [7, с. 21].

Идею системы кодов для передачи информации как главенствующей роли языка развивает итальянский философ У. Эко, считая, что язык подвигает человека к мышлению, и именно «в языке раскрывается бытие» [14, с. 17]. Материальным элементом и наименьшей единицей системы кодов Эко выдвигает символ, не оппонировав традиции знака, а замещая понятие знака символом, подразумевая под ним видимое обозначение, референт

которого может проявиться в метаязыке. Таким образом, Эко различает три уровня развития системы кодирования: язык, метаязык и «отсутствующая структура», которая сквозит за метаязыком, но не является структурой до тех пор, пока не будет освоена, тогда за ней откроется новая отсутствующая структура, такова «познавательная модель» [Там же, с. 360] по У. Эко, не названная мифом, но фактически его репрезентирующая.

В теории современного театра (театральной семиотике) укрепилось понимание мифа как формы, о которой французский структуралист Р. Барт говорит в своей книге «Мифологии» как о коммуникативной системе, сообщении: миф «представляет собой один из способов означивания» [1, с. 72]. Позиционируя семиологию как науку о значимостях, значениях и формах, Барт не мыслит форму за пределами структурализма, поэтому для него «суть мифа в том, что он преобразует смысл в форму, иными словами, похищает язык» [Там же, с. 98], однако конструктивной основой формирования как языка, так и мифа является знак. Отношения между знаком, языком и мифом Барт демонстрирует в упрощённой, а потому ставшей удобной для восприятия схеме, где знак рассматривается как результат внутренней связи означающего и означаемого, который, в свою очередь, становится означающим в цепочке следующего уровня. Взаимодействие *означающего* («план выражения», выявленный объектом) и *означаемого* («план содержания», отягощённый смыслом) даёт в совокупности *знак*, и эта первичная система отношений называется *языком*. В то же время взаимодействие вышеназванного знака (уже отягощённого смыслом), принятого за означающее, с новым означаемым даёт в совокупности новый знак, и такая двухъярусная (или вторичная) система отношений между знаками называется *мифом* [Там же].

Следуя логике Барта, если пьесу (текст драматурга), лежащую в основе подавляющего большинства театральных постановок, принять за первичную систему отношений между словом (как эквивалентом означающего) и авторским смыслом (эквивалентом означаемого), и эту структуру считать языком, то спектакль как результат воплощённого в новую форму взаимодействия авторского смысла с режиссёрским (не оговаривая степень актёрского участия) становится вторичной структурой, то есть мифом по отношению к языку драмы, которая и осуществляется как миф в сценическом действии.

Традиционно театральная семиотика рассматривала систему отношений между текстом драматурга и спектаклем как отношение между текстом (1) и текстом (2). Однако попытка применить метод лингвистического анализа к представлению, изучая, как знаки текста (1) «переводятся» в знаки текста (2), была успешной только тогда, когда смысловые пространства автора и режиссёра практически замещали друг друга, т.е. когда режиссёр интерпретировал текст автора, руководствуясь языком драмы как главным механизмом передачи смысла. Материалом для семиотики театра служили такие выразительные средства спектакля, как жесты, мизансцены, костюмы, причёски, декорации, маски, музыка, реквизит, свет и т.д., которые не вступали в смысловую конфликт с авторским текстом, но несли отпечаток режиссёрской творческой фантазии, подыскивающей для одних и тех же означаемых разные означающие.

В современной театральной практике в результате пересечения смысловых пространств режиссёра и драматурга возникает новый смысл, вступающий в противоречие с авторским, который по отношению к оригинальному тексту становится метатекстом, поскольку выстраивает собственную фабулу, трансформируя иногда до неузнаваемости язык первоисточника реминисценциями, собственными домыслами и комментариями, приводящими в результате к проблеме интертекстуальности и дискретности. Режиссёр уже не является интерпретатором, а находит форму для воплощения собственного метатекста. Таким образом, текст (1) трансформируется в ментальном пространстве режиссёра и воплощается в сценическом действии как текст (2), т.е. спектакль, который становится самостоятельным произведением и обладает собственным языком – системой невербальных знаков, которые взаимодействуют с вербальными знаками, создавая новые смысловые конструкции, не поддающиеся семиотическому анализу. Вербальные знаки воплощаются посредством речи, интонация которой связывает слова с чувственно-эмоциональным аспектом смысла, а невербальные знаки воплощаются посредством физических/пластических действий, значение которых связывает объекты с интеллектуальным аспектом смысла.

«Материальные носители мифического сообщения (собственно язык, фотография, живопись, ритуалы, какие-либо предметы и т.д.), какими бы различными они ни были сами по себе, как только они становятся составной частью мифа, <...> наделяются статусом языковых средств» [Там же, с. 78], следовательно, можно говорить о том, что невербальные средства (жесты, пластика, смысловые физические действия актёров, звуки), которые являются носителями собственного, отличного от текста, смысла, формируют самостоятельный язык спектакля, реализуя структуру мифа в ментальном пространстве, где метатекст режиссёра в разной мере пересекается с метатекстом зрителей, создавая уже третий уровень кодирования, некий нематериальный текст (3), или «отсутствующую структуру» в терминологии Эко, образующую новый миф.

Расширение двухъярусной модели (язык-миф) Барта присоединением третьего уровня кодирования позволяет рассмотреть более сложную модель взаимодействия смысловых пространств автора (А.), режиссёра (Р.) и зрителя (З.) в процессе сценического мифотворчества (См. Рис. 1).

В расширенной системе отношений между пьесой и спектаклем границей структуры языка I является текст (1), а границей структуры мифа I – текст (2); во второй системе отношений текст (2) уже позиционируется как граница языка II, составляющая во взаимодействии с текстом (3) миф II. Становится очевидным, что пространство спектакля (центральная полусфера) является одновременно языком и мифом, вмещающим: а) область *активного* пересечения – смысловых пространств автора и режиссёра (Текст 1), смысловых пространств режиссёра и зрителя (Текст 2); и б) область *пассивного* пересечения авторского смыслового пространства со зрительским. Отношение Текста 1 к Тексту 2 тождественно отношению языка к метаязыку.

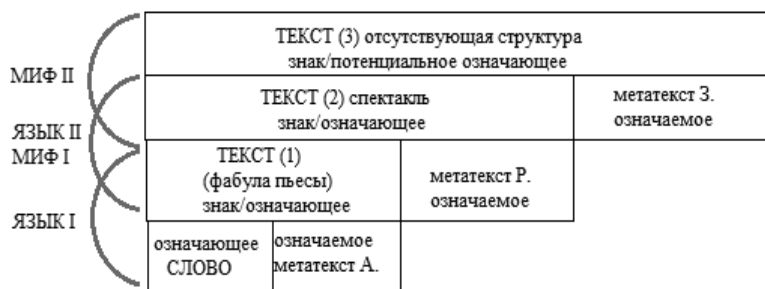


Рис. 1. Пересечение пространств языка и мифа в спектакле

В заключение можно констатировать, что артефакт драмы, зафиксированный в материи слова, в процессе спектакля временно обретает реальное бытие, действуя через язык вербальных и метаязык невербальных художественных средств на зрителя, создавая миф как проекцию смысла, частично проявленного в языке и частично выходящего за рамки языка в ментальную сферу. Четыре рассмотренных выше аспекта мифа (миф как действие, миф как символ, миф как язык и миф как структура) не противоречат один другому, а взаимодействуют и дополняют друг друга, проявляясь в структуре спектакля на разных уровнях. Так, Текст 1 соответствует представлению о мифе в нарративной форме (язык), Текст 2 соотносится с представлением о мифе как подражании действию, развивающемуся в диалектический дискурс (метаязык или метатекст), и Текст 3 соотносится с представлением о мифе как трансцендентном откровении, реализованном в символе («отсутствующая структура»).

Следовательно, конструирование смысла в спектакле-мифе условно можно разделить на два принципа – языковой и внеязыковой, которые соединяют три уровня зрительского восприятия: формальный уровень языка (область воплощения формы), ментальный уровень языка (область проявления значений) и ментальный внеязыковой уровень (область проекции значений). Наличие носителей информации, обладающих свойством переноса значений, таких как знаки, метафоры или метонимии, возможно только в пределах языковой сферы мифа, тогда как в сфере ментального (внеязыкового) пространства мифа гипотетически ни знаки, ни метафоры не действуют, и символ остаётся единственным механизмом реализации мифа.

Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с франц. М.: Прогресс; Универс, 1994. 616 с.
2. Бердяев Н. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. 480 с.
3. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. По Звездам: сборник. СПб.: Оры, 1909. С. 247-308.
4. Ильин Е. Психология творчества, креативности, одарённости. СПб.: Питер, 2011. 448 с.
5. Кассирер Э. Философия символических форм / пер. с нем. М. – СПб.: Университетская книга, 2002. Т. 1. Язык. 272 с.
6. Кассирер Э. Философия символических форм / пер. с нем. М. – СПб.: Университетская книга, 2002. Т. 2. Мифологическое мышление. 280 с.
7. Леви-Стросс К. Мифологии: Сырое и приготовленное / пер. с франц. М.: ИД Флюид, 2006. 399 с.
8. Леви-Стросс К. Структурная антропология / пер. с франц. Вяч. Вс. Иванова. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
9. Лосев А. Диалектика мифа // Лосев А. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 8-216.
10. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
11. Мюллер М. Введение в науку о религии. Лекции 1870 в Лондонском Оксфорде [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/klass/01.php (дата обращения: 27.01.2016).
12. Платон. Государство // Платон. Диалоги. М.: Эксмо, 2008. Кн. 2. С. 89-454.
13. Потёбня А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 624 с.
14. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с ит. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
15. Элиаде М. Миф о вечном возвращении [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eliade/_index_Arhetip.php (дата обращения 18.12.2013).

MYTH MODEL IN THE LINGUISTIC AND EXTRA-LINGUISTIC SPACE OF A PERFORMANCE

Alesenkova Viktoriya Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
alesenic@gmail.com

The article is devoted to interpreting myth-making process with a view to identify myth-formative mechanisms in the linguistic and mental space of scenic action. Having analyzed the myth in the philosophical, linguistic and semiological aspects the author identified the three-level myth model in the performance: formal linguistic level (the sphere of form implementation), mental linguistic level (the sphere of meaning manifestation) and mental extra-linguistic level (the sphere of meaning projection). Myth realization mechanisms within the linguistic sphere are the sign and metaphor, within the extra-linguistic sphere – symbol.

Key words and phrases: myth as an imitation of an action; myth as a symbol; myth as a language; myth as a structure; sign; text; meta-text; performance; linguistic/mental space.