



005013866

На правах рукописи

БАСАЛАЕВ Сергей Николаевич

**ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

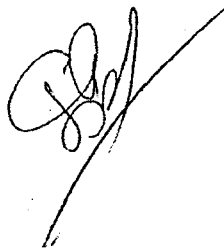
Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии**

15 МАР 2012

Кемерово 2012

На правах рукописи



БАСАЛАЕВ Сергей Николаевич

**ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии**

Кемерово 2012

Работа выполнена на кафедре философии, права и социально-политических дисциплин ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств».

Научный руководитель:

Балабанов Павел Иванович
доктор философских наук, профессор

Официальные оппоненты:

Анохина Надежда Константиновна
доктор культурологии, профессор

Феикова Галина Станиславовна
кандидат философских наук, доцент

Ведущая организация

ФГБОУ ВПО «Томский государственный педагогический университет»

Защита состоится 26 марта 2012 г. в 13.30 часов на заседании диссертационного совета Д 210.006.01 по защите диссертаций на соискание степени доктора культурологии при ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств» по адресу: 650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17, ауд. 221.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Дата отправки автореферата на сайт ВАК (<http://vak.ed.gov.ru>) 20.02.2012 г.

Автореферат разослан «21» февраля 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета Д 210.006.01,
кандидат культурологии, доцент



Н. И. Романова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Современные динамические изменения не ограничиваются сферами политики и экономики – они предполагают повышение роли культуры в развитии потенциала современного общества. Поднимаемые сегодня актуальные проблемы сохранения духовных и культурных ценностей намекают поворот в исследовательском поле к вопросам функционирования культуры, становится возможным поиск методологических оснований для адекватной интерпретации процессов оптимальной передачи и усвоения смыслов и художественных ценностей.

На сегодняшний день художественной культуре присуще формирование новой художественной среды, возникающей посредством освоения виртуального пространства, и доминирование визуальной компоненты в художественных практиках. Обилие продуктов псевдокультуры, не требующих от человека сложной, напряженной внутренней работы, осуществляющейся в процессе подлинного художественного общения, а также развитие новых средств коммуникации, несущих глубокие изменения в жизни человека, существенно меняют психологию зрителя, что обуславливает сложную адаптацию театральной культуры к современной социокультурной ситуации. В поиске представителями театрального искусства новых форм и новых путей развития театра обнаруживается тенденция, направленная на осознание необходимости разворачивания и углубления диалога со зрителем.

В настоящее время наблюдается всплеск интереса к феномену театра, проявляющийся в возникновении многочисленных театрализованных артпроектов и в повсеместном использовании метафоры театра для объяснения различных явлений общественной жизни. Театрализация современной культуры, идущая вразрез с традициями театральной школы, зачастую способствует нарушению основного принципа функционирования художественной культуры и приводит к разрыву самого акта культурной коммуникации.

Театр, поднимая различные философские вопросы, не только отражает наше сегодняшнее мировоззрение, но и за счет силы своего живого воздействия меняет и преобразует сознание зрителя, чем формирует установки поведения и образ мысли, способствует формированию качеств, необходимых для жизни в условиях того или иного общества. Предметом театрального искусства является преимущественно внутренний мир человека, его душевная жизнь, переживания, а также те связи и отношения, которые в этом мире рождаются в напряженных противоречивых ситуациях в процессе со-бытия с внутренним миром другого в сценическом общении. Затрагивая глубинные пласты человеческого существования, игра актера способна расширить горизонты сознания современного зрителя. В поле устанавливающейся живой бытийной связи между актером и зрителем возникает нефиксируемое художественное общение, которое и выступает способом трансляции культурного опыта от одного поколения к другому, от одних стран и народов – к другим.

Художественные практики являют богатый материал для изучения вопросов функционирования культуры, взаимовлияния художественного творчества и

культурной коммуникации, для осмысления человеческого опыта во всей его полноте. Исследования в данном направлении осуществляются на стыке таких наук, как философия, культурология, искусствоведение, психология искусства.

Степень научной разработанности проблемы. Осмысление методологических вопросов в исследованиях феноменов культуры нашло отражение в трудах В. В. Быčkova, В. Н. Волковой, А. А. Денисова, Ю. А. Коростелева, А. И. Кравченко, А. М. и Д. А. Новиковых, Ю. В. Осокина, А. Я. Флиера и других. Развивая идеи М. М. Бахтина, А. А. Брудного, Б. Г. Юдина, существенный вклад в разработку методологии познания культурных систем внес М. С. Каган.

Художественная культура, являясь одной из специализированных сфер культуры, решает задачи интеллектуально-чувственного отображения бытия в художественных образах, различных аспектов обеспечения этой деятельности. Согласно существующим исследованиям, выявляющим возможности и границы системного подхода, представленного в работах Л. Берталанфи, Н. Т. Абрамовой, А. Н. Аверьянова, Е. Б. Агошкова, П. С. Апохина, В. Г. Афанасьева, Б. В. Ахлибипицкого, Э. Г. Винограя, В. Кохановского, Н. Ф. Овчинникова, В. Н. Сагатовского, В. Н. Садовского, Е. Ф. Солопова, Ю. П. Сурмина, В. С. Тюхтипа, А. И. Умова, Н. П. Федоренко, А. Е. Фурмана, Э. Г. Юдина, возможно рассмотрение художественной культуры со стороны данного подхода, который позволит осмыслить логику, обнаружить взаимосвязи отдельных компонентов художественной культуры.

Цельность социальной системы, ее бытие обеспечиваются различными формами общения, в том числе и художественным, которое изначально строится как полилогическое взаимодействие. Помимо рассмотрения общения с позиции философского знания и эстетики, отраженного в трудах В. Л. Абушенко, М. М. Бахтина, Ю. Б. Борева, В. В. Быčkova, М. С. Кагана, И. М. Красавцевой, В. А. Лекторского, видится необходимым представить данный феномен с точки зрения психологического знания, в котором были намечены различные подходы к проблеме структуры общения: через выделение и анализ его уровней, через анализ структурных элементов общения или через перечень его основных функций, освещенных в исследованиях В. Н. Аллахвердова, С. И. Богдановой, Л. С. Выготского, В. Г. Крысько, Р. С. Немова, А. В. Петровского, Е. И. Рогова, Л. Д. Столяренко, М. Г. Ярошевского и других. Выход на полноту психологической реальности человека, представленный в работах Б. С. Братуся, Ф. Е. Василюка, В. П. Зинченко, Е. И. Исасва, А. Н. Леонтьева, Е. Б. Моргунова, Б. В. Ничипорова, С. Л. Рубинштейна, В. И. Слободчикова, Ст. Р. Кови, позволил заложить основы подлинно духовной психологии как особой формы рационального знания. Дальнейшее осмысление феномена общения привело к осознанию того факта, что значительная часть человеческого общения разворачивается за счет средств невербальной коммуникации (А. Лоуэн, А. Пиз, Дж. Фаст, Э. Холл, В. А. Лабунская и другие), обретающей особую значимость в художественном общении.

Анализ художественного общения широко освещен в работах М. М. Бахтина, И. А. Джидарьяна, Ю. М. Лотмана, А. М. Левидова, А. А. Леонтьева, С. Х. Раппопорта, А. Я. Бродецкого. Взаимосвязь художествен-

ного общения и художественного замысла с его потенциальностью знакового выражения и воплощения в образах нашла свое отражение в работах Г. Н. Пospelова, Ю. Б. Борева, А. В. Гулыги, А. А. Михайловой.

Проблемы сценического общения, являющегося подсистемой художественного общения, волновали практически всех теоретиков и практиков театрального искусства. Теоретическое осмысление данных вопросы получили в трудах К. С. Станиславского, В. Н. Демидова, А. Д. Попова, М. О. Кнебель, Л. Страсберга, Г. А. Товстоногова, А. А. Васильева, Л. В. Грачевой, В. В. Демчог, В. М. Фильштинского.

Осмысление процессов сценического взаимодействия и проведение аналогии с процессом художественного общения и общения в целом осуществляются в контексте рассмотрения игровой природы театрального искусства. Теория игры занимала умы многих мыслителей, начиная с античности и до наших дней. Значимый вклад в нее внесли Д. Дидро, Г. Бейтсон, Э. Берн, К. Бюлер, Г. Г. Гадамер, К. Гросс, Й. Хейзинга, Ж. П. Сартр, Л. С. Выготский, С. Л. Рубинштейн, Д. Н. Узнадзе, Д. Б. Эльконин. Разработкой структуры сценической игры занимались К. С. Станиславский, Н. В. Демидов, М. А. Чехов, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров, Г. Крэг, А. Арто, П. Брук, Е. Гротовский, М. Рейнхард, Ю. М. Барбой, М. М. Буткевич, В. В. Меньшов. Но теории, полностью объяснившей бы феномен игры, до сих пор не существует.

Вопросы взаимосвязи творческого потенциала актера с одаренной личности с технологической составляющей профессионального творчества и духовным самосовершенствованием стояли в качестве фундирующих театральное творчество с самого основания системы воспитания актера, что раскрывается в работах таких теоретиков и практиков театрального искусства, как Л. А. Сулержицкий, К. С. Станиславский, Е. Б. Вахтангов, П. К. Новицкий, М. А. Чехов, К. А. Антарова, Г. Крэг, А. Арто, Е. С. Калмановский, А. В. Вислова, Г. А. Жерновая, В. В. Демчог и другие. К осознанию смысла искусства в целом, предназначения и ответственности художника-творца вплотную подходили мыслители и художники конца XIX — начала XX века: А. Белый, С. Н. Булгаков, М. А. Волошин, Н. Н. Евреинов, Вяч. И. Иванов, И. А. Ильин, С. В. Рахманинов, Н. К. Рерих, А. Н. Скребин, Вл. С. Соловьев, Ф. А. Степун, П. А. Флоренский. В дальнейшем интенции русских мыслителей получили свое методологическое обоснование в работах Й. Хейзинги, М. М. Бахтина, Е. Я. Басина, В. П. Крутоуса, Ю. М. Барбоя и других.

В духовном потреблении художественной продукции существенным звеном художественного общения является художественное восприятие, которое и осуществляет социальное бытие искусства. Объяснить природу восприятия пытались И. аль-Х. Альгазен, Л. да Винчи, Р. Декарт, И. Кант. Изучением восприятия занимались Б. Г. Апапьев, В. А. Барабанщиков, Л. М. Веккер, В. В. Давыдов, А. Н. Леонтьев, Б. Ф. Ломов, А. И. Миракян, В. Н. Мясников, Ю. М. Пратусевич, С. Л. Рубинштейн, Е. Ф. Рыбалко, А. В. Филиппов, Н. Г. Ярошевский, Н. А. Берштейн, Дж. Гибсон, А. Кромби, Ф. Олпорт и другие.

Одним из специфических видов восприятия, играющим огромное значение в актах художественного общения, выступает эмпатическое восприятие. В совет-

скую психологию термин «эмпатия» был введен в начале 70-х гг. Т. П. Гавриловой, и поначалу эмоциональное в трактовке эмпатии было преобладающим (Ю. Б. Гиппенрейтер, Т. Д. Карягина, Е. Н. Козлова). Специфику эмпатического мировосприятия раскрывали в своих работах К. Роджерс, В. В. Мегедь, И. А. Бескова, И. А. Герасимова, С. В. Бочкарева, А. Г. Шторм, Ст. Р. Кови. В начале XXI века, обобщая уже имеющиеся исследования, Е. Я. Басин и В. П. Крутоус в полной мере раскрывают феномен эмпатии и его значение в художественном творчестве. Н. В. Рождественская, задаваясь вопросом о том, что является связующим звеном между профессионально важными качествами актера, задатками актерских способностей и творческим потенциалом личности, приходит к выводу, что эмпатия, связывая воедино способность к перевоплощению, эмоциональность и творческое воображение, является системообразующей в процессе создания сценического образа. С появлением новых парадигм научного мышления и многочисленных исследований, представленных в работах М. Полани, Н. Т. Абрамовой, И. А. Бесковой, И. А. Герасимовой, Н. А. Зверевой, М. А. Золотоносова, И. Т. Касавина, И. П. Меркулова и других, стало возможным описать и объяснить феномен актерского восприятия в условиях сценической ситуации.

Основная проблема, рассматриваемая в настоящем исследовании, заключается в том, что на сегодняшний день не выработаны методологические подходы к изучению оптимальности культурно-коммуникативного взаимодействия между актером, с его культурной и профессиональной оснащенностью, и зрителем с его социокультурной компетентностью в процессе трансляции художественного замысла как особого рода художественной информации в сценическом общении.

Объектом исследования выступает художественная культура.

Предметом исследования является сценическое общение в театральной культуре как специфическом виде художественной культуры.

Основная цель диссертационного исследования заключается в выявлении специфики художественного общения в театральной культуре с позиций системного подхода.

Реализация указанной цели связана с решением следующих **исследовательских задач**:

1. Рассмотреть феномен общения как элемент художественной культуры.
2. Исследовать структуру сценического общения.
3. Раскрыть эффективность методологических принципов и методов системного подхода как оптимального средства исследования профессионального творчества в области художественной культуры.
4. Проанализировать сценическое общение с позиций системного подхода.

В методологическую основу данной работы положены идеи междисциплинарного и системного подходов к изучению вопросов художественной культуры, представленные в концепциях М. С. Кагана, А. И. Кравченко, А. Я. Флиера, Ю. Б. Борсева, в связи с чем исследование производится в сопряжении методов анализа, синтеза, сравнения, аналогии, описания, интерпретации. Также в качестве методологических оснований в работе использованы существенные поло-

жения, выявляющие возможности рефлексии процесса художественного творчества, раскрытые в работах М. М. Бахтина, Е. Я. Басина, В. В. Бычкова, И. А. Бесковой, И. А. Герасимовой, Н. В. Рождественской и других. В трактовке основополагающих принципов актерского творчества мы опираемся на труды выдающихся театральных деятелей: К. С. Станиславского, В. Н. Демидова, М. А. Чехова, Г. А. Товстоногова и других.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. Проанализированы возможности междисциплинарного подхода в исследовании художественного общения в театральной культуре, на основе которого осуществлена интеграция философских, культурологических, психологических, искусствоведческих, эстетических позиций, представляющих художественное общение как диалогическое и даже полилогическое взаимодействие, которое включает: обмен художественной информацией, установление личностно-экзистенциальной связи между субъектами культуры, культурными смыслами и художественными ценностями, самообъективацию субъекта культуры.

2. Эксплицирован довербальный уровень сценического взаимодействия (наряду с вербальным и невербальным), включающий систему беззнаковых сообщений, не поддающихся прямой фиксации, проследить которые можно в сценических «зонах молчания».

3. Выявлены скрытые механизмы восприятия, взаимодействия и переработки информации в довербальном общении, такие как эмпатия, идентификация, вчувствование, пропикновенис, отождествление, эмоциональный резонанс, инсайт.

4. Конкретизировано применение системного подхода к изучению феномена сценического общения, в котором процесс трансляции художественного замысла выступает системообразующим признаком. Составляющими системы «сценическое общение» являются субстратный, функциональный, ресурсный и гносеологический аспекты.

5. Предложена и аргументирована методика воспитания актера, обуславливающая роль и функции пластического мышления актера в сценическом общении за счет изменения характера его восприятия.

Положения, выносимые на защиту:

1. Феномен общения в художественной культуре представляет собой акт культурной коммуникации, которому присущи: импровизационность, активность восприятия, невоспроизводимость, знаковость, взаимовлияние, взаимооценка, порождение новых смыслов, преобразование действительности и сознания личности, значимость морально-этических принципов, нравственно-художественных качеств культурной личности, важность роли невербальных средств коммуникации при передаче художественной информации. Все это позволяет интерпретировать общение как средство реализации культурной театральной деятельности.

2. Сценическое общение как культурное коммуникативное действие представляет собой многоуровневый культурный артект, выражающий активность субъекта культуры и проявляемый на трех уровнях: вербальном, невербальном и довербальном. Специфика вербального уровня обусловлена словесно-речевыми

актами, невербального – совокупностью невербальных средств общения (жест, мимика, поза, интонация). Специфика довербального уровня проявляется в прямом взаимообмене психической информацией в виде беззнаковых сообщений, а также в неартикулируемом психическом воздействии на сознание партнера.

3. Довербальный уровень культурных коммуникаций содержит такие способы воздействия на сознание субъекта культуры, как заражение, увлечение, внушение, подражание, порождающие имманентные механизмы восприятия, в которых доминирующую роль играют освоение, переработка и трансляция информации.

4. Сценическое общение как специфическая коммуникативная деятельность интерпретирована с позиций системного подхода, что позволяет на основе трансляции художественного замысла как системообразующего признака определить сценическое общение в качестве системы. Структура данного системного объекта может быть представлена как взаимодействие координационных и субординационных связей его внутренних подсистем: субстратной, функциональной, ресурсной, гносеологической. В свою очередь, каждую из этих подсистем возможно представить как особого рода систему второго, нижеследующего порядка, сконструированную на основе определенных системообразующих признаков: культурная потребность – для субстратной системы, профессиональная культура актера – для функциональной системы, актерская коммуникация – для ресурсной системы и театральный код – для гносеологической системы. Все вместе взятое является конкретизацией системного подхода и подтверждает его эффективность и плодотворность в применении к исследованиям конкретной области художественной культуры – театральной.

5. Формирование культурного субъекта в каждой области культурной деятельности преследует конкретную цель – усвоение индивидуумом определенных ценностей, норм, способов их реализации для выполнения заданных профессиональных задач. Актер как культурный субъект усваивает матрицу своей деятельности, элементами которой выступают: художественный замысел автора, художественный замысел режиссера, совокупность артефактов профессиональной деятельности актера и культурная компетенция актера и зрителя. В профессиональной деятельности актера в качестве необходимого элемента включены акты коммуникации между субъектами сценического действия и зрителем. Современная культура, следующая художественной традиции, придает артефактам актера качество внутренней пластичности мышления, что способствует проявлению художественной выразительности актера в процессе трансляции художественного замысла.

Реализация данных положений, осознание их многовариантности позволяют предложить разработанную методику формирования актера как культурного субъекта, включающую в себя изменение характера восприятия, сознательную активизацию пластичности мышления и внутренних психических процессов.

Теоретическая значимость работы заключается в расширении проблемного поля культурологии в области художественной культуры посредством системной интерпретации сценического общения. Исследование конкретизирует и реализует междисциплинарный подход к художественной культуре, что обога-

щает методологический аппарат культурологии. Интеграция философских, эстетических, психологических, искусствоведческих категориальных средств расширяет сферу культурологических исследований.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования и применения разработанных и обоснованных теоретических положений диссертации в области сценической педагогики в системе высшего и среднего профессионального театрального образования в сфере культуры и искусства, а также при проектировании учебных рабочих планов и для методического обеспечения учебного процесса по дисциплинам: «Актерское мастерство», «Режисура», «Теория и практика сценического творчества», «Технология актерского тренинга», «Технология режиссерского тренинга», «Учебный театр». Результаты работы могут послужить основой для обновления содержания курсов повышения квалификации руководителей любительских театров и преподавателей театральных классов детских школ искусств.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования обсуждались на научных конференциях:

Международная научно-практическая конференция «Культурное пространство России: проблемы и перспективы развития» (г. Тамбов, 2004 г.); V Научный симпозиум с международным участием «Православие и славяне на Урале: единство и многообразие исторической и актуальной взаимности письменности и культуры» (г. Челябинск, 2007 г.); IV Международный симпозиум «Театр и музыка в современном обществе» (г. Красноярск, 2008 г.); Международная научно-практическая конференция «Православная культура в современном мире» (г. Кемерово, 2008 г.); Международная научно-практическая конференция «Слово и образ в русской художественной культуре» (г. Кемерово, 2011 г.); Международная научно-практическая интернет-конференция «Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития» (г. Одесса, 2011 г.); Международный научно-практический форум «Славянский мир. Диалог культур» (гг. Кемерово – Омск, 2011 г.); Международная научно-практическая конференция «Искусство и образование в современном мире» (г. Тюмень, 2011 г.);

Всероссийская научно-практическая конференция «Наука и художественное образование», посвященная 25-летию Красноярской государственной академии театра и музыки (г. Красноярск, 2003 г.); Всероссийская научная конференция «Религиозность в России: социально-гуманитарные аспекты исследования» (г. Кемерово, 2003 г.); Российская научно-практическая конференция с международным участием «Русское слово в культурно-историческом контексте» (гг. Кемерово – Далянь, 2010 г.); II Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Социум. Культура. Личность. Досуг» (г. Тюмень, 2011 г.);

II Межрегиональный симпозиум «Театр и современность» (г. Красноярск, 2002 г.); Регионально-практическая конференция «Театральное пространство Сибири» (г. Кемерово, 2004 г.); Региональный аналитический семинар-практикум «Теория и практика образования в сфере искусства: состояние, проблемы, перспективы» (г. Кемерово, 2009 г.);

Научная конференция молодых ученых «Общечеловеческие ценности и профессиональное становление личности» (г. Смоленск, 2004 г.); Круглый стол молодых ученых «Культурологизация образования: региональный аспект (теория и практика)» (г. Кемерово, 2004 г.); Научно-практическая конференция аспирантов и соискателей «Актуальные проблемы социокультурных исследований» (г. Кемерово, 2011 г.); Методологический семинар аспирантов и соискателей КемГУКИ, (г. Кемерово, 2011 г.).

Основанная на результатах исследования методика воспитания актера как культурного субъекта, включающая в себя изменение характера восприятия, сознательную активизацию пластичности мышления и внутренних психических процессов, опробована автором в педагогической деятельности.

Диссертация в полном объеме обсуждалась на кафедре философии, права и социально-политических дисциплин Кемеровского государственного университета культуры и искусств.

Структура диссертации диктуется логикой исследования в соответствии с избранными задачами. Диссертация состоит из введения, двух глав (четыре параграфа), заключения и списка литературы, включающего 257 источников. Объем диссертации 199 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, анализируется степень ее изученности, определяется предмет и объект исследования, формулируются цель и основные задачи исследования, его теоретико-методологические основания, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, излагаются положения, выносимые на защиту, приводятся сведения об апробации работы.

Первая глава «Специфика общения в художественной культуре» посвящена междисциплинарному исследованию феномена общения, где каждая наука создает свою модель феномена общения, а философия, рассматривая и сравнивая данные модели, может выработать методологическую программу исследования художественного общения и представить его в реальной живой целостности, в единстве и взаимосвязи всех компонентов культуры.

В первом параграфе «Общение как явление художественной культуры» исследуется специфика общения в художественной культуре, рассматриваются механизмы эмпатического восприятия в художественном общении и выявляются особенности актерского восприятия в процессе сценического общения.

Феномен общения рассмотрен с позиций философского знания, где общение выступает необходимым условием формирования и развития личности и пронизывает всю культуру, ее взаимосвязи. Содержание категории общения многообразно: это не только вид человеческой деятельности, но и условие, и результат этой деятельности, и обмен информацией, социальным опытом, чувствами, настроениями. Цельность социальной системы, ее бытие обеспечиваются

всеми формами общения, в том числе и художественным, которое утверждает общественную и личную необходимость людей друг для друга, формирует личность, ее сознание и самосознание за счет подражания и идентификации с героями художественных произведений. Художественное общение изначально строится как диалогическое или полилогическое взаимодействие, особо зримо это проявляется в сценическом общении актера с актером и актера со зрителем.

Необходимым видится представление феномена общения с точки зрения психологического знания как процесса взаимодействия индивидов, как информационного процесса, как отношения людей друг к другу, как процесса их взаимовлияния друг на друга и как процесса сопереживания и взаимного понимания друг друга. В общении выделяют цель, средства, содержание. Функции общения, выделяемые в психологии в соответствии с содержанием общения, будут также наблюдаемы и в художественном общении.

В процессе общения обмен информацией между его участниками осуществляется как на вербальном, так и невербальном (неречевом) уровне. К невербалике относят жест, пластику, взгляд, нахождение в пространстве и другие; роль всех невербальных знаков в общении чрезвычайно велика. Размышляя о значении знаковости в художественном общении, следует указать, что каждый вид искусства имеет свой язык и несет художественную информацию через свою систему знаков. В художественном общении одним из важных средств донесения смысловой значимости является интонация как внутренняя мелодия и ритм текста, его строй. Интонация, согласно Ю. Б. Бореву, есть форма выражения внутреннего жеста души творящего, которая фиксирует мысль и дает возможность передавать ее другим через звучащую или зримую форму.

Часто художественное общение, в частности сценическое, где игра актера обращает зрителя к особому пласту, в котором образы и архетипы, как частицы самой жизни, неразрывно соединенные с эмоциями живых людей, которые служат мостом, проводником идеи или образа. Следует отметить, что чувства, испытываемые в игре, абсолютно подлинные, следовательно, изменение отношения к окружающему миру приведет к трансформации поведения независимо от того, в какой реальности переживаются настоящие чувства. В процессе подлинного сценического общения возникает художественная виртуальная реальность, которая вызывает настоящие переживания участвующих и наблюдающих.

В духовном потреблении художественной продукции существенным звеном художественного общения является художественное восприятие, которое и осуществляет социальное бытие искусства, делая его фактом жизни общества посредством повышения онтологического статуса художественного текста до художественного произведения. Главная функция восприятия заключается в обеспечении распознавания объектов, то есть отнесении их к той или иной категории. Актерское восприятие кардинально отличается от обыденного восприятия способом перекодировки поступающей информации и ретрансляции ее для партнера по сценическому общению и зрителя. К общим характеристикам восприятия у актера должны быть добавлены: осознанность, непосредственность, наивность, понимание, глубина, проникновенность, наблюдательность.

Одним из специфических видов восприятия, играющим огромное значение в актах художественного общения, выступает эмпатическое восприятие. Обладать эмпатией означает воспринимать субъективный мир другого человека так, как если бы сам воспринимающий был этим другим человеком. Как особые формы эмпатии выделяются: сопереживание (переживание тех же эмоциональных состояний, что испытывает другой, через отождествление себя с ним) и сочувствие (переживание собственных эмоциональных состояний в связи с чувствами другого). В процессе художественного общения данный вид восприятия обеспечивает более адекватный перевод художественного текста произведения на язык субъективных смыслов конкретного индивида. Эмпатический способ общения можно развивать и совершенствовать.

Искусство как средство общения между членами общества, между поколениями, между разными культурами обеспечивает организацию художественного общения и обмен общечеловечески значимой информацией и культурными ценностями. В результате рассмотрения феномена общения как элемента художественной культуры становится понятным, что сценическое общение следует исследовать как одно из звеньев художественного общения, на его примере можно наблюдать действие скрытых механизмов эмпатического восприятия, воздействия и переработки информации, изучение которых даст возможность высветить динамику сущностных моментов творческого процесса.

Во втором параграфе «Художественное общение в театральной культуре» сделана попытка осмыслить, каким образом, какими путями и в какой степени актер обладает возможностями сознательного управления природными, органическими сторонами творчества в процессе сценического общения; в какой мере он способен ставить себе на службу психические и энергетические процессы; как обучить актера сознательно изменять свои физические ощущения согласно предлагаемым обстоятельствам персонажа, которого он играет; как актер должен воспринимать и принимать окружающую его сценическую реальность и жизненную действительность; как процессы, протекающие во время сценического общения, соотносятся с жизненными процессами.

Ф. А. Степун рассматривал актерствование прежде всего как мастерство изживания событий внутреннего плана, что изначально является функцией человеческой души, а затем уже искусства сценического. Сходным образом рассуждал и русский театральный деятель Н. Н. Евреинов. Под театральностью он понимал явление природное, досоциальное и доэстетическое, которое является сначала свойством человеческой души, а потом уже источником театра. Создатель влиятельной идеи полагал, что для человека в жизни самое важное – стать другим и делать другое, поэтому ему свойствен инстинкт преображения – «инстинкт трансформации видимостей природы».

Актер, общаясь с партнером, взаимодействуя с декорациями, реквизитом, создает своей верой в предлагаемые обстоятельства, данные автором, режиссером и зрителем, особую реальность, особый мир, где он относится к объектам своего внимания совершенно иначе, чем в жизненной ситуации. Помня постоянно, что перед ним его коллега-актер, он относится к нему как к персонажу. При чем данное отношение устанавливает в процессе общения не сам актер, а играе-

мый им персонаж. При этом сценическое событие происходит как с персонажем, так и с актером, который его играет, при этом актер видит и слышит одно, а относится к нему как к другому, ни на миг не забывая, что это всего лишь игра, но игра сценическая.

В сценическом существовании актера присутствует процесс непрерывного взаимодействия, то есть общения, как с объектами внешнего порядка, так и с объектами внутреннего внимания. К. С. Станиславский понимал сценическое общение как внутреннее состояние актера, во время которого он вступает в связь с партнером, предметами, внешним миром и внутренними образами. Сценическое общение, как процесс двусторонний, предполагает непрерывное удерживание в плоскости внимания внутренних и внешних действий партнера и установление необходимого по роли отношения к ним.

Условно в структуре сценического общения можно выделить две компоненты: вербальную и невербальную. Все невербальные средства общения напрямую относятся к арсеналу актерской выразительности, но не исчерпывают его. При рассмотрении феномена сценического общения оправданным видится выделение невербальной компоненты в качестве особого пласта и усмотрение в нем еще одного глубинного, скрытого уровня – довербального. Именно здесь проявляются такие присущие актерской игре способы воздействия, как заражение, увлечение, внушение, подражание и другие, активно включаются в работу скрытые механизмы восприятия, взаимодействия и переработки информации, наработанные в актерской психотехнике. Данный уровень выступает основанием актерской игры, ее базовой составляющей и, конечно же, требует своего рассмотрения и осмысления как феномена самостоятельного.

Современный отечественный психоаналитик А. Шторм, разбирая структуру коммуникативного процесса, выделяет в ней психическую коммуникацию, за счет которой происходит обмен беззнаковой компонентой информации. Беззнаковая компонента информации, по автору, – это непосредственно психический потенциал, включающий в себя прежде всего либидо и психические сообщения. На наш взгляд, психические коммуникации осуществляются на довербальном уровне общения. Психическая коммуникация – вот те загадочные процессы, ради которых стоит наблюдать за сценическим общением.

Исследуя внеречевые компоненты сценического взаимодействия, К. С. Станиславский обращал внимание на физическое ощущение исходящего из нас волевого душевного тока в процессе общения и призывал актёров искать в себе во время общения невидимые токи, для того чтобы путём личного опыта познать их. Следует подчеркнуть, что данные процессы, проявляясь на довербальном уровне сценического общения, не являются дорефлексивными. Мыслительная активность присутствует, но иного рода. Согласно И. А. Герасимовой, это скорее мышление-переживание, или чувствующее мышление, которое отличается от привычного для нас мышления рационализированного типа, опирающегося на схемы и категории рационального ума, без участия эмоций и чувств.

Объяснение природы эстетических и художественных явлений становится возможным, опираясь на принцип эмпатии. Важно отметить, что феномен эмпатии во многих исследованиях не только предстает в качестве психологической

теории, но и рассматривается в контексте современной философско-культурной парадигмы. Психические механизмы эмпатии (проекция-интроспекция, идентификация, резонанс) на основе эмоциональных со-переживаний активизируют внутренний мир человека, его внутреннее состояние, в том числе и глубинные пласты и структуры психического. Таким образом в сфере сознания начинают проникать «запороговые» импульсы, происходит осознание информации, пребывающей в сфере бессознательного. Как внутренний механизм психологического перемещения, идентификации и сопричастности, эмпатия напрямую соотносима со спецификой сценического существования актера. Но для пластического и голосо-речевого выражения внутренних переживаний современному актеру необходимо уметь «думать телом», так как нередко многие внутренние движения души актера не находят своего адекватного пластического выражения в процессе сценического общения из-за неразвитого сознательного пластического мышления актера. Пластическое мышление предполагает активную готовность психофизического аппарата в любой ситуативной неподготовленной познавательной деятельности восприятия к постоянной перегруппировке и трансформации всех содержаний сознания и к нахождению внешнего индивидуального пластического выражения, адекватного данной деятельности, минуя интеллектуальные и эмоциональные слои сознания.

Нам видится, что первым и необходимым этапом воспитания пластического мышления будущего актера является изменение характера восприятия с первых дней становления актера, это поможет направить сознание «вовнутрь» и овладеть работой тела (сделать тело «умным»). Итогом изменения характера восприятия актера в сценическом общении будет трансформация сознания, обогащенного способностью к осознанию движений, помогающей актеру воспроизводить необходимое содержание, не исказив органичную, естественно рожденную в глубинных слоях сознания и непрерывно развивающуюся выразительную форму. Для этого нами в процессе воспитания актера намечены пути и определены этапы становления пластического мышления через изменение характера восприятия, в соответствии с которыми мы классифицируем разработанные нами тренинги и упражнения.

Исследование механизмов сознательного воздействия на активность восприятия для его развития в жизненных ситуациях также возможно на примерах актерской игры в процессе сценического общения.

Вторая глава «Системное представление художественного общения» посвящена теоретико-культурологическому анализу системного подхода и его возможностей в изучении художественной культуры в контексте понимания ее специфики.

В первом параграфе «Системный подход в художественной культуре» основное внимание уделено методологическим принципам и методам системного подхода, оптимальным для представления систем в области художественной культуры. Следует отметить, что в различных областях научного знания о культуре до сих пор существует множество подходов к определению ее сущности, строения и функций, что объясняется прежде всего сложностью самого состава культуры, разнородностью культурных явлений.

Существенный вклад в разработку методологии познания культурных систем внес М. С. Каган, расширив нормы системного исследования социальных явлений, обозначив необходимость исследования их в динамике. Он одним из первых поставил вопрос о познании социокультурной реальности, а не просто социальной, указав на то, что механизмом теоретического познания всего субъективного, духовного должно стать понимание.

Трудность реализации системного подхода в области художественной культуры объясняется тем, что и культура в целом, и сами по себе отдельные ее компоненты представляют собой системы высокой сложности, что приводит к формализации культурологического материала. Отсюда следует, что методика применения системного подхода состоит в выявлении необходимого и достаточного набора общесистемных характеристик, отличающих специфику данной культуры, либо набора отдельных ее элементов и компонентов, в свою очередь представляющих собой системный объект. Среди сущностных черт, характеризующих методологические новации, которые могут внести вклад в понимание научной методологии, можно назвать такие, как усиление роли междисциплинарного комплекса программ в изучении объектов, усиление значения нетрадиционных средств и методов исследования, граничащих со сферой внерационального постижения действительности.

Художественная культура является подсистемой культуры, она призвана передавать традиции, творческий опыт, накапливаемые веками способы художественного освоения мира и обеспечивать постоянное движение искусства, его обновление, совершенствование. Рассмотрение сценического общения как элемента художественной культуры на основе системного подхода обнаруживает взаимосвязи отдельных компонентов художественной культуры с общением, позволяя осмыслить логику их взаимоотношений. Системный подход обеспечивает интеграцию исследовательского материала о внутренней организации исследуемого объекта, накопленного различными областями гуманитарного знания (философией культуры, теорией культуры, искусствознанием, психологией культуры, социологией культуры, историей культуры и других). В основе системного подхода лежит рассмотрение объекта как целостного множества элементов в совокупности отношений и связей между ними. Для выявления закономерностей и взаимосвязей с целью их более эффективного использования системное исследование предполагает не только установление способов описания этих отношений и связей, но – что особенно важно – выделение тех из них, которые являются системообразующими, то есть обеспечивают свойство целостности – условие относительно обособленного функционирования. Системообразующий фактор рассматривается как признак, который объединяет объекты в систему.

Применение системного подхода к исследованию феномена художественной культуры позволит выявить необходимый набор системных характеристик, отличающих специфику сценического общения в художественной культуре. Конечно, необходимо также учесть, что системный подход, будучи порождением «инженерного» стиля мышления, несет в себе интенции технократической парадигмы познания. Прямой перевод законов системного подхода в сферу культуры опасен тем, что за действием сложных систем умалается значимость субъекта

культуры: он лишается своего места, становится одним из факторов, необходимых наряду с прочими для самоорганизации системы. Чтобы избежать некоторой механистичности и формализации процессов художественной культуры, связанных с применением системного подхода, сценическое общение в нашем исследовании будет являться предметом междисциплинарного исследования с применением системно-дескриптивного подхода, который позволит осмыслить логику их взаимоотношений, обнаружить взаимосвязи отдельных компонентов сценического общения с художественной культурой.

Во втором параграфе «Системная интерпретация сценического общения» дано системное представление сценического общения как элемента художественной культуры.

Сценическое общение является подсистемой художественного общения. Цель художественного общения в целом – воплощение (как передача и усвоение) художественного замысла. Сценическое общение для достижения данной цели театральными средствами вовлекает в процесс следующие элементы: художественную идею, замысел, автора, режиссера, актера, персонажа, роль и, конечно же, зрителя. Все эти элементы находятся в тесной взаимосвязи и в отношениях взаимной детерминации.

Системообразующим признаком сценического общения в целом выступает процесс трансляции художественного замысла. Художественному замыслу, как отмечает Ю. Б. Борев, свойственна неоформленность и одновременно семиотически не оформленная смысловая определенность, намечающая очертания темы и идеи произведения. Художественному замыслу также присуща потенциальная возможность знакового выражения, фиксации и воплощения в образы в процессе сценического общения.

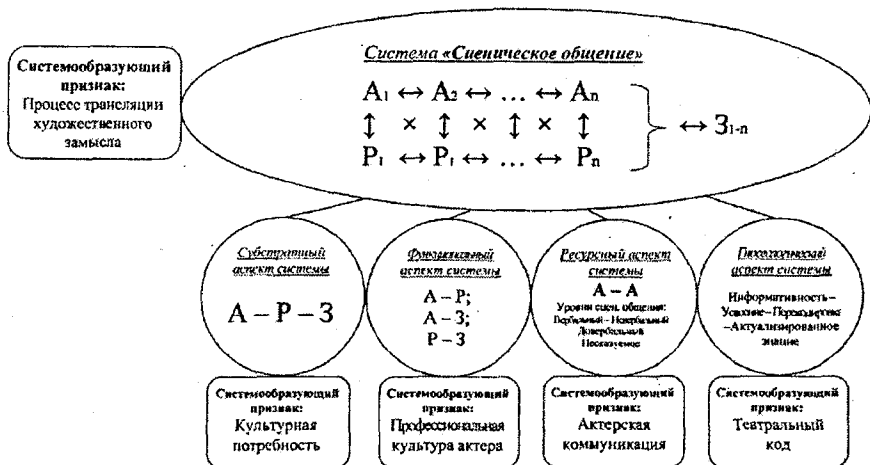


Схема 1. Системное представление сценического общения.

Согласно выбранной стратегии исследования считаем возможным для выявления специфических системных свойств рассмотреть сценическое общение в субстратном, функциональном, ресурсном и гноссологическом аспектах (схема 1). Представление в интегративном, коммуникативном, историческом аспектах и пр. видится нецелесообразным, поскольку, на наш взгляд, не является эффективным средством решения поставленной проблемы исследования.

Рассматривая сценическое общение в субстратном аспекте, все вышеперечисленные элементы системы (художественная идея, замысел, автор, режиссер, актер, персонаж, роль, зритель) можно свести к трем традиционно-основным: Актер – Роль – Зритель, так как «Актер», исполняющий роль, охватывает профессиональную оснащенность, культурную оснащенность, трактовку роли, перевоплощение в персонажа, вторичное «Я» актера и самоконтроль; «Роль», воплощенная актером на сцене, вбирает в себя идею художественного произведения, созданного автором и трактуемого режиссером, образ персонажа, предлагаемые обстоятельства времени и места действия; понятие «Зритель», как субъект культуры со своими морально-этическими принципами, нравственными качествами культурной личности, со своей способностью порождения новых смыслов, включает в себя культурную оснащенность, культурную установку, культурную потребность, соучастие в происходящем на сцене и эффект «зала» (совместное сопереживание одного процесса усиливается в зависимости от количества участвующих – в геометрической прогрессии). Системообразующим признаком в субстратном аспекте выступает культурная потребность. Под культурной потребностью будем понимать стремление личности быть включенной в некую культурную общность или в культуру в целом.

Рассматривая сценическое общение в функциональном аспекте, необходимо выявить, что происходит между системообразующими элементами: Актер – Роль, Актер – Зритель, Роль – Зритель. Взаимодействие «Актер – Роль» предполагает, что актер трактует роль, актер «здесь и сейчас» исполняет-играет роль на глазах у зрителей, актер перевоплощается в персонажа (становится другим) на время игры роли, а также актер импровизирует во время игры. Роль, в свою очередь, заставляет быть актера «другим» и обогащает его жизненный опыт. На наш взгляд, и сценический образ как сложная система, складывающаяся в результате «продуктивных действенных отношений между актером и ролью», и сама роль как элемент сценического образа – это этапы сложного процесса реализации Образа, который, будучи некой целостностью, в которой в свернутом качестве сплавлены воедино чувства, мысли, идеи, переживания, обладает неисчерпаемой глубиной.

Во время сценического общения актеры через исполняемые роли взаимодействуют между собой, вовлекая зрителя в процесс взаимодействия и переживания. Между актером и зрителем возможно непосредственное или опосредованное общение, в процессе которого актер может обращаться к зрителю как персонаж, так и от себя, как актер. Зритель, независимо от того, воспринимает он актера как персонажа или нет, оказывает мощное обратное воздействие на актера отдачей внимания и силой сопереживания. Взаимовлияние «Роль – Зритель» обусловлено также общением зрителя с персонажем, а не с актером. Зритель, со-

чувствуя и сопереживая роли (играемой актером), вырабатывает отношение к поступкам и мировоззрению персонажа.

Системообразующим признаком в функциональном аспекте выступает профессиональная культура актера. Нарботанные в актерской психотехнике способы сознательного воздействия на партнера, включающие в работу скрытые механизмы восприятия, взаимодействия и переработки информации, являются производными профессиональной культуры актера, которая имеет две взаимовлияющие друг на друга составляющие – это психотехника актера и его культурная оснащенность. Без наличия любой из составляющих актер состояться не может. Проживание актером роли – это психический процесс, в сущности неразрывно связанный с реальной жизнью актера-человка. То есть процесс перерождения личности персонажа есть прежде всего процесс перерождения личности актера, процесс внутреннего открытия актером неких тайн в себе во время проигрывания роли, процесс «плавления» своей жизни, «сейчас и здесь», на глазах у зрителей. Данный процесс сопровождается разрушением границ своего сознания и воссозданием новых, более широких горизонтов своей личности, приобретением внутреннего опыта в постижении тайн жизни своего внутреннего «Я». Процесс действия всегда имеет в своей психофизической природе глубинный аспект соприкосновения с несказуемым, с неизреченной тайной переживания сокровенного, без-образного значения. В психическом пространстве актера-Человка играющего должно всегда быть присутствие несказуемого и невыразимого.

Рассматривая сценическое общение как особую систему в ресурсном аспекте, прежде всего необходимо определить уровни, на которых осуществляется сценическое общение. Помимо вербального и невербального уровней оправданным видится выделение в качестве особых довербального уровня общения и области несказуемого. Системообразующим признаком в данном аспекте выступает актерская коммуникация. Адекватность актерской коммуникации напрямую зависит от профессиональной культуры актера, а не только от ее технологической составляющей.

Общение на довербальном уровне осуществляется за счет возникающих «здесь и сейчас» виртуальных знаков, которые функционируют в конкретном процессе взаимодействия и недействительны для других актов общения. Также на довербальном уровне общения происходит прямой, непосредственный (без участия обычных сенсорных каналов) обмен беззнаковыми и неартикулируемыми психическими сообщениями, которые могут быть перекодированы в знаки, известные субъекту культуры. Информация, воспринятая на данном уровне, входит в сферу неявного знания. Смысл передаваемого и воспринимаемого сообщения проявляется на невербальном уровне в поступках, интонации, жестах, взглядах и окончательно выявляется на вербальном уровне общения – в словах и фразах. Включающаяся ассоциативно-образная стратегия обработки информации приводит к порождению живой, образной, рождаемой «здесь и сейчас» системе чувственных знаков-символов. Данная система устанавливается и функционирует только в конкретном процессе взаимодействия и недействительна для других актов общения.

Рассматривая структуру несказуемого можно выделить следующие компоненты: 1) возбуждение внутренних переживаний и особая интенсивность их — палицо процесс аффицирования, который помогает нейтрализации комплекса логических структур и способствует преодолению порога сознания, выходу в сферу бессознательного, к глубинным структурам. Как известно, аффекты отличаются большой силой и способны тормозить другие психические процессы; 2) концентрация внимания и сосредоточение на объекте восприятия, которые приводят к изменению характера восприятия и переработки информации; 3) в результате в сферу сознания начинают проникать некие содержания, предоставляя данные, пребывающие в сфере бессознательного; 4) формирование способа овладения — через личный опыт, путем переживания человека, во всей его психофизической целостности.

В существовании актера на сцене должны присутствовать все выделенные уровни, поскольку «корни» художественного замысла уходят в глубь несказуемого, получая свое знаковое выражение на всех последующих уровнях. Необходимо отметить особый тип субординационных связей между уровнями сценического общения, в котором нижележащий уровень выступает основанием вышележащего и выявляет его содержание. Только при функционировании всех трех уровней и области несказуемого возникает художественность, с ее суггестивным воздействием, вовлекающим зрителя в процесс художественного общения — в этом и заключается специфика подлинного сценического общения.

Рассмотрение сценического общения в гносеологическом аспекте выявляет процессы трансляции и усвоения художественного замысла как особого рода закодированной информации в системе образов. Таким образом, в качестве элементов выступают: информативность, специфические процессы усвоения как способы перекодирования и принятия информации, а также актуализированное знание в единстве его явных и неявных компонент. Данные элементы, являясь характеристиками художественного замысла, намечают процесс знакового выражения, фиксации и воплощения в образы семиотически не оформленной смысловой определенности.

Общим системообразующим признаком в гносеологическом аспекте будет являться театральный код. Если каждый элемент рассматривать как подсистему, то в каждой такой подсистеме будет свой способ кодирования и раскодирования сигнала. Рассматривая сценическое общение в гносеологическом аспекте, необходимо отметить, что трансляция художественного замысла как семиотически не оформленной смысловой определенности требует знакового выражения, фиксации и воплощения ее в сценические образы. В процессе сопереживания зрителем сценических событий осуществляется познание через опыт личного переживания.

Художественная информация содержит в себе, помимо явных, принципиально не артикулируемые, не поддающиеся кодировке компоненты, усвоение которых осуществляется посредством особых процессов, таких как эмпатическое восприятие и мышление-переживание. Для создания выразительного сценического образа необходимо спуститься к его первооснове, к элементарному, простейшему действию персонажа, которое и создает исходные знаки в сценическом

искусстве, из которых складываются образы. Прочтение знака, предполагающее выявление и осознание стоящего за ним предмета или явления, требует от зрителя определенного уровня культурной оснащенности для адекватного раскодирования и усвоения транслируемой информации. Так художественный замысел приобретает свойства информации. Знаки в процессе такого общения не являются репрезентативными – они скорее презентативны. Презентативность знаков заключается в трудности перевода «первичного» знания, являющегося внутренним, глубинным, в область дискурса. Вместе с тем эти знаки оказываются экзистенциально значимыми в художественном общении, сохраняя всю глубину постигнутого.

Процесс усвоения художественной информации и формирования знания у зрителя (и актера) включает не только вышеперечисленные процедуры сознательного кодирования и раскодирования театрального знака. Сущностными для художественных практик, и театрального искусства в том числе, оказываются процессы усвоения (понимания и постижения), недоступные прямому наблюдению, трудноуловимые, осуществляющиеся путем диалога, «вживания», «вчувствования», идентификации, символического отождествления, сопричастия, когда познание осуществляется через опыт личного переживания.

Эмпатия образует центральное звено, связывающее проявление специальных способностей, художественной одаренности и творческого потенциала личности. Эмпатическое восприятие в художественных практиках предполагает опыт проникновенного познания (И. А. Герасимова), которое осуществляется посредством активизации тонко-чувствительных аспектов сознания и его глубинных слоев. Реализуясь через чувствующее мышление, или мышление-переживание, проникновенное умозрение, согласно И. А. Герасимовой, представляет собой знание – чувствознание, отличающееся свернутостью в нем идеи-образа, ощущаемого в качестве чувства-мысли. В чувствующем мышлении мысль наделяется качествами «психического осязания» – ощущениями внутренних ритмов объекта. Выделение гносеологического статуса эмпатии в сценическом общении позволяет выявить и описать загадочные процессы, которые происходят во время художественного общения и не поддаются прямой фиксации.

Эмпатическое познание предполагает выстраивание диалога, основанного на понимании через вчувствование – как специфический «надъязыковой» способ постижения реальности Другого, открывающий познавательные возможности, принципиально недоступные сенсорному и рациональному познанию. Таким образом, в процессы трансляции и усвоения художественной информации вовлекается все многообразие когнитивных способностей человека: телесно-перцептивные, логико-понятийные, эмоционально-аффективные, ценностно-смысловые. В результате сценического общения зритель вслед за актером обнаруживает в себе некий «сплав» различных содержаний, источниками которых являются внешние и внутренние ощущения и чувства, содержания мыслительные и чувствуемые, а также определяемые чем-то более глубоким и значимым – «предельные» переживания выхода за границы своего собственного «Я». Они образуют сферу неявного знания как неформализуемого, но экзистенциально значимого.

Передача и восприятие художественного творчества – сокровенный, глубоко личный, интимный процесс, протекающий в глубинах сознания и трудно фиксируемый при наблюдении. Системная интерпретация сценического общения позволяет увидеть и описать новые отношения и связи, что выводит на качественно новый уровень понимания процессов сценического взаимодействия в художественном общении. Системное представление даст возможность определить сценическое общение как многоаспектный феномен и выявить совокупность элементов, связей и структур, обеспечивающих его функционирование как особого рода системы. Изучение процесса адекватности передачи художественного замысла как особого рода художественной информации, не фиксируемого прямым наблюдением, снимает противоречие между уровнем культуры актера и его технологической оснащенностью в сценическом общении.

Формирование системного представления о сценическом общении позволяет, проведя аналогии с общением жизненным, выявить скрытые механизмы восприятия, воздействия и переработки информации, а также провести аналогии процесса трансляции художественного замысла с процессами трансляции культуры в целом. Системное изучение сознательных способов воздействия на природу бессознательного в художественном общении может прогрессивно повлиять на изменение характера восприятия при воспитании актера, а также наметит пути использования данных качеств в жизненных ситуациях.

В заключении излагаются общие выводы диссертационного исследования и намечаются перспективы дальнейшей разработки поставленных проблем, нуждающихся в более глубоком изучении.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях

*В журналах, включенных в перечень
ведущих рецензируемых изданий ВАК РФ:*

1. Специфика актерского существования на довербальном уровне сценического общения // Вестник Томского государственного университета. – Томск: ТГУ, 2011. – Вып. 347. – С. 57–61.
2. Тенденции режиссуры в Кузбассе на рубеже XX–XXI веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований / отв. ред. Е. Л. Кудрина. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – Вып. 16. – С. 53–60.
3. Тенденции развития театрального искусства Кузбасса в условиях современной социокультурной ситуации [Электронный ресурс]: материалы Междунар. научно-практ. интерпет-конф. «Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития» (Проект SWorld при поддержке УкрНИИМФ, ОНМУ, УкрГАЗД, ИМиП). – Одесса: Черноморье, 2011. – URL: <http://www.sworld.com.ua/index.php/arts-architecture-and-construction-311/musical-theatre-and-film-311/7893-trends-theatre-arts-in-the-modern-kuzbas-sociocultural-situation?lang=ru> (дата обращения: 11.11.2011).

4. От игровой природы театра к жизненной реальности // Мир науки, культуры, образования: международный научный журнал (Горно-Алтайск). – 2011. – № 5 (30). – С. 386–387.

В других научных изданиях:

5. Природа взаимосвязи актера и образа в свете духовной традиции Востока // Театр и современность: материалы Второго Межрегионального симпозиума / отв. редактор И. Б. Гудков. – Красноярск, 2002. – С. 40–44.

6. Активизация актерского воображения в общении с виртуальным партнером // Наука и художественное образование: материалы Всерос. науч.-практ. конф., посв. 25-летию КГАМиТ / отв. ред.: Л. В. Гаврилова, О. Ю. Колпецкая. – Красноярск, 2003. – С. 387–394.

7. Феномен «Актер – Образ»: природа их взаимосвязи в свете духовных традиций Востока // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театр в зеркале конфликта: сборник / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: Кемеровская государственная академия культуры и искусств, 2003. – Вып. 2. – С. 98–110.

8. Осмысление природы творчества и смысла искусства в образовательном процессе на творческих специальностях (на основе обращения к русской философской мысли начала XX века) // Культурологизация образования: региональный аспект (теория и практика): сб. ст. по материалам круглого стола (Кемерово, 5 апр. 2004 г.). – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – С. 20–24.

9. Постижение смысла и природы творчества в профессиональном образовании в вузах искусств // Общечеловеческие ценности и профессиональное становление личности: материалы науч. конф. молодых ученых / отв. ред.: Е. А. Сергеев, И. А. Журавлева. – Смоленск: Смолен. гос. ин-т искусств, 2004. – С. 163–168.

10. Театр будущего в концепциях русских мыслителей начала XX века как преобразование жизни в подлинное бытие // Религиозность в России: социально-гуманитарные аспекты исследования: сб. ст. по материалам Всерос. науч. конф. (г. Кемерово, 24–25 нояб. 2003 г.) / Администр. Кемеровской обл.; Кемеровская и Новокузнецкая епархия РПЦ; КемГУКИ. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – С. 321–331.

11. Звуковой образ как провокация актерского воображения // Культурное пространство России: проблемы и перспективы развития: материалы Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. Е. И. Григорьева; М-во образования и науки Рос. Федерации, Тамбов. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. – Тамбов: ТГУ, 2004. – С. 478–483.

12. От изменения характера восприятия к активному пластическому мышлению актера // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театральное пространство Сибири: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – Вып. 3. – С. 176–198.

13. Модель любительской студии в театральном пространстве региона // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – Вып. 4. – С. 337–352.

14. Опыт воображения игры, или Игра воображения // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – Вып. 5. – С. 105–118.

15. Осмысление природы театрального творчества в контексте русской духовной культуры // Православие на Урале: исторический аспект, актуальность развития и укрепления письменности и культуры: материалы симпозиума с междунар. участием: V Славянский научный сбор «Урал в диалоге культур»: в 2 ч. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; М-во культуры Челяб. области. – Челябинск, 2007. – Ч. 2. – С. 126–132.

16. К эмпатическому восприятию в довербальном сценическом общении // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Слово в системе искусств: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2008. – Вып. 6. – С. 60–74.

17. К вопросу о довербальном сценическом общении // Театр и музыка в современном обществе: материалы IV Междунар. симпозиума. – Т. 2: Теория, методика и практика театрального образования / ФГОУ ВПО «Красноярская государственная академия музыки и театра». – Красноярск: ТЦ ФГОУ ВПО КГАМнТ, 2009. – С. 39–42.

18. Преображение жизни в подлинное бытие в «Театре будущего» в концепциях русских мыслителей начала XX века // Традиции русской православной культуры в языковой картине мира: сб. науч. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. «Православная культура в современном мире» / Кемер. гос. ун-т культуры и искусств; редкол.: Л. А. Арасва, О. Ю. Астахов, Г. Н. Миненко, А. В. Шунков. – Кемерово: ИПП «Кузбасс», 2008. – С. 122–129.

19. Движение любительских студий как фактор устойчивого развития театральной культуры Кузбасса // Миры театральной культуры Кузбасса: коллективная монография / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово: Примула, 2010. – С. 284–302.

20. К вопросу о понятии театральной любительской студии в провинции // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований / отв. ред. Е. Л. Кудрина. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – Вып. 9. – С. 99–112.

21. К проблеме сценического общения на довербальном уровне // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Традиция в истории искусств: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Вып. 8. – С. 129–150.

22. О границах интерпретации авторского текста в современной театральной практике // Русское слово в культурно-историческом и социальном контексте: сб. ст. по материалам Рос. науч.-практ. конф. с междунар. участием «Русское слово в культурно-историческом контексте» (Кемерово – Далянь, 22 окт. 2010 г.): в 2 т. / Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, Даляньский ун-т иностр. яз. (КНР); отв. ред. О. Ю. Астахов. – Далянь; Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Т. 1. – С. 342–348.

23. К вопросу о довербальном сценическом общении // Театр и музыка в современном обществе: материалы IV Междунар. симпозиума: Теория, методи-

ка и практика театрального образования / ФГОУ ВПО «Красноярская государственная академия музыки и театра». – Красноярск: ТЦ ФГОУ ВПО КГАМиТ, 2009. – Т. 2. – С. 39–42.

24. О театральном пространстве региона // Социум. Культура. Личность. Досуг: материалы II Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием / науч. ред. Е. М. Акулич. – Тюмень: РИЦ ТГАКИСТ, 2011. – С. 7–11.

25. Некоторые аспекты интерпретации авторского текста в современной театрально-культурной ситуации // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Ремесло искусства: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – Вып. 9. – С. 214–227.

Подписано к печати 07.02.2012. Формат 60х84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 1,6. Усл. печ. л. 1,4.
Тираж 100 экз. Заказ № 1032

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru

