

П. Н. Киев

Екатеринбург

НЕВЕРБАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА В ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: невербальная семиотика, театральная культура, театральное искусство, знаковая система, жест

АННОТАЦИЯ: В статье предпринята попытка выделить невербальные знаки как отдельный субтекст в структуре знаковой системы театра. Очерчена граница несловесных элементов в спектакле: телесные проявления актера на сцене. Также дана классификация невербальных знаков, а также особенности их интерпретации.

P. N. Kiev

Yekaterinburg

NON-VERBAL SEMIOTICS IN THEATRICAL CULTURE

KEY WORDS: non-verbal semiotics, theatrical culture, performing arts, sign system, gesture

ABSTRACT: In this article we attempt to identify non-verbal signs as a separate subset of the sign system of theatre. The boundary of non-verbal elements in the spectacle was fixed: bodily movements of an actor on the stage. The classification of non-verbal signs was given, and features of their interpretations was described.

Современный театр находится в поисках нового языка, который учитывал бы сегодняшние реалии, когда большую часть информации человек, рожденный в эпоху господства кино, телевидения и интернета, привык получать в визуализированном виде. В контексте этого все большую актуальность приобретает невербальная выразительность в пространстве спектакля как на уровне внешнего сценического оформления, так и на уровне актерской игры. Нахождение нового или исследование уже сформировавшегося невербального языка в современной театральной культуре невозможно провести без понимания базовых принципов существования невербалики в структуре сценического произведения. Общий коммуникативный характер театра как вида искусства предполагает возможным применение семиотического подхода в решении этого вопроса.

В определении границ невербального знака в театре можно выделить два подхода. Один из них предполагает, что все элементы драматического действия, ставящие своей целью воздействие на зрителя, но не имеющие прямого отношения к слову стоит относить к невербалике («вербальный» от лат. *verbalis* – словесный; следовательно, «невербальный» – несловесный, бессловесный, т.е. не использующий слово). Таким образом, данное определение позволяет помимо актерской игры классифицировать сценографию, музыкальное и шумовое сопровождение, световое оформление и даже особенности технического устройства сценической площадки как составные элементы невербалики. Перечисленные элементы действительно могут в большей или меньшей степени нести определенные значения, не прибегая к слову. Так, к примеру, затемненное изображение деревьев на заднике задает зрителю соот-

ветствующее место действия – «дремучий лес», которое может быть уточнено соответствующими звуками: уханьем совы, стрекотанием сверчков и воем волков. Описанный подход к определению границ невербального позволяет охватить целый комплекс сценических средств выразительности, однако их неоднородность и различие в источниках их возникновения приводят к трудностям при попытке формирования единого, универсального способа анализа. Возникает потребность учитывать специфику каждого элемента, так как, например, об актерской игре нельзя судить по законам сценографии, а о сценографии невозможно судить по законам актерской игры.

Второй подход основан на предположении о том, что живой актер является основным источником невербальной выразительности в театре. Сосредоточенность в рамках одного объекта вербальности и невербальности уравнивает их положение в диспозиции друг к другу, в то время как применение более широкого толкования приводило к доминированию несловесных элементов. Также означенная концепция вписывается в идею об актерском искусстве как о носителе специфики театра. Несмотря на тот факт, что при выполнении театральной функции произведение любого из искусств-«доноров» (живопись, музыка) приобретает новое для него, театральное качество [2. С. 25], оно в силу своей природы не становится подлинно театральным и в конечном итоге не определяет существование сценического произведения как такового. В то время как без актерского искусства представить себе театр невозможно. Укоренение актера в качестве носителя невербальных знаков и анализ их с этой позиции также представляет интерес в аспекте соотношения психической работы исполнителя и отражения результата этой работы вовне. В силу особенностей актерского творчества – сочетание в себе творца и материала своего искусства

– эти два процесса ощущаются как синхронные. Взаимосвязь этих двух сторон работы актера и возможность проведения между ними разделительной черты всегда вызывали интерес среди теоретиков и практиков сцены. Исходя из перечисленного, дальнейшее рассмотрение невербального знака в театре будет основываться с позиций подхода к нему как к телесному проявлению существования актера на сцене.

Безусловно, подобное выделение невербального знака из структуры сценического действия имеет достаточную степень условности, потому как трудно себе представить, чтобы один из звеньев театрального действия находился бы в вакууме, не подвергаясь воздействию со стороны. На факт обогащения знакового содержания в результате соседства разнородных элементов обращал свое внимание П. Г. Богатырев. Я. Мукаржовский отмечал возникающую при этом тесноту связей, которая подчас приводит к невозможности четко разграничить отдельные компоненты внутри театрального произведения. Более категоричен в своих выводах современный исследователь П. Пави: «Ни один знак в спектакле не может быть понят вне взаимодействия с другими знаками» [7. С. 99]. Поэтому представляется необходимым рассмотреть, какую позицию невербальные знаки могут занимать в общем контексте театрального действия.

Нахождение невербального в пассивной позиции можно рассмотреть на примере деятельности МХТ в начале XX века. Главный идеолог Художественного театра К. С. Станиславский исходил из установки на максимальное приближение бытования актера на сцене к «правде жизни». По этой причине внешний рисунок роли в большей своей части не фиксировался заранее, а рождался непосредственно на сцене: движения, жесты, мимика, позы. Они должны были явиться результатом верного внутреннего проживания судьбы персонажа и осознания логики его по-

ступков. Основной задачей физического аппарата актера «школы» Станиславского было воплощение работы внутренней психотехники, а тренаж тела заключался в снятии барьеров на этом пути и искоренении закоренелых штампов. Таким образом, невербальная выразительность актера была поставлена в прямую зависимость от иных элементов сценического действия, имеющих в первую очередь характер «подтекста» – психологических установок.

Иные мысли о месте невербального в ряду воздействующих на зрителя сил высказывал, оппонент и ученик К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольд, который заявил о необходимости отхода от принципа жизнеподобия, предложив концепцию «условного театра». В ней во главу угла был поставлен зрительный образ, одним из элементов которого явилась пластическая выразительность актера. В. Э. Мейерхольд предполагал, что жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей и именно они являются основным материалом, с которым приходится иметь дело актеру. Облегчить ему эту задачу режиссер попытался, предложив собственную систему тренажа – «биомеханику», которая должна была позволить добиться максимальной продуктивности физических движений и сознательно подходить к созданию сценического образа, используя переход от внешнего рисунка к внутреннему осознанию мотивов персонажа. В. Э. Мейерхольд также ясно высказался о равноценности вербального и невербального в пространстве спектакля: «Слова для слуха, пластика для глаз. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены – каждое своему ритму, порой находясь в несоответствии» [5. С. 135-136]. Таким образом, можно говорить об активной роли невербального в структуре сценического произведения.

Описанные позиции невербального – пассивная и активная – относятся к области предустановок, из которых деятели театра исходят при создании роли или спектакля в целом. П. Г. Богатырев, между тем, справедливо отмечает, что внимание же зрителя, в силу его индивидуальных особенностей, могут приковывать отдельные элементы сценического действия [1. С. 16]. Тем самым, в своем индивидуальном восприятии зритель, например, может интересоваться исключительно невербальные проявления в характере действующих лиц.

Приступая к разговору о классификации невербальных знаков в театре, следует признать, что выделение отдельных элементов в общем дискретном потоке невербальной коммуникации также носит условный характер, так как подчас существуют моменты не фиксируемого перехода одного типа элемента в другой. Однако, несмотря на этот факт, есть возможность выделить наиболее устойчивые формы невербального знака в театре, которые отражены не только в работах исследователей невербальной семиотики, но и у теоретиков и практиков сцены:

1) Жест. В «Словаре театра» П. Пави «жест» определяется как телодвижение, чаще всего волевое и контролируемое актером, совершаемое ради значения [7. С. 99]. Жест можно назвать «единицей» языка актерского искусства, передающей определенный объем информации, выраженной в конкретно-пластической форме. Эта характеристика сценического жеста переключается с определением, данным жесту Г. Крейдлиным: «осознанно исполняемое, видимое телесное действие, которое воспринимается адресатом и/или наблюдателем как знаковое, т.е. несущее определенный смысл» [3. С. 59]. Чаще всего под жестом понимаются движения, осуществляемые руками, однако сценическая практика не исключает и таких вариантов, когда жест создается посредством других частей тела или же всем телом

сразу. Свои образно-выразительные возможности жест раскрывает наряду с интонацией и словом, являясь наиболее значимым компонентом пластической партитуры роли.

2) Мимика – это лицевая экспрессия, которая подчеркивает или выделяет словесное высказывание, выражает психологическую реакцию на тот или иной стимул, передавая сообщение взглядом, гримасой недовольства, напряжением или расслаблением одного или нескольких лицевых мускулов [7. С. 186]. Именно с мимикой лица большинство исследователей невербалики привязывают концептуализацию человеческих эмоций. Так, по словам Г. Е. Крейдлина, лицо – это «место симптоматического выражения чувств, внутреннего состояния человека и межличностных отношений, то есть одной из главных функций лица является эмотивная» [3. С. 165]. Именно по этой причине, вкупе с точным и понимаемым зрителем кодированием, мимика приобретает большое значение в работе актера реалистического или психологического театра. Тогда как в других направлениях присутствовало четко выраженное устремление уподобить человеческое лицо маске. Так, польский теоретик и практик театра Е. Гротовский отмечал, что «актер сам должен создавать органическую маску с помощью своих лицевых мускулов, и каждый персонаж сохраняет одну и ту же гримасу на протяжении пьесы» [8. С. 77].

3) Движение – наименее изученный элемент в структуре невербального. Вне сцены движение рассматривается как изменение положения тела, а также отдельных его частей, в пространстве. Существенным отличием движения от жеста в условиях реальной действительности будет наличие у последнего ярко выраженного знакового характера, тогда как движение либо вовсе не несет каких-либо значений, либо приобретает их лишь в ходе интерпретации сторонним наблюдателем. Однако, сцена зада-

ет иные условия существования для движения. Процесс семиотизации, имеющий в театре всеохватывающий характер, затрагивает и его. К примеру, обычные повороты головы из стороны в сторону, которые выполняются с целью снять напряжение в области шеи, в условиях сцены могут предстать как индивидуализированная деталь, характеризующая образ персонажа в целом. Эти же повороты могут означать «усталость» или «выматывающее напряжение», «предчувствие смертной казни» и т.д. При этом актер может выполнять это движение осознанно, фактически стирая грань между движением и жестом. Походка как одна из разновидностей движения также приобретает на сцене свою особую знаковость: то, как ходит персонаж, характеризует для зрителя возраст героя, его социальное положение, здоровье, темперамент и т.д.

4) В структуре невербального в театре также можно выделить еще один значимый элемент, тесно связанный с движением (с фиксацией какой-либо двигательной активности) – позу. Это общая конфигурация тела и соотносительные положения его частей, которая в целом представляет собой конвенциональный знак, то есть сочетающий в себе другие знаки: жест, мимику, движение как состояние предшествующее позе. Большой интерес к позе проявлял В. Мейерхольд, который в годы увлечения драматургией М. Метерлинка пытался найти для театра новый язык в неподвижности и статуарности пластики актеров. События в спектаклях того периода творчества В. Мейерхольда развивались в виде смены поз, плавного перехода из одной позы в другую.

Надо отметить, что в принципе подход к использованию жестов, мимики, движения и поз в спектакле зависит от его драматургической основы, режиссерской интерпретации произведения, способа разрешения мизансцен, а также от жанровых характеристик, от

меры условности и средств выразительности, от природы актерской игры.

Помимо классификации невербальных элементов спектакля на жесты, мимику, движение и позы, следует их также разграничить по соотношенности к актеру и изображаемому им персонажу. Неоспоримым является тот факт, что актер не имеет возможности полностью избавиться от своих внешних и внутренних характерных черт и тем самым частично привносит их в изображаемого героя. На этот факт, в частности, обращает внимание А. Юберсфельд, которая отмечает, что, например, мимика в театре – «область, где наиболее ясно выражается рефлексивность дискурса, совершаемого актером, не только в акте говорения, но и сообщения об этом актере» [11. С. 227]. В результате в персонаже, который предстает перед зрительным залом, сочетаются «естественные» и «искусственные» жесты (здесь и далее до конца абзаца жест понимается как совокупное обозначение жеста как такового, мимики, движения и позы). Под «естественными» жестами подразумеваются движения тела и его отдельных частей, которые являются внутренне оправданными, воспроизводятся на рефлекторном уровне и не фиксируются сознанием как привнесенные извне. «Искусственные» жесты, напротив, воспроизводятся осознано и ощущаются как чужеродные. Эти две разновидности жестов при своем проявлении отличаются и внешне: «естественный» тяготеет к движению, а практически любой искусственный – к статике, к фиксации. Проблему «искусственности» жестов, которые относятся к изображаемому персонажу, пытался снять К. С. Станиславский, теоретически осмысливая процесс перевоплощения. По мнению этого режиссера-реформатора, результатом применения его «системы» актером должна стать верная жизнь персонажа, когда все внешние проявления исходят из внутреннего осознания, проживания и при-

своения логики поступков героя. Таким образом, жесты приобретали требуемую естественность, становясь внутренне оправданными. Из иных позиций исходили сторонники театральной условности, которые, напротив всячески подчеркивают искусственный характер жестов, используя для этого, например, прием многократного повторения или резкостью внесения жеста в пластическую партитуру роли. Именно с использованием «искусственного» жеста чаще всего происходит отсылка к дополнительным значениям, к интертексту или к метафизическим смыслам.

Если говорить о проблеме интерпретации невербальных знаков в театральной культуре, то нужно отметить, что это процесс имеет двухуровневый характер: интерпретация с точки зрения актеров и с точки зрения зрителей. Разницу этих двух позиций отметил еще Ю. М. Лотман в своей работе «Семиотика сцены»: «для людей на сцене совершается событие, а для людей в зале событие является знаком самого себя» [4. С. 415]. Жесты, мимика, движение, поза актера, направленная по отношению к партнеру по сцене, воспринимается последним в буквальном смысле, то есть так же, как если бы он воспринимал эти жесты, мимику, движение, позу в реальной жизни. Такое отношение позволяет актерам, реагируя на поведение друг друга, развивать сценический конфликт, который является основным стержнем драматического действия.

Совершенно иначе происходит процесс интерпретации с позиции зрителя. По сравнению с действующими персонажами, которые на сцене находятся здесь и сейчас, картина действия зрителя отличается большей цельностью: он знаком с тем, что произошло в предыдущей части спектакля; он знает диспозицию героев; ему представлены точки зрения всех действующих сторон; нередко бывает, что зритель знаком и с первоисточником – драматургическим произведе-

нием. Учитывая это, внимание зрителя могут приковывать отдельные детали, насыщающиеся дополнительными значениями, которые остаются неизвестными для актеров на сцене. Подобную ситуацию описывает Ю. М. Лотман на примере комедии Мольера «Тартюф»: «В первом действии... мать главного героя г-жа Пернель, так же ослепленная обманщиком Тартюфом, как и ее сын, вступает в спор со всем домом, защищая ханжу. Оргона в это время на сцене нет. Затем появляется Оргон, и сцена, только что виденная зрителями, как бы проигрывается второй раз, но уже с его, а не г-жи Пернель, участием. Только в третьем действии на сцене появляется сам Тартюф. К этому моменту зрители уже получили о нем полное представление, и каждый его жест и слово становятся симптомами лжи и лицемерия» [4. С. 411].

Важным фактором, который также оказывает влияние на процесс интерпретации, является полифония и синтезированный характер спектакля, когда информация идет одновременно по нескольким каналам, которые взаимно переплетаются. Так, на толкование невербального знака может повлиять другие сопутствующие элементы знаковой системы театра: произнесенные слова, не артикулированное высказывание (крик, стон, вздох), грим, прическа, костюма актера, реквизит, декорация, освещение, музыка и звуковые эффекты. Различные сочетания данных элементов с жестом, мимикой, движением или позой рождает большое поле для интерпретации, которая вдобавок будет нести субъективный характер воспринимающего.

Процесс расшифровки невербальных знаков в ходе спектакля, таким образом, не отличается стабильностью и

заранее известным результатом, напротив, толкование несет характер импровизации, когда в сознании зрителя идет борьба сразу нескольких вариантов расшифровки того или иного знака. Адекватность процесса передачи и восприятия этого пестрого многообразия, заключается в социокультурной обусловленности невербальных знаков в театре, за которыми всегда стоят особый тип мышления и национальная культура. Авторы сценического произведения и зрители неизбежно включены в общие социальные, культурные и психологические коды. Это и облегчает расшифровку невербальных знаков в структуре спектакля. Также немаловажным является и то, что театр как и любое другое искусство выработал за свое существование набор устойчивых и универсальных выразительных средств, которые сохраняются при любых театральных реформах.

Невербальные знаки занимают важное место в структуре сценического произведения. Возможность дополнить слово и речь новыми смыслами, а иногда сыграть с ними на контрапункте, дав возможность зрителю оценить противоречие между «обманом» и еле заметной «правдой» – все это существенно обогащает актерскую игру. Более того, именно в пространстве невербального заключается подлинная свобода творчества актера: Текст дан драматургом, мизансцена – режиссером, костюм и декорации – художником, убрать это и останется только собственное тело актера и его выразительные возможности. Дальнейшее исследование невербальных знаков в качестве отдельного субтекста театральной культуры с опорой на междисциплинарность позволит углубить представления о театре как знаковой системе в целом.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА

1. Богатырев П. Г. Знаки в театральном искусстве // Ученые записки ТГУ. Труды по знаковым системам. Т. VII. – Тарту, 1975. – Вып. 365. – С. 6-25.
2. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие. 5-е изд. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008.
3. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.
4. Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб: Гуманитарное агентство «Академический проспект», 2002.
5. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 1. – М.: Искусство, 1968.
6. Мукаржовский Я. К современному состоянию теории театра // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994.
7. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
8. Grotowski J. Towards a Poor Theatre. – New York: Simon and Schuster, 1968.
9. Kowzan T. The Sign in the Theater: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle. // Diogenes – 1968. – N 61. – P. 60-68.
10. Semiotics of art: Prague school contributions / Edited by Ladislav Matejka, Irwin R. Titunik. – The MIT Press, 1984.
11. Ubersfeld A. L'Ecole du spectateur, Editions sociales. – Paris, 1981.