

УДК 82.09

UDC 82.09

**ТЕАТР КАК ОСОБЫЙ ТИП
КОММУНИКАЦИИ****THEATRE AS A SPECIAL TYPE OF
COMMUNICATION**

Защепкина Виктория Владимировна
учитель английского языка
*Некоммерческая организация Межрегиональная
ассоциация «Центр дополнительного образования,
г.Ставрополь, Россия*

Zashchepkina Victoria Vladimirovna
teacher of English
*Non-profit organization Interregional association
“Centre of additional education “Leader”, Stavropol,
Russia*

В статье рассматривается проблема функционирования театра в коммуникативном пространстве. Анализируются элементы, входящие в структуру коммуникативного акта, их сложность и взаимосвязанность

The article deals with the problem of the theatre functioning in the communicative area. It has the analysis of the elements belonging to the structure of the communicative act, their complexity and interrelationship

Ключевые слова: КОММУНИКАЦИЯ,
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТЕКСТ, ЗНАК, КОД, РИТМ,
УСЛОВНОСТЬ, МНОГОКАНАЛЬНОСТЬ

Keywords: COMMUNICATION, THEATRICAL
TEXT, SIGN, CODE, RHYTHM,
CONVENTIONALITY, PARALLELISM

Искусство сопровождает человека на протяжении всего его существования, являясь одной из форм познания жизни и борьбы человечества за необходимую ему истину. Особое положение в ряде искусств занимает театральное искусство, так как создает уникальные по своей сути произведения, существующие только в реальном времени в момент восприятия их зрителем. Рассмотрение театра в качестве коммуникативной системы получает развитие под влиянием семиотического подхода, сложившегося приблизительно в XX веке. Признание театра в качестве знаковой системы поставило вопрос об определении минимальной единицы семантического анализа, объеме понятия «знак». Неоднозначность результатов исследований в данном направлении привели к формированию в семиотике двух основных концепций, характеризующих знак: аналитической (Р. Барт, А. Юберсфельд), трактующей в качестве единицы театрального знака каждый значащий элемент спектакля, и «интегрирующей» (И. Браш, Г. Ковзан, З. Осиньский), рассматривающий его многослойность.

Отсутствие универсального театрального знака и трудность анализа его полисемичности обуславливает использование вместо понятия

«театральный язык» понятие «театрального текста», являющимся «окончательным и определенным набором сложных целостных театральных знаков, что передаются аудитории посредством сценического представления, и дешифруется зрителем, предполагающим, что это послание выражает, описывает некий воображаемый мир», созданный совместно на основе литературного текста–пьесы многими интерпретаторами: режиссером, актерами, художником и др. [17, 147].

А. Юберсфельд считает возможным отнести театральный текст, если не полностью, то, по крайней мере, частично к процессу коммуникации, содержащей «сложную серию отправителей (в тесной связи одних с другими), серию сообщений (в тесной связи одних с другими, по чрезвычайно точным кодам), множественного, но расположенного в одном месте, реципиента» [14, 123].

Рассмотрение театра в качестве коммуникативной системы может быть определено в результате рассмотрения театрального процесса на основе простейшей коммуникативной схемы путем выделения присущих ей фундаментальных особенностей. В данном случае театральная коммуникация представляет собой процесс передачи сообщения с помощью театрального языка (кода) от режиссера (источника сообщения) к зрителю (получателю сообщения).

Объединяя под своим началом множество искусств, театральный код включает в себя различные художественных языки, которые, соединяясь вместе, образуют особый язык, театральный. Кодирование идеи театрального произведения происходит посредством деятельности театрального коллектива и представляет собой начальную стадию осуществления театральной коммуникации. Театральное представление не ограничивается каким-то определенным набором используемых художественных языков, каждое представление обладает своим набором знаковых систем. По мнению, П. Пави код – это «всего лишь система

подстановок, двойная совокупность соответствий между двумя системами» [12, 143]. Это «система символов, которая, согласно предварительной договоренности, предназначена для представления и передачи информации из пункта источника к пункту назначения», т.е. от создателей и исполнителей спектакля к зрителю [16, 28]. Трудность понимания театрального кода заключается в отсутствии в театре одного кода, речь идет о системе кодов (объектов знаний, теоретических, абстрактных понятий), а также сложности их типологии (П. Пави называет идеологический, особенный, специфический, неспецифический, смешанный коды), слишком материальным каналом передачи кода (оптика, акустика и т.д.) и опасностью замкнуть спектакль в рамках одной означающей схемы. П. Пави предлагает наблюдать за тем, как создается каждый спектакль, «как спектакль «плетет» свой зрелищный текст, как развиваются коды в течение представления, как от эксплицитных кодов или эксплицитных конвенций совершается переход к имплицитным кодам» [12, 304].

Кодирование спектакля происходит посредством деятельности не одного человека, а всей театральной труппой, в которую могут входить драматург (автор литературного текста), режиссер (интерпретатор драматургического произведения), актер, дизайнер, композитор, декоратор, художник, осветитель и многие другие. Наличие множественного отправителя сообщения и нескольких знаковых систем обуславливают необходимость объединения их в целостное по своему идейному и художественному решению действие. «Для театральных представлений необходимо именно совместное действие всех входящих в его состав элементов: выражаемого словами (разговором, монологами), действий и мимики участников, музыки, декораций, изображающих внешнюю обстановку, и т.д. Каждый из этих элементов должен что-либо вносить от себя – ни в одном из них не должно быть «пустых мест»,

«провалов», ничего не вносящих в пьесу» [7, 13]. Лицом, которое соединяет в единую структуру разные семиотические языки, является режиссер, которому отводится роль профессионала семиотического плана, осуществляющего перевод с одного языка на другой: «Режиссер прежде всего детальный толкователь автора, и, главным образом, толкователь с чисто театральной точки зрения. Режиссер – переводчик книжного текста на живой язык жестов и мимики. Режиссер – художник, набрасывающий первоначальный эскиз декорации, прежде чем поручить ее работу тому из живописцев, который наиболее подходит к характеру инсценируемой пьесы; режиссеру же принадлежит и общий красочный замысел, а стало быть и иллюминационные планы. Режиссер – композитор, сочиняющий мелодию сценической речи, ее общую музыку, т.е. музыку ансамбля, темпы, нюансы, паузы, необходимые *stretto* и пр., нередко даже прибегающий к так называемой «инструментовке» [6, 61-62].

Наряду с режиссером, связующим звеном всех элементов в театре, по мнению М. Бонч-Томашевского, сравнивающего театральное представление с обрядом, выступает сценический ритм: «Соединить отдельные молитвы верующих, связать волны просьб и жалоб, направленные к высшим существам, – возможно только в ритме, дающем план развития молитв, созидающем, так сказать, партитуру богослужения» [2, 2]. О значимой составляющей ритма для языка театра говорит и В.Э Мейерхольд: «Сценический ритм, вся сущность его – антипод сущности действительной, повседневной жизни» [11, 62.].

Одной из важных особенностей театрального искусства в данном случае выступает одновременность визуального и аудиального воздействия, т.е. многоканальность и одновременность передачи сообщения.

Закодированное с помощью театрального языка (кода) сообщение (спектакль) передается множественным источником сообщения (отправителем) зрителю (получателю сообщения).

Выступая в качестве получателя сообщения, созданного для него театральным коллективом, зритель воспринимает информацию через свое собственное восприятие мира, свою систему кодов. В этом случае «было бы уместно говорить о процессе «учреждения» кода толкователем (интерпретатором), поскольку именно воспринимающий спектакль в качестве герменевта решает вопрос об интерпретации в соответствии с тем или иным свободно выбранным кодом, «считывании» того или иного аспекта спектакля» [12, 305]. Отсюда возникает вопрос о соотношении кода «говорящего» и «слушающего». Французский лингвист Ж. Мунен (George Mounin), оспаривая возможность рассмотрения связи между актером и зрителем в качестве коммуникативных отношений, основывается на том, что подлинная коммуникация (по его мнению, таковой является только лингвистическая) зависит от возможности двунаправленного обмена информацией между коммуникантами владеющими единым кодом (например, французским языком). По мнению учёного, процесс передачи информации в театре является однонаправленным, а роли отправителя и получателя информации фиксированы [15, 92].

Наиболее распространенная концепция понимания коммуникативного процесса заключается в том, что получатель сообщения, не владея тем же кодом, что и источник сообщения, тем не менее, может быть с ним знаком и способным хотя бы приблизительно расшифровать его. Согласно Ю.М. Лотману, у говорящего и слушающего не может быть одинаковых кодов, как и не может быть одинакового объема памяти. Являясь структурой искусственной, специально созданной, «код не подразумевает истории, т.е. психологически он ориентирует нас на искусственный язык»

[8, 13]. Обладая одинаковыми (идентичными) кодовыми системами, необходимость коммуникации между говорящим и слушающим отпала бы вообще. Обеспечению адекватного понимания сообщения, в данном случае спектакля, способствуют не тождественные, но, тем не менее, «пересекающиеся множества» [8, 12-13]. Известные зрителю системы кодов накладываются в определенных условиях на коды, принадлежащие конкретному спектаклю, образуя в результате, по крайней мере, приблизительное понимание происходящего на сцене.

Вовлеченный в интерпретацию целого ряда сообщений, представленных в качестве единого текста сквозь призму театрального, драматургического и культурного кодов, зритель, по словам М. Бонч-Томашевского становится его участником: «Новый театр, пересматривающий все основы своего творчества, не может обойти вопроса о взаимоотношении зрителя и сцены, не может работать, не думая о том, в какой же плоскости лежит эта работа по отношению с воспринимающим ее» [3, 69]. По мнению исследователя, во многом изменению роли зрителя в театре способствовало разрушение сценической рампы, своеобразной стены между залом и сценой, которая обеспечила возможность включение зрителя в театральное действие в качестве дополнительного выразительного средства. Таким видом коммуникации, по его мнению, наряду с итальянской комедией дель арте, обладало кабаре: «Кабаре было первым местом, где принцип сценической рампы был заменен принципом атмосферы зрелища, разлитого во всем зрительном зале...» [4, 21].

Вовлеченный в происходящее действие, зритель становится его необходимым участником, без которого осуществление театрального представления невозможно. Зритель становится одним из творцов, который пришел чтобы «творить – «деять» – соборно, а не созерцать только» [10, 105].

Активная позиция зрителя является основополагающей характеристикой для театральной коммуникации: «Только театр требует наличия данного, присутствующего в том же времени адресата и воспринимает идущие от него сигналы (молчание, знаки одобрения или осуждения), соответственно варьируя текст» [9, 589]. В отличие от других видов искусства, которые лишь подразумевают адресата (зрителя, слушателя), театральное представление представляет собой открытый диалог, совершающийся в настоящем времени, в определенном месте, в присутствии реальных коммуникантов.

В отношениях между сценой и зрительным залом особую роль играет «эффект соприсутствия», когда восприятие и истолкование сообщения (события) зрителем происходит одновременно, интерактивно. Однако, несмотря на то, что в «руки зрителя» предоставляется весь необходимый материал, с помощью которого он может разгадать передаваемое ему сообщение, ему, тем не менее, «приходится своим воображением творчески дорисовывать данные сценой намеки», добавлять недосказанное, проявляя, таким образом, свою творческую волю [10, 107]. Говоря об активной позиции зрителя, В.Э. Мейерхольд имеет в виду его воображение, когда зритель, приходя в театр, жаждет, хоть и бессознательно, работы фантазии.

Сотворчество актера и зрителя совершается наряду с действенным пространством в объективной реальности, в момент живого контакта между участниками театрального процесса. Они создают уникальное по своему содержанию произведение, не поддающееся повторному воспроизведению в первоначальном виде, хотя бы из-за того, что каждый раз зал наполняется новыми людьми, а иногда разными актерами на сцене (в виду различных причин). Неповторимость каждого конкретного спектакля становится одной из особенностей театральной коммуникации, которую А. Арто описывает так: «Театр стремится быть действенным

одноактным событием, подчиненным всем требованиям и делению всех обстоятельств, – действием, где случай обретает свои права» [1, 189]. Об этой характеристике каждого представления говорит и Ю.М. Лотман, вводя понятие «вариативности» театрального текста и рассматривая спектакль в качестве «некоторого инварианта, реализуемого в ряде вариантов» [9, 589].

Наряду с сотворчеством актера и зрителя, можно говорить и о взаимоотношениях между зрителями. В таком случае, в качестве реципиента театральной коммуникации рассматривается не каждый зритель в отдельности, а аудитория в качестве единого организма. «Зритель никогда не одинок: взгляд его, охватывая то, что ему показывают, одновременно охватывает и других зрителей, взгляды которых, в свою очередь, попадают на него. Представляя собой психодраму и проявление социальных отношений, театр одновременно держит в своей руке обе эти парадоксальные нити» [13, 196].

Взаимодействия с исполнителями театрального представления, зритель с вою очередь становится не только декодирующим получателем сообщения, но и его создателем, передатчиком сообщения. Вопрос о двусторонней связи между зрителем и сценой не является однозначным. Если рассматривать коммуникацию в качестве симметричного обмена информацией, то в связи с тем, что слушатель становится реципиентом и использует тот же код, театральная игра перестает быть коммуникацией [15].

С другой стороны, если коммуникация рассматривается в качестве средства оказания влияния на другого и признается им (Л. Прието), то взаимность обмена с целью коммуникации, по словам П. Пави, отпадает: «мы знаем, что находимся в театре и не можем остаться безучастными к спектаклю» [12, 156]. Двусторонняя коммуникация, в таком случае может

осуществляться посредством смеха, аплодисментов, восклицаний и т.д., передаваемых через визуальные и акустические каналы и интерпретируемые как зрителями, так и исполнителями в качестве выражения одобрения, осуждения и т.д.

Одной из особенностей театральной коммуникации является специфика восприятия происходящего, несовпадение логики реальности и логики театра: «театр имеет дело не с реальностями вещей, а только с их знаками. Все преходящее – только знак» [5, 6]. Условное зрительское восприятие Ю.М. Лотман называет «театральным зрением», которое фокусируется на «как бы» существующих объектах сцены и исключает «как бы» несуществующие (сидящего напротив сцены звукооператора, веревки с подвешенными декорациями, соседей).

Таким образом, рассмотрение театра в качестве коммуникативной знаковой системы, определение её универсальной и минимальной единицы анализа, а также элементов входящих в структуру коммуникативного акта, обуславливает выделение, с одной стороны, нескольких источников сообщения и взаимоотношений между ними, сложного театрального кода и множественного реципиента; а, с другой стороны, ряда специфических особенностей, присущих театру, как особому виду искусства: многоканальностью и одновременностью восприятия, истолкования и передачи сообщения, активной ролью зрителя, совершением действия в объективной реальности, «неповторимостью» театрального представления, условным характером восприятия происходящего. Наличие в театре множества знаковых систем и сложность элементов, входящих в их состав, предполагает в дальнейшем рассмотрение регулятивной функции воздействия режиссера в качестве организатора театрального коммуникативного пространства.

Литература

1. Арто А. Театр и его двойник. – СПб.: Симпозиум, 2000.
2. Бонч-Томашевский М.М. Театр и обряд // Маски. – 1912-1913. – No 6. – С. 2-8.
3. Бонч-Томашевский М.М. Зритель и сцена. 1. Зритель как участник театрального действия // Маски. – 1912. – No 1. – С. 67-76.
4. Бонч-Томашевский М.М. Театр пародии и гримасы (Кабаре) // Маски. – 1912-1913. – No 5. – С. 20-27.
5. Волошин М. Театр и сновидение // Маски. – 1912-1913. – No 5. – С.1-9.
6. Евреинов Н.Н. Pro scena sua. Режиссура. Лицедеи. Посл. проблемы театра. – СПб., 1913.
7. Ивановский В.Н. Методологическое введение в науку и философию. – Минск, 1922. – Т.1.
8. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис, 1992.
9. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи, заметки, выступления (1962-1993) / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998.
10. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. – М.: Искусство, 1968. – Ч. 1.
11. Мейерхольд В.Э. О театре. – СПб.: Просвещение, 1913.
12. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.
13. Юберсфельд А. Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда. – М.: ГИТИС, 1992.
14. Юберсфельд А. Из книги «Читать театр» // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ Союзтеатр, 1992.
15. Mounin G. Introduction à la sémiologie. Paris: Minuit, 1969.
16. Rey-Debove J. Lexique semiotique. Paris: PUF, 1979.
17. Rozik E. The Language of the Theatre. Glasgow: Theatre Studies Publications, 1992.