

РОЛЬ НЕВЕРБАЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ В СЦЕНОГРАФИИ

И. В. Евсеева, С. Ю. Козырева

THE ROLE OF NON-VERBAL COMPONENTS IN SCENOGRAPHY

I. V. Evseeva, S. Ju. Kozyreva

Система невербальных знаков и знаковых конструкций играет важную роль в сценографии. И режиссёр, ставящий пьесу, и актёры, воплощающие на сцене замыслы режиссёра, должны овладеть всей палитрой знаков и умело пользоваться ею для успешного, прежде всего правдоподобного создания образа персонажа. Освоению системы знаков изображаемого героя актеру в первую очередь помогает текст пьесы (особенно метатекст), через который идет знакомство с персонажем, чертами его характера, культурой и степенью воспитанности, а также поведенческими особенностями. Метатекст выступает как подсказка автора, способствующая постановке и сценическому оформлению пьесы, подсказка, в большей степени нацеленная на невербальную сторону действия актёров, на их игру.

В данной статье описываются отдельные невербальные компоненты, играющие важную роль в трансформации пьесы на сцену. Системный подход изучения невербальных компонентов в театральной, прежде всего, сценической, среде позволит точнее передать образы персонажей и тем самым по-новому прочесть произведение.

The system of non-verbal signs and sign structures plays an important role in scenography. Both the director staging the play and the actors embodying the ideas of the director on stage must master the entire palette of signs and skillfully use it for a successful and plausible creation of the character. To master the sign system of the character, an actor should use the text of the play (especially metatext). This text helps the actor get acquainted with the character traits, culture, level of education and behavioral characteristics of the role. Metatext acts as a hint of the author, contributing to the directing and stage design, a hint aimed at the non-verbal side of actors' actions.

This paper describes some non-verbal components that play an important role in the preparation of a play performance on stage. A systematic approach to the non-verbal components studying in theater sphere will allow to present the characters more accurately and thus to have a new vision of a story.

Ключевые слова: метатекст, невербальные средства, образ персонажа, сценография.

Keywords: metatext, non-verbal means, an image of a character, scenography.

Благодаря бурному развитию телевидения, кино и Интернета, целое поколение приобрело привычку воспринимать информацию в визуализированном, мобильном и легкодоступном виде. Театр всегда относился к зрелищному виду искусства, но сегодня время и темп жизни заставляют театр XXI века искать новый язык изложения событий, действий и чувств на сцене.

Театральная постановка представляет собой особую организацию сложной системы знаков, причём как вербальных, так и невербальных («вербальный» от лат. *verbalis* – словесный; следовательно, «невербальный» – бессловесный, то есть не использующий слово) [4]. Один из создателей знаковой теории Чарльз У. Моррис утверждал, что «человеческая цивилизация невозможна без знаков и знаковых систем, человеческий разум неотъемлем от функционирования знаков – а возможно, и вообще интеллект следует отождествлять именно с функционированием знаков» [11, с. 37]. Человек является тем самым создателем знаков.

Каждому живущему на земле присущи свои система изъяснения и индивидуальные особенности использования знаков в коммуникации. Впрочем, эта система и знаковые конструкции в значительной степени должны быть приняты данным сообществом людей и доступны восприятию и пониманию людьми не только данной, но и других культур, если оставить в стороне существующие национально-культурные

различия. Режиссёр, ставящий на сцене пьесы не только отечественных, но и зарубежных авторов, и актёры, воплощающие на сцене замыслы режиссёра, должны овладеть всей палитрой знаков и умело пользоваться ею для успешного, прежде всего правдоподобного создания образа персонажа.

Помимо того что актер обладает собственной, присущей только ему, системой знаков, которая проявляется неосознанно – мы имеем в виду особенности речи, голоса, тона, телодвижения, манеры и др., – ему необходимо освоить систему знаков изображаемого героя, «чужую» способность выразиться вербально и невербально. Сделать это ему в первую очередь помогает сам текст пьесы, через который идет знакомство с персонажем, чертами его характера, культурой и степенью воспитанности. Например, в пьесе А. Н. Островского «Не всё коту масленица» в первой сцене четвертом явлении появляется некто Ипполит, о котором известно только, что он «приказчик, лет 27-ми»: *Агния (взглянув в окно): Опять мимо ходит. Что это у них за манера. (Открывает окно и кланяется.) Что, вы потеряли что-нибудь? / Ипполит за окном: Окромья сердца ничего-с. / Агния: Что же вы ходите взад и вперед? Отчего вы прямо не войдете? Ипполит за окном: Не смею-с. / Агния: Кого же вы боитесь? / Ипполит за окном: Маменьки вашей. / Агния: Чего же ее бояться? Она спит. / Ипполит за окном: В таком случае, сейчас-с. (Островский А. Н. «Не всё коту масленица») [13, с. 3].*

Использование здесь обращения на «вы», уменьшительно-ласкательные формы говорят о том, что перед нами человек образованный, скромный, знающий и соблюдающий нормы и правила поведения. Неоднократное присоединение частицы *-с* – яркое тому подтверждение. В начале XIX в. «слововерс» добавляли в знак почтения к собеседнику, а в конце XIX в. уже к этому значению прибавилось демонстративное самоунижение [14].

Вербальные единицы и средства, репрезентирующие невербальное поведение человека, позволяют автору выделить на их основе, с одной стороны, типическое в личности, с другой – индивидуальное [7, с. 111].

Часто тексты пьес схожи с письменными нарративными текстами тем, что в них имеется большое количество сложных предложений с подчинительной или сочинительной связью. Так, если в словах персонажа мысленно опустить все средства устной речи, то легко можно увидеть письменное повествование, ср.: *Добчинский. Дело очень тонкого свойства-с: старший-то сын мой, изволите видеть, рожден мною еще до брака. / Хлестаков. Да? / Добчинский. То есть оно только так говорится, а он рожден мною так совершенно, как бы и в браке, и все это, как следует, я завершил потом законными-с узамы супружества-с. Так я, изволите видеть, хочу, чтоб он теперь уже был совсем, то есть, законным моим сыном-с и назывался бы так, как я: Добчинский-с. / Хлестаков. Хорошо, пусть называется! Это можно.* (Гоголь Н. В. «Ревизор») [2]. Вместе с тем избыток дискурсивных маркеров, частиц, обращений позволяет отнести написанный текст пьесы к устному жанру; именно по этой причине режиссер и актеры, занятые в спектакле, естественно и легко перелагают письменный текст пьесы в устную сценическую форму.

Удачно перенести реплики героев пьесы на сцену невозможно, если не обращать внимания на метатекст. Понятие метатекста возникло во второй половине XX в., когда тексты стали интерпретироваться как пространство взаимодействия различных знаковых систем. По определению А. Вежбицкой, с которой соглашается большинство лингвистов, метатекст – это «высказывание о текущей речи в этой же речевой ситуации» [1, с. 408]. В литературоведении под метатекстом принято понимать «текст, обращенный не только к предмету, но и к авторскому слову о нем». Так, по мнению Ю. М. Лотмана, в качестве элементов метатекста можно рассматривать название произведения, структурное членение (действие, акт, явление, сцена), комментарии, ремарки, эпитафии, авторские примечания [8, с. 395 – 411].

Метатекст приближает режиссера к более полному пониманию общего колорита произведения и способствует обучению актеров новой знаковой системе. В отличие от реплик, метатекст пьесы тяготеет к устному тексту за счет использования простых предложений, однако отсутствие сложных предложений, обращений, дискурсивных маркеров и форм первого лица говорит всё же, что это письменная форма текста. Метатекст не предназначен для озвучивания на сцене, а скорее, выступает как подсказка автора и как компонент, способствующий постановке и сцениче-

скому оформлению пьесы. При этом подсказка в большей степени нацелена на невербальную сторону действия актёров, на их игру, ср.: *Настя упорно смотрит в лицо Сатина. Клепц перестает работать над гармоникой и тоже слушает. Барон, низко наклонив голову, тихо бьёт пальцами по столу. Актер, высунувшись с печи, хочет осторожно слезть на нары.* (Горький М. «На дне») [3].

Авторские ремарки в пьесе М. Горького «На дне», насыщенные наречиями, указывают не только на сценическое (проксемное) размещение действующих лиц, но и подчёркивают характер протекания неречевого действия. Таким образом, метатекст здесь выступает своеобразной подстраховкой того, чтобы актер правильно понял и передал смысл реплик.

Теоретическая «платформа» в виде отдельных актов прочтения пьесы, изучения изображаемой эпохи, творчества автора и др. подготавливает труппу к практической части – сценической трансформации пьесы, то есть переноса её на сцену. Перед актерами стоит сложная задача выдачи «чужого» авторского слова за своё, но одной работы над речью для успеха спектакля явно недостаточно. Сценическому перевоплощению активно помогают невербальные компоненты.

Если под невербальными компонентами понимать всё то, что не имеет слов, то логичным будет предположить, что сценическая, световые эффекты и звуковое сопровождение спектакля тоже относятся к невербальным знаковым системам.

Первую информацию зрителю дает обстановка на сцене, т. е. некая бессловесная картинка. Яркий свет, отдаленный крик петухов, тени низких домов на заднем плане, старый накренившийся забор – всё это позволяет «читать» следующую информацию: время и место предстоящего действия – «утро в деревне». К невербальным компонентам также относятся костюмы актеров, которые сообщают о звании персонажа, положении его в обществе, а где-то – о его характере и душевном состоянии. Таким образом, вся «одежда» театральной постановки являет собой бессловесные статичные знаковые коды, несущие информацию. В динамике же развивается игра актера.

Как теоретики, так и практики сцены отмечают целый ряд невербальных компонентов, наиболее устойчивыми из которых являются жест, мимика, поза и движение [5]. Именно жесты, по мнению Г. Е. Крейдлина, можно считать основными знаками, дополнительными по отношению к языку и речи. Под жестом ученый понимает «осознанно исполняемое, видимое телесное действие, которое воспринимается адресатом и/или наблюдателем как знаковое, т. е. несущее определенный смысл» [5, с. 59]. Интуитивно человек привык доверять жестам в большей степени, чем словам. Например, если при произнесении фразы «мне не интересно» человек вытягивает подбородок и смотрит в сторону обсуждаемого объекта, то окружающие вправе усомниться в словах и скорее поверят жесту «заинтересованности».

Проблемой при трансформации текста на сцену может стать тот факт, что, «примеряя» на себя слова персонажа, телесно актер остается собой, со своей собственной системой невербального поведения, зна-

ки которой могут не полностью соответствовать предлагаемой роли. Рассуждая о роли эстетической функции искусства, Я. Мукаржовский точно подметил, что важно «приглушать первоначальную спонтанную экспрессивность жеста и превращать жест-реакцию в жест-знак» [12, с. 71].

Жесты как определенные невербальные знаки Г. Е. Крейдлин разделил на три класса. Это эмблемы – жесты, способные заменять вербальные элементы, сохраняя содержание текста; иллюстраторы – жесты, сопровождающие или иллюстрирующие речевой фрагмент, и регуляторы – жесты, управляющие ходом коммуникативного взаимодействия, предназначенные для установления, поддержания и завершения коммуникации. Актер, трансформируя текст, способен варьировать его, заменяя слова или жесты одного класса жестами другого. Так, для разнообразия гаммы чувств в эмоциональных сценах «признания в любви» или «гибели героя» возможно «дописывать» текст или вовсе заменять его жестом во избежание ненужного дублирования: *Ахов. Неужели? А что же ты сделаешь? / Ипполит (вынимает из кармана нож). А вот сейчас – раз! (Показывает на свою шею.) Чик – и земля. / Ахов (в испуге). Что ты делаешь, мошенник! Что ты, что ты! (Топает на одном месте ногами.)* (Островский А. Н. «Не всё коту масленица») [13, с. 22].

Характерный жест, а именно **проведение пальцем от уха до уха по горлу**, даже без вербального сопровождения считывается как возможность обезглавливания, а резкий отрывистый звук «чик», имитирующий разрезание чего-либо, усиливает эмоциональную составляющую жеста.

Мимика тоже имеет большое значение в сценической деятельности актера. Тенденция, характерная для древнего времени, уподоблять человеческое лицо статичной маске в современном театре сошла на «нет». 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» [5, с. 165]. Мимика – очень тонкий инструмент выражения душевного состояния. К. С. Станиславский подчеркивал, что мимика неотделима от строя мыслей, чувств, действий и является зримым отражением внутренней жизни персонажа. В то же время он утверждал, что научиться мимике нельзя, но «можно ей помочь упражнением и развитием подвижности лицевых мускулов и мышц» [15, с. 201]. Для демонстрации одного только удивления можно использовать все лицевые мышцы. Так, сильное удивление характеризуется «выпучиванием» глаз, появлением морщинок на лбу, вздергиванием бровей, опусканием подбородка и раскрытием рта.

Значимым невербальным компонентом при создании роли является поза. В отличие от жеста и телодвижения, позы статичны и отличаются, по мнению Г. Е. Крейдлина, инструментом исполнения. Ср. «первые исполняются руками, режее, ногами, а в исполнении вторых главная роль отводится корпусу» [5, с. 188]. Статичное замирание тела выступает в роли некоего фиксатора движения, и в зависимости от того, каким он будет, осуществляется и рефлексия произошедшего, и посыл на предстоящее действие. При ще-

петильной встрече Хлестакова и городничего в комедии «Ревизор» возникает длительная пауза, и все замирают в определенных позах. С одной стороны, такое поведение придает комичность ситуации, с другой – заставляет зрителя угадать, что произойдет дальше. Ср.: *Городничий, вошед, останавливается. Оба в испуге смотрят несколько минут один на другого, выпучив глаза. Городничий (немного оправившись и протянув руки по швам). Желаю здравствовать! / Хлестаков (кланяется). Мое почтение...* (Гоголь Н. В. «Ревизор») [2, с. 44]. Позы играют особую роль в выражении разнообразных оценок, в том числе этических, поскольку они всегда наличествуют в любой ситуации и создают яркий визуальный образ социальной личности [5].

Движению, в отличие от перечисленных выше невербальных знаковых компонентов, в теоретическом и практическом планах уделяется гораздо меньше внимания. Вероятно, это вызвано тем, что движение несет в себе меньшую знаковость, хотя нередко его отождествляют с жестом по причине плотного их взаимодействия. Логично будет, если к насупленному выражению лица, сжатым кулакам присоединится резкая, стремительная походка.

Если говорить о движении на сцене, то стоит уделить особое внимание походке героя. «Шаркая ногами», «широкая», «семенящая», «летающая» и другие походки способны придать целостный колорит персонажу. По походке героя зритель узнает о его положении в обществе, душевном состоянии, здоровье, темперменте или о намерении. Ср.: *Актер (тише). Помолось... за меня! / Татарин (помолчав). Сам молись... / Актер (быстро слезает с печи, подходит к столу, дрожащей рукой наливает водки, пьет и – почти бежит – в сени). Ушел! / Сатин. Эй, ты, сикамбр! Куда? (Свистит.)* (Горький М. «На дне») [3, с. 178].

Из невербальных элементов телодвижения особое внимание было уделено поклонам. Г. Е. Крейдлин и Е. Б. Морозова выделяют три класса поклонов: «церемониальные, или ритуальные, религиозные поклоны и бытовые, или светские, поклоны, типовой ситуацией употребления которых является обычная, повседневная коммуникация людей» [6, с. 34].

При работе над невербальной стороной сценической роли важно понимать историческую составляющую поклона. Так, в работе Ю. М. Лотмана приводится пример обращения с разными людьми костюмированного помещика. «У него было три формулы обращения с разными лицами. Дворянам, владеющим не менее двухсот душ и более, он протягивал свою руку и говорил сладчайшим голосом: "Как вы поживаете, почтеннейший Мартьян Прокофьевич?" Дворянам с восьмьюдесятью и до двухсот душ он делал только легкий поклон и говорил голосом сладким, но не сладчайшим: "Здоровы ли вы, мой почтеннейший Иван Иваныч?" Всем остальным, имевшим менее восьмидесяти душ, он только кивал головой и говорил просто голосом приятным: "Здравствуйте, мой любезнейший..."» [8, с. 38].

Поклоном можно высказать «благодарность», «уважение», «смирение», «преклонение», «просьбу» – выражение этих смыслов зависит от положения тела и степени, или глубины, наклона. Г. Е. Крейдлин в од-

ной из работ выделил три поклона, характерных для русской культуры. Это глубокий (земной) поклон, поясной (низкий) поклон, «вежливый поклон» и кивок [6, с. 38]. Выбор невербального компонента в виде поклона будет обусловлен общей интерпретацией изображаемого на сцене образа.

Невербальные компоненты в сценографии пьесы играют важную роль. Они позволяют дополнить текст пьесы новыми смыслами и тем самым «оживить» текст, сделать его интересным для массового зрителя. Умелое сочетание актером вербальных и невербальных компонентов, с одной стороны, искажает написанный авторский текст, привнося и добавляя что-то индивидуальное, а с другой – создаёт совершенно

новую реалию и новое произведение. Именно благодаря умению учитывать «чужие» невербальные компоненты и овладевать ими, актер способен перевоплощаться, используя собственное тело.

Изучение невербальной коммуникации подразумевает описание её взаимосвязи с составляющими целого ряда других наук: таких как психология, лингвистика и анатомия. Системный подход изучения поведения невербальных компонентов в театральной среде, прежде всего сценической среде, а именно в процессе трансформации пьесы на сцену, позволит по-новому прочесть произведение и, следовательно, по-новому передать новое прочтение в ходе сценической репрезентации.

Литература

1. Вежицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8.
2. Гоголь Н. В. Ревизор. Женитьба. Петербургские повести. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2010.
3. Горький М. Рассказы. Пьесы. 2-е изд. стереотипное. М.: Дрофа, 2003.
4. Краткий психологический словарь. Ред.-сост. Л. А. Карпенко / под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. Ростов н/Д: Феникс, 1998.
5. Крейдлин Г. Е. Невербальный театр: мода или реальность? // Мода в языке и коммуникации. М.: Российский государственный гуманитарный университет, Институт лингвистики, 2014. С. 270 – 280.
6. Крейдлин Г. Е., Морозова Е. Б. Внутриязыковая типология невербальных единиц: бытовые поклоны // Вопросы языкознания. 2004. № 4. С. 34 – 47.
7. Крым И. А., Ханнанова Г. В. Словесное отображение кинесических единиц в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» // Теоретические и прикладные аспекты современной филологии: Материалы XIV Всероссийских филологических чтений имени проф. Р. Т. Гриб (1928 – 1995) / отв. и научный ред. проф. Б. Я. Шарифуллин; Сибирский федеральный университет. Красноярск, 2009. С. 111 – 116.
8. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М.: Азбука, 2014.
9. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство СПб, 2010.
10. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 1. М.: Искусство, 1968.
11. Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика / сб. переводов; под ред. Ю. С. Степанова. М.: Радага, 1982. Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/186326> (дата обращения: 15.06.2015).
12. Мукаржовский Я. К современному состоянию теории театра // Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994.
13. Островский А. Н. Не всё коту масленица. М.: Эксмо, 2014.
14. Толковый словарь русского языка. Т. I / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Астрель, АСТ, 2000.
15. Станиславский К. С. Работа актера над ролью. М., 2010. (Серия: Актерский тренинг). Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/stan/index.php (дата обращения 20.06.2015).

Информация об авторах:

Евсеева Ирина Владимировна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка, литературы и речевой коммуникации Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета, ivevseeva@yandex.ru.

Irina V. Evseeva – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor at the Department of Russian Language, Literature and Speech Communication, Siberian Federal University Institute of Philology and Language Communication.

Козырева Светлана Юрьевна – актриса городского драматического театра «Поиск» г. Лесосибирска, kozurevasveta@mail.ru.

Svetlana Y. Kozyreva – Actress of the City Drama Theatre «The Search», Lesosibirsk.

Статья поступила в редколлегию 18.09.2015 г.