

Специфика невербальных аспектов коммуникационного пространства в зрелищно-сценическом искусстве

В статье исследуются процессы, актуализировавшие художественно-эстетическую парадигму, в которой театрально-зрелищное искусство освобождается от литературоцентризма. Данный аспект позволил рассматривать сценическое пространство в образно-символическом контексте, где переосмыслению подверглась структурно-композиционная специфика спектакля и средства выразительности, обуславливающие невербальные принципы общения со зрителем.

The article examines the processes that actualize the artistic and aesthetic paradigm, in which theatrical and spectacular art is freed from literary centrism. This aspect considers the stage space in the figurative-symbolic context, where the structural-compositional specification of the performance and the means of expression, which determine the non-verbal principles of communication with the audience, were rethought.

Введение. Одной из тем, активно исследуемых на современном этапе, является коммуникационное пространство. Данное понятие является комплексным, и в рамках искусствоведения под ним имеется в виду диалогическая площадка творческого замысла, его реализации и зрительской интерпретации.

Актуализация проблематики коммуникационного пространства была предвосхищена лингвистами еще в 80-х гг. XX в. Так, в книге «В трехмерном пространстве языка» Ю. С. Степанов писал: «...нет ничего более естественного, как представить себе язык в виде пространства или объема, в котором люди формируют свои идеи» [1, с. 3]. В дальнейшем данный термин трактовали как целостную среду, обеспечивающую взаимодействие в широком его понимании [2, с. 15]. Иное видение сформировалось в социологических теориях Н. Лумана и Ю. Хабермаса, где под коммуникативным пространством понималась форма социальной реальности, в которой протекают общественно-культурные, духовно-интеллектуальные процессы [3]; [4]; [5]. Бо-

лее конкретной трактовки придерживался Г. Б. Крейдлин, рассматривая коммуникативное пространство как проксимальное, которое детерминировано семиотическим контекстом [6, с. 12]. В этом же русле движется и П. Пави, делая попытку осмыслить «театральную проксемику». В «Словаре театра» автор синтезирует пространство, ритм и процессуальность сценического высказывания, на основе чего выводит ряд признаков, определяющих театрально-зрелищное искусство как коммуникационный акт. К ним относятся: дистанция между актерами и изменение их поведения в момент сценического действия; наложение драматического, сценического, игрового, текстового пространств; определение приоритетной формы высказывания (вербальная, невербальная, паравербальная); специфика взаимодействия актеров и зрителей в зависимости от их местоположения; архитектура взглядов и тел актеров в момент сценического действия; интонационно-голосовые акустические эффекты [7, с. 256]. При рассмотрении перечисленных критериев очевидно, что

проблематика коммуникации в сценическом высказывании выходит за пределы исключительно речевого акта и требует осмысления с позиции иных форм передачи информации.

Цель статьи – рассмотрение предпосылок к знаково-символическому осмыслению невербальных аспектов коммуникации в зрелищно-сценическом искусстве первой половины XX в.

Основная часть. Наиболее интенсивно процесс отделения слова от театра начался на рубеже XIX–XX вв. Это во многом связано с шатанием пьедестала под натуралистической драмой, которая, по мнению критиков, превращала театр в ремесло. Данный аспект обусловил тенденцию к усилению визуально-чувственного восприятия, сместившего разум и логику, доминирующих в эпоху печатной культуры. Диспут о значении театра и его соответствии новым тенденциям времени отразился в ряде статей, где обсуждалась необходимость ухода от литературного детерминизма [8]; [9]; [10]; [11]. Благодаря этому открылись возможности для переосмысления средств выразительности в качестве невербального символического языка, о чем свидетельствует известный чеховский афоризм: «Если вы в первом акте повесили на стену пистолет, то в последнем он должен выстрелить» [12, с. 521].

Данный аспект предопределил примат поэтики символизма, в рамках которого оформилась «герметическая» модель представления, фокусирующая зрелищно-сценическое искусство на самом себе. В результате сформировалось видение художественного произведения как посредника между миром слов и смыслов, которые постепенно атомизировались. Отныне «театральный текст начинает рассматриваться в качестве независимой поэтической величины, а “поэзия” сцены отделяется от текста, превращаясь в собственную атмосферную поэзию пространства и света» [13, с. 96]. Так кристаллизуется новый тип спектакля, предвосхищающий развитие театрализа-

ции всех искусств, где «чтение и видение становятся скорее инсценировкой, чем изложением» [13, с. 103].

Данный процесс сопровождался формированием теории значения, которая развивалась на основе традиции аналитической и континентальной философии. Первая представлена семантикой Г. Фреге, опирающейся на триаду «знак – значение – смысл», а вторая отражена в семиологии Ф. де Соссюра, оперирующей понятиями «знак – означаемое – означающее». По отношению к искусству «смысл»/«означающее» становится своеобразным «прибавочным элементом», позволяющим трактовать художественные явления и системы вариативно, руководствуясь отныне субъективностью восприятия. Однако главным отличием между этими системами в рамках нашего исследования является понимание непосредственно самого мышления, которое для аналитиков представлялось как процесс ментальный, а в континентальной философии – как психологический. В результате данные аспекты актуализировали два подхода к проблематике коммуникационного пространства. Первый из них представляет собой межличностное взаимодействие, основанное на интерпретации поведения человека, детерминированного социальными ролями и жизненным опытом. Второй – это расшифровка окружающих знаков и символов через субъективные ощущения.

Оппозиция подходов проявилась также и в таких философско-идеалистических течениях как витализм и механицизм, противопоставлявших духовно-психологическую и биосоциальную природу человека. Это отразилось и на зрелищном искусстве, где в одном случае в сценическом действии стремилось к воплощению аллегорий и метафор, апеллирующих к подсознательным образам и сновидениям, а в другом – с помощью определенных средств выразительности создавались условия для переосмысления когнитивно-поведенческих паттернов.

Так, шведский драматург А. Стриндберг утверждал, что театр на рубеже веков изжил в себе искусство и превратился в забаву для малограмотной публики. По его разумению, неотвратимо наступающий модерн должен окончательно разрушить стереотипы, создающие библейско-мифологическое мышление, на смену которому придет иной принцип, ориентированный на способность субъекта самостоятельно формировать свое мировосприятие.

В это же время раскрытие новых смысловых граней становится приоритетным аспектом и среди критиков. В своей статье, посвященной мейерхольдовской постановке «Балаганчик», С. Глаголь заметил, что понимание сути пьесы А. Блока к нему пришло только после просмотра спектакля. Это натолкнуло его на умозаключение, что театр будет постепенно сменяться новым видом зрелищного искусства, для которого литература станет не более чем первообразом [9].

Свое намерение «уйти от буквальности» театр во многом черпал из поэзии, живописи и музыки, которые по определению ориентированы больше к органам чувств, чем к разуму. Данный аспект обусловил диалогичность средств выразительности, позволявших значительно расширить коммуникативные возможности искусства. Поэзия увлеклась фонетической сонористикой и графическим изображением текстов, а свободный синтаксис способствовал вольной трактовке текстов. Иногда слова заменялись жестом, как в «Поэме конца» В. Гнедова. В результате такой прием в виде действия-знака, добавлял экспрессии в поэтическую ткань.

Живопись стремилась к передаче трансцендентальной реальности, где изображение побуждало зрителя искать смысл посредством обострения сенсорики. Каждый художник искал свои пути на этом поприще. Звучанием цвета увлекся В. Кандинский, плоскостью цвета занимался К. Малевич, с игрой геометрических форм экспериментировал П. Пи-

кассо. В это же время разрабатывались и методы интуитивного рисования, которые оформились из техник автоматического письма, иницированного некогда З. Фрейдом для диагностики болезней пациентов. Их задачей являлась фиксация на бумаге подсознательных импульсов и фантазий. В последующем данный метод стал предтечей нейрографики – современного арт-направления работы с ментальными установками и убеждениями.

В музыкальном искусстве тенденции к развитию получили колористические эффекты, характерные для творчества композиторов-импрессионистов. Со временем данный процесс усиливался, о чем свидетельствует творчество позднего А. Скрябина, развивавшего идеи светозвуковой музыки. Усложнение гармонии и ритмического рисунка было продиктовано не столько стремлением к благозвучности, сколько к особой содержательности музыкальной ткани, что побуждало к эксперименту и новаторству. В связи с этим большое значение приобрела малая форма, актуализировавшая синтетическую природу и образно-символический потенциал жанра миниатюры. В результате появились опусы с этюдами-картинами С. Рахманинова, сказками Н. Метнера, стилизациями Н. Мясковского, поэмами Н. Скрябина, мимолетностями С. Прокофьева и т. д.

Кроме того, благодаря технологическому прогрессу и изобретению электроакустических инструментов переосмыслению подверглись основы темперации и звуковысотные системы. Творцы желали преодолеть условности гармонии – так шум стал предметом эстетизации, в рамках которой пишутся произведения, воссоздающие звуковые урбанистические пространства («Симфония гудков» А. Аврамова), «Завод. Музыка машин» А. Мосолова).

Театр также пытался изобретать новые способы воздействия на органы чувств, и на рубеже XIX–XX вв. появился ряд авторских подходов, апеллирую-

щих к созданию атмосферности. Так, к созерцательности и медитативности в пейзажных пьесах обратился Г. Стайн. Оцепенение, страх, дрожь актуализируются в театре жестокости А. Арто, театре ужаса «Гран-Гиньоль», «Театре сильных ощущений» В. Казанского.

Особое значение в первой трети XX в. имел жест, музыкализация которого демонстрируется в танцевальном искусстве А. Дункан, Л. Фуллер, М. Вигман, М. Грэм, Г. Палукки. Повысился интерес к пантомиме и в целом к музыкально-пластическим формам и среди режиссеров-реформаторов (у А. Таирова, Н. Евреинова, Г. Крзга и др.). В телесно-ориентированном ключе работал С. Никритин, формируя в своем проекционном театре-лаборатории музыкально-акустический подход к движению тела и биомеханике звука. Пространственно-временной организацией движений занимался В. Мейерхольд, принципы «ритмической гимнастики» разрабатывал Э. Ж. Далькроз, Р. фон Лабан создал «движущиеся хоры» и «танцевальные мессы», Р. Штайнер – основы «эвритмии», Г. Гурджиев – «священные движения» для своих эзотерических культов.

На рубеже веков телесность заставила переосмыслить и значение актера, которого одни трактовали как не более чем марионетку в режиссерских руках, другие же рассматривали его как самостоятельную творческую персону, вмещающую в себя весь спектр средств выразительности. В результате намечалась тенденция к восприятию актера как «означающего», что во многом обуславливало монологизацию зрелищно-сценического искусства.

Так, выразительность становилась основной творческой задачей для различных авторских методик актерского мастерства, где одной из главных являлась система К. Станиславского. Если экстраполировать на нее семиотические принципы, то можно заметить определенную связь, где ремесло есть «знак» (демонстрация архетипа); искусство представ-

ления – «означающее» (репрезентация образа, обусловленного драматургической рациональностью); и искусство переживания есть «означающее» (обладает определенными качествами, создающими свой контекст). Данный подход в полной мере ставит перед актером творческую задачу – через сознательное использование внешних знаков (слов, жестов, интонаций) передать зрителю определенные эмоции и чувства, способствующие выявлению образно-смыслового арсала пьесы.

Более конструктивистской являлась линия В. Мейерхольда, который требовал от учеников развить ощущение времени, подобно тому, как тапер устанавливает ритм игры, согласуя его с частотой смены кадров на экране. При работе с телом мастер синтезировал аспекты скульптурности и ритмичности сродни «раскадровке» актерских движений, что актуализировало специфику хронометража в его системе биомеханики.

Влияние синемаатографа на визуальную-эстетическую сферу прослеживается в адаптации театрального места и игрового пространства под малую сцену. В этом же ключе работали и «мирискусники». Во главе с художником А. Бенуа они рдели за повышение роли художественной цельности при создании декораций к спектаклям. По их мнению, для того чтобы усилить воздействие на зрителя, необходимо локализовать пространство, избавиться от кулис и наполнить действие не только цветом, но и светозвуковыми эффектами.

В Европе также полагали, что новая драматургия вылетит из обновленной формы театральности, способной создавать единый смысловой контекст. Для воплощения этого требовалось создание камерной среды. По такому принципу в 1906 г. режиссер М. Рейнхард при берлинском театре открыл малую сцену (Kammerspiele) примерно на 230 мест. А спустя год в Стокгольме появился «Интимный театр» А. Стриндберга и А. Фалька с небольшой сценой-коробкой

в 6 метров шириной и в 4 метра глубиной и залом на 160 мест.

Благодаря реорганизации пространства в творческую практику начали входить «традиции шекспировского, античного и даже средневекового театров, знавших лишь самые незатейливые декорации и сценические аксессуары» [14, с. 87]. На первый план выходят световые эффекты, тени, сценический дым, где «реализм художественных образов уступает место «туманам» и «символам»» [14, с. 104]. Применение оптических иллюзий во многом побуждало активизировать воображение реципиента, дорисовывая в нем отсутствующие подробности. А упразднение внешнего декора все больше заставляло использовать психологические приемы воздействия в виде демонстрации пограничных состояний психики, аффектов и эмоциональных контрастов.

Естественным образом изменилась и структура постановок, которая сократилась до одного акта, благодаря чему появился особый вид пьес, получивший название «пятнадцатиминутных (Quart d'heure)» [12, с. 170]. Зачастую в результате таких метаморфоз подобные спектакли воспринимались критиками как кукольные представления и, с визуально-эстетической точки зрения, это было небезосновательно. Однако в сценическом убранстве модернистских представлений во многом читалась борьба с натурализмом, где декорации были не частью антуража, а выступали в качестве знаков символического текста, содержащих дополнительные смыслы.

В результате художественно-эстетических трансформаций в первой половине XX в. сформировалась определенная специфика развития зрелищно-сценического искусства в русле невербальных принципов коммуникации, к которым относятся:

– проксемика (символы и знаки, считаваемые из окружающего пространства);

- кинесика (совокупность жестов, поз, телодвижений);
- такесика (тактильные ощущения);
- сенсорика (информация, получаемая с помощью органов чувств);
- хронемика (темпо-ритмическая специфика сценического действия);
- окулистика (зрительный контакт как элемент коммуникации).

Заключение. Таким образом, начиная с Серебряного века, искусство старалось освободиться от условностей реализма и литературного детерминизма, что вызвало развитие невербальных аспектов в зрелищно-сценических жанрах. Это дало импульс к появлению различных авторских методов и творческих подходов, развивающих эмоционально-чувственные и интеллектуально-конструктивистские принципы воздействия на зрителя. Модернистская художественно-эстетическая парадигма ставила творческие задачи, которые все меньше апеллировали к взаимодействию с внешним миром напрямую. Отныне восприятие стало ключевым фактором в коммуникативном процессе, в зрелищно-сценическом искусстве оно исключало антуражные подробности, все больше стремясь к символичности и лаконизму. Данный аспект предопределил стремление к камернизации «театрального места», где формировался смысловой ареал спектакля. Определенной реформе подверглось и актерское мастерство, развивающееся в рамках философско-идеалистических подходов витализма и механицизма. В последующем на их основе сформировалась школа сценической игры, апеллировавшая к передаче психологических состояний через жесты, паузы, мимику, позы. Очевидно, что реформирование зрелищных искусств в первой трети XX века было связано во многом с переосмыслением коммуникации, которая отныне была опосредована не внешним миром, а обращалась к внутреннему бессловесному содержанию личности, воздействие на которое и обусловило вектор развития искусства.

1. Степанов, Ю. С. В трехмерном пространстве языка: семиот. проблемы лингвистики, фило-софии, искусства / Ю. С. Степанов ; отв. ред. В. П. Нерознак ; Акад. наук СССР, Ин-т языкозна-ния. – М. : Наука, 1985. – 331 [4] с.
2. Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспа-ров. – М. : Новое лит. обозренис, 1996. – 351 с.
3. Habermas, J. Theorie des kommunikativen Handelns / J. Habermas. – Vernunft, Suhrkamp: Frankfurt, 1981. – Bd. 1 : Handlungs-rationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. – 533 p.
4. Habermas, J. Theorie des kommunikativen Handelns / J. Habermas. – Vernunft, Suhrkamp: Frankfurt, 1981. – Bd. 2 : Zur Kritik der funktionalistischen. – 632 p.
5. Луман, Н. Что такое коммуникация? / Н. Луман // Социологический журнал. – 1995. – № 3. – С. 114–125.
6. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика в ее соотношении с вербальной : автореф. дис. ... д-ра фил. наук : 10.02.19 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2000. – 68 с.
7. Пави, П. Словарь театра / Патрис Пави ; пер. с фр. Л. Баженовой [и др.] ; под ред. К. Разло-гова. – М. : Прогресс, 1991. – 481 с.
8. Кризис театра : сб. ст. – М. : Проблемы искусства, 1908. – 187 с.
9. В спорах о театре : сб. ст. Ю. Айхенвальда, С. Глаголя, В. Немировича-Данченко [и др.]. – М. : Кн-во писателей, 1913. – 199 с.
10. Кугель, А. Р. Утверждение театра [Электронный ресурс] / А. Р. Кугель. – [М.] : Театр и искусство, [1922]. – 208 с. – Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Kugel/utv/>. – Дата доступа: 22.05.2023.
11. Фриче, В. Театр в современном и будущем обществе [Электронный ресурс] / В. Фриче // Кризис театра : сб. ст. – М.: 1908. – 157–185 с. – Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Krizis/Krizis/#_Тoc218916946. – Дата доступа: 22.05.2023.
12. Гурлянд, И. Я. Из воспоминаний об А. П. Чехове / И. Я. Гурлянд // Театр и искусство. – 1904. – № 28. – С. 520–522.
13. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман ; предисл. А. Васильева ; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. – М. : ADCdesign, 2013. – 311 с.
14. Шулятиков, В. Новая сцена и новая драма [Электронный ресурс] / В. Шулятиков // Кризис театра : сб. ст. – М., 1908. – С. 82–126. – Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Krizis/Krizis/#_Тoc218916944. – Дата доступа: 22.05.2023.

Статья поступила в редакцию 05.09.2023